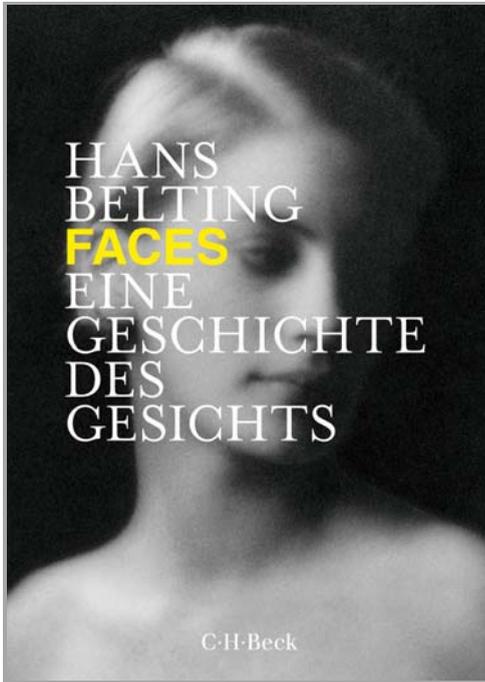


Unverkäufliche Leseprobe



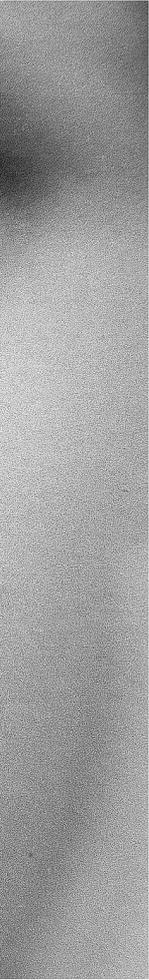
Hans Belting
Faces
Eine Geschichte des Gesichts

2019. 343 S., mit 134 Abbildungen
ISBN 978-3-406-74243-9

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/27942867>

© Verlag C.H.Beck oHG, München





Hans Belting

Faces

Eine Geschichte des Gesichts

C.H.Beck

Über den Autor

Hans Belting leitete von 2004 bis 2007 das Internationale Forschungszentrum für Kulturwissenschaften in Wien. Zuvor lehrte er nach Stationen an den Universitäten Heidelberg und München an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, die er 1992 mitbegründete, und hatte 2003 den Europäischen Lehrstuhl am Collège de France in Paris inne. Er ist Mitglied des Ordens Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste. Seine Bücher wurden in zehn Sprachen übersetzt. Bei C.H.Beck sind von ihm u. a. erschienen: *Bild und Kult* (2011), *Das Ende der Kunstgeschichte* (2002), *Das unsichtbare Meisterwerk* (2001), *Das echte Bild* (2006), *Florenz und Bagdad* (2012), *Spiegel der Welt* (2013) und *Ein Afrikaner in Paris* (2018, mit Andrea Buddensieg).

Dieses Buch erschien zuerst 2013 in gebundener Form im Verlag C.H.Beck.
2. Auflage. 2014

Frontispiz: Filmstill aus Ingmar Bergman, *Persona*, 1966 (vgl. S. 268)

Mit 134 Abbildungen, davon 58 in Farbe

1. Auflage in C.H.Beck Paperback. 2019

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2013

www.chbeck.de

Satz im Verlag

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Umschlaggestaltung: Anzinger | Wüschner | Rasp, München

Umschlagabbildung: Arnold Genthe, Lee Miller, um 1927, Fotografie, London, Victoria & Albert Museum, © Victoria and Albert Museum

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 74243 9



klimaneutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

Einleitung: Ein Versuch der Eingrenzung	7
---	---

I. Gesicht und Maske in wechselnden Ansichten

1. Mimik, Masken des Selbst und Rollen des Gesichts	25
2. Die Entstehung der Maske im Kult	44
3. Masken im kolonialen Museum	55
4. Gesicht und Maske im Theater	63
5. Von der Gesichtskunde zur Hirnforschung	83
6. Gesichtsnostalgie und Totenmaske in der Moderne	99
7. Nachrufe auf das Gesicht: Rilke und Artaud	110

II. Porträt und Maske. Das Gesicht als Repräsentation

8. Das europäische Porträt als Maske	118
9. Gesicht und Totenschädel. Zwei Ansichten im Widerspruch	137
10. Das «echte Gesicht» der Ikone und das «ähnliche Gesicht»	148
11. Das Dokument der Erinnerung und der Sprechakt des Gesichts ...	156
12. Rembrandt und das Selbstbildnis. Revolten gegen die Maske	166
13. Stumme Schreie im Glaskasten. Das entfesselte Gesicht	183
14. Fotografie und Maske. Jorge Molders fremdes eigenes Gesicht	193

III. Medien und Masken. Die Produktion von Gesichtern

15. Faces. Der Konsum der Mediengesichter	214
16. Archive. Die Kontrolle über die Gesichter der Masse	234
17. Video und Live-Bild. Die Flucht aus der Maske	250
18. Ingmar Bergman und das Filmgesicht	258
19. Übermalung und Nachbau des Gesichts. Gesten der Krise	272
20. Maos Gesicht: Staatsikone und Pop-Idol	283
21. Cyberfaces: Masken ohne Gesicht	295

Nachwort	305
----------------	-----

Anhang

Anmerkungen	307
Literatur	330
Bildnachweis	336
Personenregister	339

Einleitung: Ein Versuch der Eingrenzung

*Die unterhaltendste Fläche auf der Erde
für uns ist die vom menschlichen Gesicht.*

Georg Christoph Lichtenberg, «Sudelbücher», F. 88

1.

Eine Geschichte des Gesichts? Es ist ein gewagter Versuch, sich auf ein Thema einzulassen, das jeden Rahmen sprengt und zum Bild aller Bilder führt, mit denen Menschen leben. Was ist denn «das Gesicht»? Es ist das Gesicht, das jeder hat. Aber es ist ein Gesicht unter anderen Gesichtern, und es wird erst zum Gesicht, wenn es mit anderen Gesichtern in Kontakt tritt, sie anschaut oder von ihnen angeschaut wird. Das klingt in der Redewendung «von Angesicht zu Angesicht» an, welche den unmittelbaren oder eher unausweichlichen Kontakt des Blicktauschs als Stunde der Wahrheit zwischen zwei Menschen benennt. Erst Blick und Stimme bringen ein Gesicht in wörtlichstem Sinne zum Leben. Und ebenso das Mienenspiel des Gesichtsausdrucks. Eine Miene machen heißt, «ein Gesicht zu machen», ein Gefühl abzubilden oder jemanden auch ohne Worte «anzusprechen» – anders gesagt: sein Ich im und mit dem eigenen Gesicht darzustellen, aber dabei Konventionen einzuhalten, um sich verständlich zu machen. Die Sprache hält verschiedene Erfahrungen bereit, die sich von der Gesichtspraxis herleiten. Hier sind die Metaphern besonders aufschlussreich, die wir alle im Munde führen, ohne darüber nachzudenken. «Das Gesicht wahren» oder «das Gesicht verlieren» sind solche Metaphern. Sie sprechen von der Beherrschung oder der Bedrohung des Gesichts, führen aber beide ins Zentrum der Person, von deren Gesicht die Rede ist. Doch nicht immer werden wir über unser Gesicht Herr. Gesichter sind an eine Lebenszeit gebunden, in der sie sich verändern, und durch Lebenserfahrung geprägt. Aber sie lassen sich auch vererben, miteinander einüben (etwa zwischen Mutter und Kind) und endlich auch erinnern, wenn man sich an einen Menschen erinnern will.

Im öffentlichen Raum nehmen Gesichter dagegen andere Rollen ein und passen sich Konventionen an oder unterwerfen sich der Allgegenwart von offiziellen Ikonen, die von den Medien produziert werden und über die Gesichter der Masse herrschen, statt den Blicktausch mit ihnen zu suchen.¹ «Das Gesicht ist der gesellschaftliche Teil von uns, der Körper ist Natur».² Da liegt der Gedanke an die Maske nahe, in die wir das eigene Gesicht verwandeln, wenn wir eine Rolle spielen wollen. Man kann sogar von «Gesichtermoden» sprechen. So lässt sich das «Gesicht der Zeit» als eine gewisse Uniformierung zeitüblicher Gesichter verstehen, die heute von den Massenmedien verbreitet werden. Aber es existierte auch in historischen Zeiten, wenn es einen vorherrschenden, akzeptierten «Typus» trug, dem sich alle angleichen wollten.³ Dazu zählt auch ein zeittypisches Schönheitsideal, das sich in der Präferenz von «glatten» oder «starken» Gesichtern kundtut.

2.

Schon jetzt zeigt sich, dass sich «das Gesicht» nicht allein als individuelles Merkmal verstehen lässt, das es natürlich auch unter den Bedingungen gesellschaftlicher Schranken bleibt. So ist die Verbürgerlichung der Gesichter im 19. Jahrhundert ein historisches Merkmal; dagegen stellte August Sander die Umbrüche der deutschen Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg in einem Bildband dar, dem er den Titel «Antlitz der Zeit» gab.⁴ Damit sind wir auch schon bei dem Problem, wie man von einer «Geschichte des Gesichts» sprechen kann. Sie ist ein anderes Thema als die europäische Geschichte des Porträts, das in der frühen Neuzeit begann und mit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert in eine erste Krise geriet (S. 118, 193). Was heißt aber in unserem Fall «Geschichte»? Welchen Sinn kann sie im Rahmen dieses Buches haben, wenn wir sie auf Gesichter ganz allgemein erweitern? Hier treffen wir auf verschiedene Möglichkeiten, von einer Geschichte des Gesichts zu sprechen.

Die Lebensgeschichte eines individuellen Gesichts ist jedermann vertraut; doch kann sie hier nicht das Thema bilden. Ein Gesicht verändert sich im Alter, wenn sich die Lebenslinien ebenso in die erschlaffte und sich vom Schädel lösende Haut eingraben wie die sogenannten mimischen Falten, die von der ruhelosen Gesichtsarbeit des Ausdrucks zurückbleiben. Sie bezeugen eine individu-

elle Gesichtspraxis, die durch ein festes Repertoire der Mimik eingeübt wird und sich deshalb in das Gesicht einprägt. Im Übrigen kann ein Gesicht manchmal älter oder jünger wirken als der Körper, der es trägt; eine solche Asymmetrie kommt durch ihr Gegenspiel im Laufe des Lebens zustande. Die Physiognomie ist angeboren und wird vom Schädelbau geprägt. Doch liegt die Kohärenz in einem Gesicht, das wir nach langer Zeit wiedersehen, manchmal deutlicher in der Stimme, deren Klang an das Gesicht von einst erinnert, auch wenn sich dieses stark verändert hat. Zwar bleibt das Gesicht im Laufe des Lebens dasselbe, aber es ist nicht mehr das gleiche.

Die «Naturgeschichte des Gesichts», wie sie Jonathan Cole genannt hat, ist ebenfalls nicht mein Thema, wenn sie auch für das Ausdrucksvermögen des Gesichts von größter Bedeutung gewesen ist. Denn das Gesicht, das wir haben, ist ebenso wie der Ausdruck, den wir ihm geben, das Ergebnis einer Evolution. Schon Charles Darwin, der seinerseits auf den Ergebnissen von Charles Bell und Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne fußte, hat die Evolution im «Gesichtsausdruck von Menschen und Tieren» in den Blick gerückt (S. 98).⁵ Funktionsstörungen im Gesicht von Patienten beweisen, dass erst das Zusammenspiel zahlreicher Muskeln im Gesicht die Skala des Ausdrucks erzeugt, die Gesichter lesbar macht. «Die erfolgreiche Ausdifferenzierung zu Bewusstsein und (...) emotionaler Subtilität verlief parallel zur Evolution des Gesichts», das den Ausdruck immer mehr von der allgemeinen Körpergestik ablöste und auf sich zog. Aus den Erkenntnissen der Primatenforschung schloss Cole, dass die «Entwicklung nuancierter Gesichter» noch vor die Sprache zurückreicht und auf der «zunehmenden Komplexität der Sozialverbände» beruhte.⁶ Das Bewusstsein, für welches das Gesicht einen lebenden Spiegel herausgebildet hat, spielte auch bei der Entwicklung von Individualität eine führende Rolle. Die Gesichtsbewegungen, über die Menschen verfügen, «sind teils uralte» und also der Reflex einer Vorgeschichte, teils erst mit der Evolution des Menschen entstanden. «Je mehr Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit das Gesicht gewann, desto mehr wurde auch seine Gefühlsprache verfeinert.»

Doch war dieser evolutionäre Prozess bereits abgeschlossen, bevor es zur Entstehung der uns bekannten Kulturen kam. Erst in ihnen hat das Gesicht jene Bedeutungen angenommen, die über die Natur hinausreichen und sie interpretieren. Dazu gehören bemalte oder tätowierte, frisierte und stilisierte, gespielte und verschlossene Gesichter. Ähnliches gilt auch für Kunstmasken als Artefakte, die Gesichter abbilden und Gesichtern aufgesetzt werden. Schon im Totenkult der

prähistorischen Zeit wurde die Maske erfunden, um an der Leiche ein verlorenes Gesicht wiederherzustellen (S. 44). Doch erst in der europäischen Kultur- und Sozialgeschichte der Neuzeit wurde die Maske, statt als Stellvertreterin, eher als Lüge und Versteck des Gesichts verstanden. In der Selbstdarstellung mit dem lebenden Gesicht haben aber Normen eine Rolle gespielt, die durch kulturelle Traditionen geprägt waren. In der Auffassung des Gesichts unterscheiden sich die Kulturen ebenso, aber nicht auf die gleiche Weise wie die Rassen.

3.

Die Kulturgeschichte des Gesichts ist jedoch ihrerseits ein offenes Feld, das sich nicht auf einen einzigen Begriff bringen lässt. Sigrid Weigel hat an die historische Bedeutung des Bildnisses erinnert, das immer auch zugleich das Ergebnis einer Deutung des Gesichts war. «Als Außenansicht eines mit Affekten oder Gefühlen begabten Wesens ist das Gesicht in der europäischen Kulturgeschichte zum verdichteten Bild des *Humanum* geworden.» Genau ein solches Bild wird in der Gegenwart in Kunst und Medien immer wieder demontiert. Wie die «emotionalen Codes und die Kulturtechniken» zeigen, ist «die Geschichte des Gesichts vor allem auch eine Mediengeschichte». Deshalb lohnt sich eine Untersuchung der überlieferten und heutigen Artefakte, wenn sie sich auf «Ansichten vom Gesicht jenseits der ausgetretenen Pfade der Physiognomie» erweitert.⁷ Zugleich ist das Gesicht von Hause aus «ein Medium von Ausdruck, Selbstdarstellung und Kommunikation». So kehren in den Artefakten auch Konventionen der lebenden Gesichtspraxis wieder und führen letztlich zur Frage nach dem Spiegelverhältnis, das zwischen Bild und Leben besteht.

Ein anderes Modell einer Kulturgeschichte des Gesichts treffen wir bei Jean-Jacques Courtine und Claudine Haroche an. Sie verstehen ihre «Geschichte des Gesichts» («Histoire du visage») als eine Sozialgeschichte der Emotionen in der europäischen Neuzeit zwischen dem 16. und dem frühen 19. Jahrhundert.⁸ Damals bildeten sich die verschiedenen Spielarten von Individualität in der zivilen Gesellschaft heraus. Dabei stand der Selbstausdruck (also der Wille, die eigenen Emotionen zu zeigen) gegen die Selbstkontrolle des Ausdrucks (der Wille oder der Zwang, die Emotionen zu regulieren). Die Physiognomik lieferte das Lehrmaterial für einen Verhaltenskodex des Gesichts, in dem das Individuum sowohl

«außer sich sein» wie auch «in sich gehen» konnte. So lassen sich zwei «Praktiken des Gesichts» beschreiben, die von der Gesellschaft verlangt oder geduldet wurden.⁹ Das belegen nicht nur die Texte, sondern auch die Abbildungen der Epoche, an welchen sich die Gesichtspraktiken der damaligen Gesellschaft heute noch ablesen lassen.

Die beiden Autoren berufen sich ausdrücklich auf das Modell einer «historischen Anthropologie». Jacques Le Goff verstand darunter ebenso eine materielle wie auch eine Sittengeschichte (*histoire morale*) der Gesellschaften, in welchen der lebende Körper des Menschen immer zugleich eine soziale Realität abbildete.¹⁰ Jean-Claude Schmitt, der ihm als Historiker in der *École des Hautes Études* folgte, erweiterte den Spielraum einer solchen Anthropologie, als er eine erste Skizze für eine «allgemeine Geschichte des Gesichts, die es noch zu schreiben gilt», vorlegte.¹¹ Dabei unterschied er das Gesicht dreifach, nämlich als Zeichen von Identität, als Träger von Ausdruck und schließlich als Ort einer Repräsentation im wörtlichen Sinn als Abbildung ebenso wie im symbolischen Sinn einer Stellvertretung. «Ist das Gesicht schon von sich aus ein Zeichen, so steht es auch für all das ein, was wir ihm zuschreiben, und schließlich für dasjenige, was es uns verbirgt.»¹²

Eine «historische Anthropologie» spricht zwar vom Menschen (und von seinem Gesicht) im Allgemeinen, wirft aber auf ihn zugleich einen Blick, wie er in der Geschichtswissenschaft eingeübt wurde. Georges Didi-Huberman hat sich dagegen für eine Zeiten und Kulturen übergreifende «Anthropologie des Gesichts» entschieden. Er warnte vor jeder «Geschichte des Gesichts», die sich auf eine historische Grammatik des Gesichtsausdrucks beschränkt, denn sie gerät in einer lesbaren Physiognomie rasch an ein «ethnozentrisches Argument».¹³ Andererseits gelangt auch eine allgemeine «Grammatik des Gesichts» bald an ihre Grenzen, wenn sie jeden historischen Kontext verlässt. Zwar wiederholt der Unterschied zwischen Präsenz und Repräsentation den Unterschied zwischen Gesicht und Bild, wenn Repräsentation notwendig die Abwesenheit des Gesichts einschließt.¹⁴ Doch produziert auch das lebende Gesicht eine mimische oder maskenhafte Repräsentation, um ein Selbst zu zeigen oder zu verbergen. Der Mensch betreibt Repräsentation mit dem eigenen Gesicht. Er repräsentiert eine Rolle im Leben.

4.

Im Folgenden wird der Versuch gemacht, das Gesicht immer wieder in einem anderen historischen Kontext aufzusuchen, weil sich seine Geschichte in keinen linearen Verlauf einordnen lässt, sondern immer wieder wechselt und jedes Mal neue Einsichten in das Thema liefert. Geschichte als Erzählform bietet also die Möglichkeit, vom Gesicht und seiner sozialen oder kulturellen Praxis zu sprechen, ohne es immerzu auf Allgemeinbegriffe zu bringen. Im Bereich der Kulturen gibt es keine Geschichte in der Einzahl. In diesem Sinne müsste man eigentlich von «Geschichten» des Gesichts sprechen, von denen es jeweils nur eine Auswahl geben kann, denen andere Geschichten widersprechen. Deswegen ist auch die Beschränkung auf den europäischen Raum kein Programm, sondern ein Kompromiss gewesen. Nur so ließ sich das Material in einem Bereich, der schon an sich kaum noch überschaubar ist, im Text bändigen. Die Überschreitung des europäischen Rahmens führt zu ganz neuen Fragen, die wenigstens noch in dieser Einleitung mit einigen Beispielen angesprochen werden sollen. Schließlich ist die Literatur über das Gesicht ganz ungleich verteilt, und im Kulturvergleich hat allein die Ethnologie, etwa im Maskendiskurs, einige Modelle geliefert.

Der Begriff «Geschichte» ist hier also nur als ein praktischer Rahmen und nicht als verbindliche Maxime gemeint. Vielmehr wird dem Leser gerade die Erfahrung nahegelegt, dass ihm die Geschichte als ganze immer wieder entgleitet, wenn er an ihr das Thema des Gesichts festmachen will. Denn von Geschichte kann in unserem Rahmen nur dann die Rede sein, wenn man sie auf einen bestimmten Blickwinkel begrenzt, aber sie ändert sich, sobald man den Blickwinkel verändert. Das gilt zum Beispiel für die Geschichte des Porträts, die im Folgenden als europäisches (statt als universales) Thema erzählt und zugleich kritisch hinterfragt wird. Es gilt auch für die Geschichte der heutigen Massenmedien, in denen die Gesichter zu verschwinden scheinen und doch eine hartnäckige Resistenz gegenüber dem Kommen und Gehen der jeweils neuesten Medien beweisen. Auch die Geschichte des Theaters und des Schauspielers lädt zu einer historischen Erzählform ein. Das zeigt sich schon darin, dass die Bühne in der Neuzeit ohne Masken betreten wird und der Schauspieler mit dem eigenen Gesicht die antiken Rollen der Maske übernehmen muss. Die Geschichte von Wissenschaften wie Gesichtskunde (Physiognomik) und Hirnforschung endlich ist ohnehin ein historisches Thema.

5.

Zur Kulturgeschichte des Gesichts gehört auch die Geschichte der Maske. Allerdings ist in manchen Untersuchungen zur Maske vom Gesicht gar nicht mehr die Rede. Sie scheinen ein ganz anderes Thema zu haben, ja zur Geschichte des Gesichts im Gegensatz zu stehen. Und doch ist die Maske immer als Medium des Gesichts in Gebrauch gewesen. Als solches hat sie die wechselnden Deutungen des Gesichts begleitet oder überhaupt erst hervorgebracht. Das trifft schon auf die ältesten Masken zu, die wir überhaupt kennen. Sie haben das Gesicht nicht nur nach dem Tod in Lehm und Farbe nachgebildet, sondern es gleichsam im Rückblick auf das Leben ins Bild gesetzt (S. 44 ff.). Richard Weihe hat in seinem Maskenbuch die Ambivalenz von Gesicht und Maske zum Thema gemacht und sie als «Paradox» bezeichnet.¹⁵ In dem Doppelspiel von Gleichschaltung oder Kontrast von Gesicht und Maske «äußert sich die für die Maske charakteristische Dialektik des Zeigens und Verhüllens». Durch die Gleichsetzung von Maske und Gesicht (die Maske ist das Gesicht) in Kult und Theater der griechischen Antike entsteht eine «prosopische Einheit». In der Neuzeit, so Weihe, bildet sich durch die Gleichsetzung von Maske und Person der «homo duplex» heraus, wie ihn Émile Durkheim genannt hat: Dieser ist «das Modell des Menschen, der Natur und kulturelle Techniken in sich vereint: *das Selbst als Rolle*».¹⁶

Marcel Mauss hat in einem späten Vortrag von 1938 in der Maske «die soziale Person» beschrieben, die sich im Gegensatz zum «Ich» einen festen Typus oder eine Rolle gibt, mit der sie in der Gesellschaft kommunizieren will oder muss. Die Person ist eine Maske. Dagegen hat Erhard Schüttpelz in Erinnerung gerufen, dass die Maske in frühen Gesellschaften von einer auffallenden Ambivalenz gekennzeichnet ist. Sie kann ebenso die Seite der Gesellschaft (also Rolle und Person) gegen die fremdartige Natur wie auch die Seite der magisch aufgeladenen Natur gegen die Gesellschaft vertreten. In diesem Rahmen kann sie sowohl zur Kommunikation einladen und also die Distanz zu ihrem Publikum aufheben oder eine neue Distanz schaffen.¹⁷ Solche Überlegungen bestätigen eine Grundbedeutung der Maske, die den engen Zusammenhang mit einer Geschichte des Gesichts stiftet. Die Maske war dazu bestimmt, in Interaktion mit lebenden Gesichtern zu treten und diese auf zwei Weisen anzusprechen. Das ist auf der einen Seite ein zum Schrecken gesteigerter Ausdruck der Erregung, der über das Ausdrucksvermögen des menschlichen Gesichts hinauswächst, und auf der anderen Seite die

vollkommene Ruhe der Entrückung, welche die Unruhe auf den lebenden Gesichtern des kultischen Publikums bändigt. Beide Typen der Maske können im gleichen Zusammenhang und im zeitlichen Nacheinander zum Einsatz kommen. Interaktion bedeutet hier, dass die Masken wie Gesichter erlebt werden, auf die man mit dem lebenden Gesicht ähnlich wie im Blicktausch re-agierte, also unwillkürlich antwortet.¹⁸

Die Ambivalenz von Gesicht und Maske wird überall dort plötzlich sichtbar, wo das lebendige Zusammenspiel von Blick und Mimik gestört oder unterbrochen ist. Das kann auf zweierlei Weisen geschehen, die aber auf uns eine ähnliche Wirkung ausüben: einmal, indem der Träger einer Kunstmaske, also einer Maske aus Leder, Holz oder Gips, mit seinen lebendigen Augen durch die Augenhöhlen der Maske auf uns blickt und uns anstarrt. Dann erwirbt der Blick, den wir plötzlich nicht mehr deuten können, eine unheimliche Macht, der wir uns ausgeliefert fühlen. An der Schranke eines solchermaßen vom Gesicht abgelösten Blicks sind wir nicht mehr zum Blicktausch fähig, der zur Grunderfahrung unseres Gesichts gehört. Aber die Unterbrechung kann auch auf andere Weise geschehen, wenn nämlich jemand uns zwar mit dem lebendigen Gesicht gegenübertritt, aber nicht mit den echten Augen. Schon der Blinde trägt dann eine unsichtbare Maske im echten Gesicht. Doch der Schrecken setzt auch dann ein, wenn die Augen von einer dunklen Brille oder gar mit künstlichen Augen abgedeckt sind. Diese Variante kennen wir aus dem letzten Film, den Jean Cocteau gedreht hat, dem «Testament des Orpheus» aus dem Jahr 1960. Dort treten die Schauspieler, die die Götter darstellen, mit künstlich abgedeckten, großen und leblosen Augen auf, die ihren Ausdruck nicht verändern, und Cocteau selbst verwandelt sich auf die gleiche Weise noch im Leben in eine (Toten)maske.¹⁹ Da nützt selbst die Mimik nichts mehr: Das echte Gesicht erstarrt zur Maske, wenn der lebendige Blick im Blick ausgeschaltet wird. Wir brauchen aber nicht einmal die Hilfestellung falscher Augen, sondern lassen, wenn wir den ganzen Ausdruck stilllegen, unser solchermaßen «undurchdringlich» gewordenes Gesicht von selbst zur Maske erstarren.

6.

Die Kunstmaske wurde benutzt in einem Trägerobjekt, das die Dauer aller Dinge besitzt, aber im Kult einen lebenden Träger mit Stimme und Blick brauchte. Sie war also auf einen Tänzer angewiesen, der sie erst zum Leben brachte, indem er die Maske aufführte. Im umgekehrten Sinne erstarrt das lebende Gesicht, wenn es abgebildet wird, in der Reproduktion sofort zu einer Maske, deren Ausdruck sich nicht mehr ändern kann. In diesem zweiten Sinne ist die *Geschichte des Gesichts* auch in einer Überlieferung von Masken auf uns gekommen, die *das Gesicht abbilden, aber keine Gesichter sind*. In beiderlei Hinsicht kommt es zu einer Typenbildung, der sich das Gesicht entzieht, weil es nur im Leben existiert und so vielseitig oder ungreifbar, aber auch so flüchtig und vergänglich wie das Leben selbst ist. Das Gesicht ist auch in diesem Buch der Fluchtpunkt aller Bilder, die immer der Zeit unterliegen und an der Undarstellbarkeit des Gesichts scheitern, also im Wettlauf mit dem lebenden Gesicht als Verlierer zurückbleiben (vgl. auch S. 249).

Eine Untersuchung, die das Gesicht zum Thema hat, ähnelt einer Schmetterlingsjagd und muss sich oft mit Doubles oder Ablegern begnügen, die vom Leben und Geheimnis des Gesichts wenig preisgeben. So wird es in der Abfolge des Gedankengangs nicht immer systematisch zugehen, sondern oft zu abrupten Kurswechseln kommen, um andere Ansichten des Gesichts einzufangen. Ein solches Verfahren wird durch das Thema nahegelegt, wenn man seine Vieldeutigkeit nicht opfern will. Alles, was vom Gesicht beschreibbar und erzählbar ist, ist nur Spiegel für das, was nicht direkt da ist, sondern umstellt ist von Kulissen, in welche die Gesellschaften und Kulturen das Gesicht eingeschlossen haben. Das Frontispiz dieses Buches, das aus einem Film von Ingmar Bergman stammt (S. 268), zeigt die Suche nach dem Gesicht als einen Griff ins Leere, denn das Gesicht hat sich in diesem Beispiel in ein fernes Bild zurückgezogen, das die Hände nicht ergreifen können. Ein Gesicht wird mit jedem Menschen neu geboren. Es altert und stirbt mit ihm, was immer auch die Lebensumstände in seiner Zeit gewesen sein mögen. Auch alle Gegenentwürfe und Demontagen des Gesichts sind nur Episoden in seiner gesellschaftlichen Praxis, die vom Gesicht stets überlebt und im Nachhinein ad acta gelegt werden. So lässt sich das unsichtbare Zentrum des Buches, das Gesicht, nur an seiner sozialen und kulturellen Peripherie aufsuchen. Es ist eine Rohform des Lebens und also Natur in einer gesellschaftlichen Praxis.

Die Kapitel in diesem Buch stehen jeweils für sich und bringen jedes eine besondere Ansicht des Gesichts zur Sprache, um dessen Vielansichtigkeit im Nacheinander der Erzählungen in den Blick zu setzen. Aber sie stehen zugleich in einem thematischen Zusammenhang, in dem sie sich gegenseitig spiegeln. Das gilt vor allem für den zweiten Teil, welcher dem Porträt als Maske gewidmet ist und diese Art von Maske bis in die Gegenwart der Fotografie verfolgt. Es gilt auch für den dritten Teil, in dem das Medienzeitalter den festen Rahmen bietet. Im ersten Teil ist ein solcher Zusammenhang nicht in gleicher Weise und nicht von vornherein ersichtlich, sondern wird erst Schritt für Schritt im Probelauf hergestellt. Das beginnt mit der Zumutung an den Leser, Gesicht und Maske im Entwurf einer «Geschichte des Gesichts» als ein einziges Thema zu akzeptieren und also in keinen scharfen Gegensatz zu trennen. Deswegen werden die Masken des Selbst und die Rollen des Gesichts im ersten Teil zunächst auf gemeinsame Ansichten gebracht. Dann aber folgt eine Zäsur, mit der die Kunstmaske als Trägermaske in zwei ganz verschiedenen Situationen eingeführt wird. Das ist einmal die Genealogie des Maskenrituals im Kult, die schon in prähistorischen Zeiten die Kulturgeschichte des Gesichts eröffnet. Und das ist im Kontrapunkt die Wiederbegegnung mit der Maske als exotischem Objekt in den Museen der Kolonialzeit, wobei die Maske plötzlich, nachdem wir die Moderne absolviert haben, als etwas Fremdes und Unverständliches erlebt wird.

Die Aufführung der Maske im Theater bringt das Gesicht gleich in einen doppelten Zusammenhang, der mit dem antiken Maskenbrauch eröffnet wird und im Theater der Neuzeit eine uns wohlbekannte und doch unerwartete Wendung erfährt. Denn die Maske kehrt in der Neuzeit nicht mehr auf die Bühne zurück, sondern das Gesicht des Schauspielers übernimmt die Bühnenrollen der Maske und wird dabei zum Modell der gesellschaftlichen Maske (am Hof und dann im Bürgertum). Die Neuauflage der antiken Physiognomik als einer vermeintlich zuverlässigen Gesichtskunde, die ihren Höhepunkt in Lavaters Schriften erreichte, hinterließ eine Enttäuschung, welche erst die Schädelkunde und dann die Hirnforschung als wissenschaftliche Erben der Physiognomik auf den Weg brachte, wobei sich der Blick vom Gesicht abwandte, um ein Organ (und nicht mehr den Charakter) des Menschen zu erforschen. Schließlich war das Gesicht so sehr in den Schatten der Aufmerksamkeit geraten, dass ein neuer Kult der Totenmaske als des wahren Gesichts die moderne Gesichtsnostalgie auf sich zog. Am Vorabend dieser Stimmung schrieb Rilke nach dem Erlebnis der Großstadt Paris gar einen Abgesang auf das Gesicht.

Der zweite Teil beginnt mit der wohl unerwarteten These, dass andere Kulturen die Maske besitzen, während die Europäer an deren Stelle das Porträt entwickelt haben. Die Repräsentation des Gesichts (ob als Stellvertretung oder Erinnerung) wurde an ein stummes Bild delegiert, welches zwar das Gesicht überlebt, aber dessen Leben nicht einholt. Eine solche Ansicht des Porträts steht im Widerspruch zu der begeisterten Akzeptanz des abgebildeten Gesichts als echt und lebensähnlich, die alle Würdigungen des Porträts wie ein Cantus firmus durchzieht. Aber diese Ähnlichkeit war an eine tote Oberfläche gebunden, gegen welche sich die Künstler im Selbstporträt zur Wehr gesetzt haben. Plötzlich wurde ihnen mit Schrecken bewusst, dass sie im eigenen Gesicht nicht ihr Selbst darstellen konnten, das sie im Leben besaßen. Deshalb verdichten sich die Maskenprobleme im Selbstporträt wie in einem Brennpunkt. Auch in der Darstellung seiner Freunde und Modelle führte der Maler Francis Bacon einen lebenslangen Kampf, um die stumme Maske zu entfesseln und das mimische Leben anstelle bloßer Ähnlichkeit mit Gewalt zurückzuholen.

In seinem großen Buch über das europäische Porträt hat Andreas Beyer das Thema bis an die Grenzen der Kunst geführt. Aber auch er hat feststellen müssen, dass es zu keiner Theorie des Porträts gekommen ist, die diesem Begriff gerecht wird.²⁰ Georges Didi-Huberman wiederum wechselt das Thema, indem er das in sich widersprüchliche «Porträt» von Namenlosen, ja von Massen analysiert, in dem sich das Volk darstellt und zugleich der Darstellung entzieht.²¹ Auch jene Menschen stellen zwangsläufig ihr Gesicht zur Schau, die entweder im nächsten Augenblick wieder verschwinden oder an der Schwelle des Todes dabei sind, ihr Gesicht für immer zu verlieren. Diese Doppeldeutigkeit von Erscheinen und Verschwinden zeichnet eine Serie von uralten Gesichtern (*faces*) aus, die der Fotograf Philippe Bazin in den 1980er Jahren aufgenommen hat. Während solche Gesichter ihre Geschichte bereits hinter sich haben, hat diese Geschichte bei Neugeborenen, die Bazin in einer späteren Serie dargestellt hat, noch gar nicht begonnen und ist deswegen ihrem Gesicht noch nicht abzulesen. Nur im Bild bleiben das künftige und das einstige Gesicht festgehalten.²²

Die Asymmetrie zwischen dem Gesicht und seinen Abbildungen erweist sich schon darin, dass Gesichter auf Porträts nicht altern können und doch mit dem Medium altern, das als Gemälde Staub auf sich sammelt oder als Fotografie vergilbt. Auch wenn ein Bild vom lebenden Gesicht abgenommen oder abgelichtet wird, so fängt es nicht das Leben ein, sondern raubt ihm die Zeit, in der das Gesicht schon im Moment der Wiedergabe nur noch im Rückblick betrachtet wer-

den kann. Oscar Wilde hat dieses Verhältnis zwischen Bild und Leben in die unvergessliche Parabel seiner Erzählung vom «Bildnis des Dorian Gray» gekleidet, indem er durch eine Umkehrung von Bild und Leben die Paradoxie an den Tag brachte, die zwischen ihnen besteht. Durch einen infernalischen Pakt über Dorian Grays Unsterblichkeit kommt es dazu, dass nur das Bildnis mit der Zeit altert, während das Gesicht lebenslang seine Jugend behält. Deswegen muss der Lebemann sein Bildnis verstecken, weil es eine unerwünschte Maske der Wahrheit geworden ist, während sich sein eigenes Gesicht in eine Maske verwandelt hat, welche die Lebenszeit leugnet. Schon Peter von Matt hat in seiner «Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts» einen Exkurs zur «grundsätzlichen Unbeschreibbarkeit des menschlichen Gesichts» eingefügt, der natürlich der Literatur gilt und der Wortbeschreibung, der aber ebenso für die Bilder gelten muss, obwohl diese eine engere Beziehung zum Gesicht zu besitzen scheinen.

Auch die Fotografie, welche die lange gesuchte Garantie von Ähnlichkeit geliefert hatte, wurde schon bald von einer Enttäuschung eingeholt, weil sie nur die Zeit konservierte, in der sie entstand. Deshalb versprachen die Techniken der Live-Bilder, ob im Kino, im Fernsehen oder im privaten Video, eine Flucht aus der Fotografie als Maske. Jedoch führen sie eine neue Barriere ein, denn die Aufzeichnung mit der Kamera ist immer schon geschehen, wenn die Bilder auf einen Bildschirm übertragen werden. Im Übrigen hat sich die Lebensdauer der neuen Techniken gegenüber der alten Fotografie dramatisch verkürzt, und es werden stets andere Methoden der Konservierung erforderlich, um das Verfallsdatum zu verlängern. So ist ein interner Kreislauf zwischen Reproduktion und Reproduktion in Gang gekommen, um das flüchtige Gesicht in den Bildern zu speichern.

Das Zeitalter der Massenmedien – das Thema im dritten Teil – hat eine schrankenlose Produktion von Gesichtern entfesselt und mit dem Bilddruck oder dem Hollywood-Film einen neuen Gesichtskult begründet. Thomas Macho nennt diese öffentlichen Gesichter «Vorbilder» nicht in einem ethischen oder sozialen Sinne, sondern in dem Sinne, dass wir sie immer schon vorfinden, ohne sie gewollt zu haben.²³ Die «prominenten Gesichter» sind jetzt Medienprodukte geworden. Sie wenden sich, statt an einen einzelnen Betrachter, an eine anonyme Masse, die in ihnen gleichsam ihr eigenes, kollektives Gesicht wiederzufinden sucht. Zugleich hat die moderne Großstadt das «Archiv» zur polizeilichen Erfassung von Gesichtern notwendig gemacht, die sich so leicht in der Masse verflüchtigten (S. 234). Das prominente Gesicht dagegen konnte sich zum stereotypen Klischee entleeren und dennoch, oder deswegen, seinen Siegeszug in der Öffentlichkeit



antreten. So bot das Bildmagazin «Life» in den 1930er Jahren seinen Lesern alle jene *faces* zum Konsum an, die im Takt der Zeit ins Rampenlicht traten (S. 216).

Das Filmgesicht hat eine eigene, wechselvolle Geschichte hinter sich gebracht, die den Gegenstand von zahlreichen Untersuchungen bildet.²⁴ Dabei steht die Großaufnahme des Gesichts im Mittelpunkt, die wiederum an die Filmtechnik der Montage gebunden ist. In diesem Zusammenhang hat man durch den Film neue Erkenntnisse über die Lesbarkeit oder Opazität des Gesichtsausdrucks gewonnen. Im «Kuleschow-Effekt» zeigte sich, dass der Ausdruck eines Gesichts der gleiche bleiben kann und dennoch je nach der Einstellung, in der er erscheint, ganz verschieden gedeutet wird (S. 263). In Ingmar Bergmans Film «Persona», der einen alten Begriff für die Maske im Titel trägt, ist das Gesicht nicht nur Motiv und Technik, sondern das eigentliche Thema, das sich im Dialog zwischen zwei «ähnlichen Gesichtern», einem redenden und einem stummen, entfaltet (S. 265 ff.).

Maos Gesicht bildet den Spiegel von zwei grundverschiedenen Gesellschaften, die heute die erste Rolle in der globalen Welt spielen. In China wurde es als das einzige offizielle Gesicht in mehreren Etappen so zielgenau politisiert, dass es zum Symbol für Volk und Partei werden konnte und der gesichtslosen Masse eine kollektive Identität bot. In den USA trat es mit Verspätung in den Kreislauf der bunten Mediengesichter ein, wobei ihm die Vermarktung in der Kunstszene eine neue Karriere als superteures Anlageprojekt eröffnete (S. 283). In beiden Fällen lieferte

Abb. 1
Nusra Latif Qureshi,
Did You Come Here
to Find History?,
2009

das gleiche Gesicht eine Schablone, auf welche zwei Systeme ihr Weltbild projizierten. Heute kommt es in einem dritten Stadium seiner Geschichte zu dem Paradox, dass es als amerikanisches Pop-Idol in die chinesische Gegenwartskunst eindringt und dort auf die immer noch produzierte Staatsikone trifft.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de