

**DAS GESICHT
IST EINE STARKE
ORGANISATION**

Mediologie

Band 10

Eine Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs

»Medien und kulturelle Kommunikation«

Herausgegeben von Ludwig Jäger

DAS GESICHT IST EINE STARKE ORGANISATION

**Herausgegeben von Petra Löffler
und Leander Scholz**

DuMont

Diese Publikation ist im Sonderforschungsbereich/Kulturwissenschaftlichen
Forschungskolleg 427 »Medien und kulturelle Kommunikation«, Köln, entstanden
und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen
Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Erste Auflage 2004

© 2004 DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Ausstattung und Umschlag: Groothuis, Lohfert, Consorten (Hamburg)

(Fotografie auf dem Umschlag von Tim N. Gidal: Face (1930), Museum Ludwig, Köln)

Gesetzt aus der DTL Documenta und der DIN Mittelschrift

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Druck und Verarbeitung: Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany

ISBN 3-8321-7872-4

INHALTSVERZEICHNIS

Petra Löffler/Leander Scholz Vorbemerkung der Herausgeber	7
1. URGESICHT UND UNGESICHT Intro: Leander Scholz	11
Vinzenz Hediger Das Abenteuer der physiognomischen Differenz. Science Fiction, Tierfilme und das Kino als anthropologische Maschine	15
Stefanie Diekmann Aus der Ferne. Über Umstände und Rezeption einer fotografischen Offenbarung	31
Gertrud Koch Von der Tierwerdung des Menschen – zur sensomotorischen Affizierung	49
Albert Kümmel Fratzen	59
Leander Scholz Das Gesicht der »zweiten Natur«: Hegels Anthropologie	80
2. DISZIPLINIERUNG UND SELBSTMODELLIERUNG Intro: Rolf Nohr	113
Meike Adam Symbol oder Symptom? Lesbarmachungen des Gesichts	121

Gunnar Schmidt Patho-Logiken	140
Rolf Nohr A Dime – A Minute – A Picture. Polaroid & Fotofix	160
Joanna Barck Im Blick des Porträts. Von den ›Zurichtungen‹ des Gesichts im Film	181
Susanne Regener Facial Politics – Bilder des Bösen nach dem 11. September	203
Thomas Morsch »We all want something beautiful« – Das schöne Gesicht als ›Sensation‹ und Erfahrung im Film	225
3. KRISEN DER FACIALEN SEMANTIK Intro: Petra Löffler	243
Ulrike Bergermann Morphing. Profile des Digitalen	248
Ines Steiner/Christoph Brecht Groteske Attraktion, gestörte Expression. Funktionen und Gebrauchsweisen des Gesichts im frühen Kino und im Slapstick	273
Ilka Becker Verpasste Züge. Trockel, Prince, Ruff	302
Petra Löffler Fluchtlinien des ›Gesichts‹. Krisensymptome facialer Semantik	322
Autorenverzeichnis	343
Bildnachweise	347

VORBEMERKUNG DER HERAUSGEBER

»Es ist nicht so einfach, das Gesicht aufzulösen. Man läuft dabei Gefahr, wahnsinnig zu werden. Ist es ein Zufall, daß der Schizo gleichzeitig den Sinn für das Gesicht, sein eigenes Gesicht und das der anderen, den Sinn für die Landschaft, für die Sprache und ihre vorherrschenden Bedeutungen verliert? Das Gesicht ist eine starke Organisation. Man kann sagen, daß das Gesicht in seinem Rechteck oder in seiner Rundung einen ganzen Komplex von Merkmalen festhält, *Merkmale der Gesichtshaftigkeit*, die es subsumiert und in den Dienst der Signifikanz und der Subjektivierung stellt. Was ist ein Tic, ein Zucken? Es ist der unaufhörliche Kampf zwischen einem Merkmal der Gesichtshaftigkeit, das der souveränen Organisation des Gesichts entkommen will, und dem Gesicht selber, das sich über diesem Merkmal schließt, es wieder integriert und seine Fluchtlinie blockiert, ihm seine Organisation aufzwingt. [...] Wenn es nicht so einfach ist, das Gesicht aufzulösen, so deshalb, weil es sich weder um eine schlichte Geschichte von Tics, noch um das Abenteuer eines Kunstliebhabers oder Ästheten handelt. Wenn das Gesicht eine Politik ist, dann ist auch das Auflösen des Gesichts eine Politik, die wirkliches Werden nach sich zieht, ein ganzes Klandestin-Werden.«

GILLES DELEUZE/FÉLIX GUATTARI

KAPITALISMUS UND SCHIZOPHRENIE. TAUSEND PLATEAUS

Überall Gesichter: in der Werbung, in der Politik, der Kunst, selbst ein Auto kann ein Gesicht haben, oder etwa eine Landschaft und natürlich auch der Mond. Um ein Gesicht zu sehen, reichen schon wenige Striche aus. Will man etwas anschaulich machen, dann gibt man besten ein Gesicht. Gesichter versprechen Identität und Intimität. Als Projektion, Vermittlung und Organisation von Wahrnehmung sind Gesichter aus den visuellen Medien nicht wegzudenken. Das Gesicht ist *der* hervorragende Schauplatz für die Frage nach dem Menschen. Zugleich lässt sich anhand der medizin- und medientechnischen Entwicklung des letzten Jahrzehnts eine zunehmende Virtualisierung des Gesichts beobachten, mit der die Frage aufgeworfen wird, ob und inwieweit traditionell am Gesicht verhandelte Unterscheidungen wie Oberfläche und Tiefe, außen und innen, natürlich und künstlich, Norm und Abweichung, Mensch und Unmensch fortgeführt oder überschritten werden. Ausgehend von dieser Beobachtung nimmt dieser Band Praktiken der facialen Bedeutungsgenerierung in der massenmedialen

Gesellschaft zum Anlass, die anhaltende Prominenz des Gesichts kritisch zu diskutieren.

Der Band gliedert sich in drei Teile, denen jeweils eine thematische Einführung voran gestellt ist. Der erste Teil *Urgesicht und Ungesicht* geht den in der abendländischen Anthropologie verhandelten Grenzen des menschlichen Gesichts nach. Denn einerseits wird am Gesicht die Dignität des Menschen abgelesen, andererseits begrenzen Diskurse über Monster, Aliens, Replikanten, Tiere oder Mischwesen das hybride Feld des Humanen. Die Beiträge diskutieren den kulturhistorischen Zusammenhang zwischen der anthropozentrischen Fiktion vom Singular des einen Gesichts, etwa in der *vera icon*-Tradition, und der Vielzahl und Differenz der Gesichter.

Unter dem Titel *Disziplinierung und Selbstmodellierung* nimmt der zweite Teil die Strategien der Visualisierung und Lesbarmachung des Gesichts zum Zweck der sozialen Kontrolle und Selbstkontrolle in den Blick. So lässt sich etwa die lange Tradition der Physiognomik als soziale Leseanleitung begreifen, die sowohl der Selbstdisziplinierung als auch der Verwissenschaftlichung des menschlichen Gesichts dient. Komplementär dazu stellen gegenwärtige Diskurse um die Maske oder um das Phänomen ›Schönheit‹ ein Versprechen dar, sich als soziale Person selbst entwerfen zu können. In diesem doppelten Sinne wird die Diskursmacht des Gesichts und seine medialen Inszenierungen diskutiert, um ebenso den Spielraum von Selbstmodellierung als flexibler Normalität auszuloten.

Im dritten Teil wird der Umstand problematisiert, dass die Semantiken des Gesichts von Visualisierungstechniken und medialen Darstellungsverfahren abhängen. Denn selbstverständlich ist auch die Repräsentation des menschlichen Gesichts historischen Umbrüchen ausgesetzt, die sich vom klassischen Porträt bis hin zum filmischen Massengesicht als *Krisen der facialen Semantik* beschreiben lassen. Dabei werden mediengeschichtliche Zäsuren daraufhin befragt, welche medialen Konstruktionen des Gesichts durch sie hervorgerufen und welche Semantiken daran anschließbar sind. Zur Diskussion steht hier die Wechselwirkung medientechnischer Innovationen wie etwa digitaler Bearbeitungsweisen oder Verfahren des Morphings mit der Auffassung des Gesichts als »starker Organisation«, wie sie Deleuze und Guattari entwickelt haben.

Dieser Band geht aus einer Tagung des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs (SFB/FK 427) *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universitäten Köln, Bonn und Aachen hervor, die am 21. und 22.02.03 an der Universität Köln stattfand. Wir möchten allen Beteiligten an dieser Tagung danken und ebenso denjenigen, die an der Erstellung dieses Bandes mitgeholfen haben.

1. URGESICHT UND UNGESICHT

Leander Scholz

INTRO: URGESICHT UND UNGESICHT

In dem Film *FACE/OFF* (USA 1997) von John Woo wird das Verhältnis von personaler Identität und menschlichem Gesicht bis an die Grenzen seiner Verfügbarkeit durchgespielt. Dem gefangenen Topterroristen Troy wird mit Hilfe einer chirurgischen Operation das Gesicht entfernt, um es dann dem FBI-Agenten Archer anstelle seines eigenen Gesichts einzusetzen. Diese nahezu vollkommene Maskierung soll es dem FBI-Agenten ermöglichen, in das terroristische Netzwerk einzudringen und Informationen über ein bevorstehendes Attentat zu erhalten. Aufgrund einer fatalen Nachlässigkeit gelingt es jedoch dem gesichtslosen Topterroristen im Gegenzug, sich das Gesicht des FBI-Agenten anzueignen und darüber hinaus die Spuren der hochgeheimen Transaktion zu tilgen, so dass die körperliche Maskierung nun tatsächlich und vollständig an die Stelle des jeweils eigenen Gesichts treten kann.

Der Topterrorist Troy eignet sich so auch die Rolle und die Befehlsgewalt des FBI-Agenten an, während dem eigentlichen FBI-Agenten nur noch die Handlungsweisen des Verbrechers zur Verfügung stehen, um seine ursprüngliche Mission auszuführen. Es beginnt ein Verwirrspiel der physiognomischen Lektüren, bei denen, wie Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* sagt, das Gesicht immer zugleich Gesicht und Maske ist, weil es im gleichen Moment die wahre Identität sowohl enthüllen als auch verhüllen kann. Die perfekte Dissimulation des Topterroristen Troy kann daher nur überführt werden, indem er zu einer Tat gezwungen wird, die seine wahre Identität preisgibt. Um das zu bewerkstelligen, muss der FBI-Held selbst in eine Zone der Ununterscheidbarkeit von »gut« und »böse« eintreten. In dieser Zone trägt die Welt des terroristischen Verbrechers Züge des Guten und die Welt des bürgerlichen Polizisten Züge des Bösen. Auch die Verbrecherwelt kennt Ehre, Familie und Liebe. Die Wiederherstellung der Differenz von Gesicht und Maske, und damit verbunden, die Rückkehr aus der Zone der Ununterscheidbarkeit von »gut« und »böse« gelingt nur, indem das Gute im Bösen vernichtet wird. Im Laufe der Filmhandlung sterben deshalb die Geliebte, der Freund und der Bruder des Topterroristen. Am Ende ist Troy vollkommen isoliert und deshalb gezwungen, seine Maske fallen zu lassen.

Die chirurgische Deterritorialisierung des Gesichts und seine geheimdienstliche Transaktion zur Maske wird also zuletzt nicht dadurch wiederhergestellt, dass es seinen ursprünglichen Platz im buchstäblichen Sinne am Körper des FBI-Agenten wiederfindet. Bevor das geschehen kann, wird mit der Zone der Unun-

terscheidbarkeit von »gut« und »böse« ein Zustand hergestellt, in dem nicht nur die beiden vertauschten Gesichter von Troy und Archer, sondern auch die Gesichter der anderen Charaktere, die vertrauten Gesichter der Familie und der Kollegen des FBI-Agenten dem Bereich der Maske angehören. Auch die Gestalten des Guten können in diesem Bereich jederzeit Agenten des Bösen sein. Der Strudel dieser Ununterscheidbarkeit kann nur aufgelöst werden, wenn sich das wahre Gesicht des FBI-Agenten hinter der Maske seines falschen Gesichts durchgesetzt hat. Erst mit der Einsetzung des neuen Gesichts erhalten auch alle anderen ihre sichere Bedeutung zurück. Die Redefinition des Guten und des Bösen durch den heroischen Akt der Grenzziehung reterritorialisiert so das gesamte Bedeutungsfeld. Das »happy end« der Geschichte trägt dieser Reterritorialisierung dadurch Rechnung, dass der FBI-Agent und seine Frau den verwaisten Sohn des Topterroristen adoptieren, und zwar anstelle des einst von genau diesem Topterroristen getöteten eigenen Sohns. Der Titel des Films *FACE/OFF* bezeichnet daher nicht nur die chirurgische Verfügbarkeit über das Gesicht, sondern einen Zustand der Gesichtslosigkeit, in dem die Zustände selbst gesichtslos werden können.

In ihrem Buch *Mille plateaux* haben Gilles Deleuze und Félix Guattari der »Erschaffung des Gesichts« ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem sie das Gesicht als Schema von der Vorstellung absetzen, dass es bei der »Vergesichtlichung« unterschiedlichster Phänomene der natürlichen und technischen Umwelt um ein Projekt der Ähnlichkeitsmachung und der Anthropomorphisierung geht. Also etwa dann, wenn man in einer Wolke ein menschliches Gesicht zu erkennen meint oder vom Antlitz eines Autos spricht oder von dem, was man im Sinne einer Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine als *human interface* bezeichnet. Vielmehr handelt es sich bei dem Schema des Gesichts um eine vorgängige Grenzziehung, die es erlaubt, ein Bedeutungsfeld dadurch zu organisieren, dass mit der Distribution von Proportionsverhältnissen die Beziehungen der Ähnlichkeit überhaupt erst hergestellt werden. Insofern erscheinen die so »vergesichtlichten« Phänomene und Zustände zwar immer in Beziehung zu einem Gesicht, an dessen Organisation sie partizipieren, aber nicht unbedingt als Gesicht im Sinne einer Ähnlichkeit. Wenn man zum Beispiel sagt, ein Gegenstand blickt mich an, heißt das nicht, dass dieser Gegenstand – eine Teekanne, eine Tasse oder etwa ein Tisch – irgendeine Ähnlichkeit mit einem Gesicht haben muss. Das Schema ist also so etwas wie ein generativer Vollzug, der das Gesicht erst zu jener »starken Organisation« macht, der die Aufsätze dieses Bandes nachzugehen versuchen.

Dass Deleuze und Guattari in diesem Zusammenhang von einem Schema sprechen, lässt an das zentrale Schematismuskapitel in der *Kritik der reinen Ver-*

nunft von Kant denken, bei dem das Schema im Unterschied zur Subsumtion einer Erscheinung unter eine Kategorie eingeführt wird. Das Schema ist hier der Vollzug einer Grenze, die überhaupt erst den Bereich absteckt, für den die Anwendung der Kategorien und damit die Herstellung von Sichtbarkeit möglich wird. Eine Grenze, die man mit Kant als eine transzendente Grenze und zugleich als eine performative Grenze vor aller Anwendung und Sichtbarkeit ansprechen müsste. Deshalb ist das Problem der »Vergesichtlichung« für Deleuze und Guattari auch keine Frage der Ideologie, sondern eine Frage der Ökonomie und der Organisation von Macht selbst. Das Schema des Gesichts organisiert die Sichtbarkeit von Phänomen und Zuständen auf bestimmte Zentren hin und stellt dadurch die Sichtbarkeit dieser Phänomene und Zustände sicher. Deswegen lassen sich dem Gesicht nicht einfach Merkmale oder Eigenschaften zuordnen, sondern es muss als ein ortgebendes Verfahren verstanden werden, das umgekehrt ebenso eine Ortlosigkeit produziert und damit Sichtbarkeit sowohl eröffnet als auch steuert.

Deleuze und Guattari haben versucht, diese Bewegung der Deterritorialisierung und Reterritorialisierung als eine Art Minimalsystem mit den beiden Polen »Weißer Wand-Schwarzes Loch« zu begreifen, mit dem das Verfahren der »Vergesichtlichung« operiert. »Weißer Wand« ließe sich dabei als eine bestimmte Figuration des Hintergrunds übersetzen, auf dem die Zeichen der Bedeutung und ihre Redundanz eingeschrieben werden können, und »Schwarzes Loch« als der dunkle Schacht der Subjektivität, in dem die Zeichen im Zustand ihrer Ununterschiedenheit versammelt sind. Beides sind Formen der Übercodierung, die sich wechselseitig stabilisieren, indem sie sich ihre Umwelt aneignen. Aber wie man auch immer diese beiden Pole zu übersetzen und zu konkretisieren versucht, deutlich wird dabei, dass das Schema zur Produktion von Gesichtshaftigkeit selbst keine Züge der Gesichtshaftigkeit trägt und damit ebenso keine Selbstähnlichkeit voraussetzt. Auch hier ergeben sich Parallelen zu Kants Auffassung vom Schematismus, der zwar Anschaulichkeit aller erst möglich macht, aber selbst in »gar kein Bild« gebracht werden kann. Das Gesicht der »Vergesichtlichung« hat seinen Ursprung nicht in einem »Urgesicht«, etwa in einem Gesicht des anthropologisch gesicherten allgemeinen Menschen, wie es die These einer Anthropomorphisierung von Phänomenen und Zuständen nahe legt. Trotzdem produziert das Schema der Gesichtshaftigkeit zugleich immer so etwas wie ein »Urgesicht«, etwa das Gesicht des »weißen Mannes«, von dem aus sich wiederum Abweichungen und damit Hierarchien denken lassen. Vielmehr unterhalten dieses »Urgesicht« und das damit stets ebenfalls gegebene »Ungesicht« eine geheime Komplizenschaft, die von einer gemeinsamen Grenze gegeben ist.

Das Gesicht ist damit nicht nur ein Verfahren, die Sichtbarkeit von bestimmten Phänomenen und Zuständen zu organisieren, sondern in einem konkreten Sinn auch Politik. In der abendländischen Anthropologie spielt die Frage nach dem menschlichen Gesicht nicht nur als Abgrenzung gegen das Tiergesicht eine wichtige Rolle, sondern auch als Einholung dieser Grenze innerhalb der Politik des menschlichen Gesichts selbst. »Das Gesicht ist nicht animalisch«, heißt es bei Deleuze und Guattari, »aber es ist auch nicht allgemein menschlich, es gibt im Gesicht sogar etwas absolut Unmenschliches.«¹ Die in diesem Satz beschriebene Figur, die das Ausgeschlossene als Ausschluss noch einmal einschließen muss, spielt in der neuzeitlichen Anthropologie eine entscheidende Rolle, indem der Mensch als dasjenige Lebewesen bestimmt wird, das kein eigenes Aussehen [*faciem*] hat. In dem Traktat *De hominis dignitate* lässt Giovanni Pico della Mirandola den Schöpfergott zu seinem obersten Geschöpf sagen: »Wir haben dir keinen festen Wohnsitz gegeben, Adam, kein eigenes Aussehen [*faciem*] noch irgendeine besondere Gabe, damit du den Wohnsitz, das Aussehen und die Gaben, die du selbst dir ausersiehst, entsprechend deinem Wunsch und Entschluss habest und besitzt.«²

Während allen anderen Lebewesen eine Grenze gegeben ist, wird der Mensch selbst als Grenze zwischen »himmlisch« und »irdisch«, »sterblich« und »unsterblich«, zwischen »höher« und »niedriger«, »gestalt« und »ungestalt« bestimmt und damit zugleich als das Lebewesen, dass diese Grenze permanent zu vollziehen hat. Das Ebenbild, das der Mensch in der Rangordnung der Geschöpfe darstellt, ist gewissermaßen ein »leeres« Ebenbild Gottes, da dieser den Menschen geschaffen hat, um sein Werk bestaunen zu lassen und ihn deshalb spiegelbildlich in die Mitte der Welt gestellt hat. Genau in dem Maße, wie der Mensch allen anderen Geschöpfen »unähnlich« sein muss, um an allen »Anteil« haben zu können, ist er auch ein »Chamäleon«, wie Pico della Mirandola sagt. Die Selbstdifferenz kann daher nur zu einer Selbstähnlichkeit übergehen, indem mit dem Bild der Ähnlichkeit zugleich auch das Bild der Unähnlichkeit entworfen wird. In diesem Sinne kann man das Gesicht in seiner doppelten politischen Funktion von »Urgesicht« und »Ungesicht« als eine »starke Organisation« begreifen.

1 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie*. Tausend Plateaus, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1997, S. 234.

2 Giovanni Pico della Mirandola: *Über die Würde des Menschen/De hominis dignitate*, übersetzt von Norbert Baumgarten, Hamburg 1990, S. 7f.

Vinzenz Hediger

**DAS ABENTEUER DER PHYSIOGNOMISCHEN DIFFERENZ. SCIENCE FICTION,
TIERFILME UND DAS KINO ALS ANTHROPOLOGISCHE MASCHINE**

»Der Löwe spricht, aber wir können ihn nicht verstehen.«

Ludwig Wittgenstein

1.

Der Film sei das physiognomische Medium schlechthin, lautet eine Annahme der frühen Filmtheorie, über das Wesen der neuen Kunstform. In »Der sichtbare Mensch« von 1924 erkennt Béla Balázs die Innovation des Mediums Film darin, dass es dem menschlichen Gesicht eine Ausdrucksmacht verleihe, die es zuvor in dieser Form nicht besessen hatte. Ferner entdecke der Film auch die Physiognomie der Dinge: die Ausdrucksbewegung eines Zugs in voller Fahrt hat für Balázs die Qualität eines Gesichts. Es ist nachgerade so, dass für den Film »alle Dinge, ohne Ausnahme, notwendigerweise symbolisch sind. Denn alle Dinge machen auf uns, ob es uns nun bewusst wird oder nicht, einen physiognomischen Eindruck.« Entsprechend könne der Regisseur nicht wählen »zwischen einer sachlich-objektiven und einer physiognomisch-bedeutsamen Darstellung, sondern nur zwischen einer Physiognomik, die er beherrscht und bewusst nach seinen Absichten benützt, oder einer, die dem Zufall überlassen, ihm wider alle Striche läuft.«¹ Man könnte auch sagen: Der physiognomische Eindruck, wie Balázs ihn beschreibt, wirft ein Dressurproblem auf. Die Physiognomie der Dinge ist eine Bestie, die der Zähmung bedarf, und der erfolgreiche Regisseur ist ihr Dompteur.

Einen Spezialfall im Hinblick auf die Zähmung des physiognomischen Eindrucks durch das Dressurmittel des Films stellen Tiere dar. Tiere verfügen über eine Physiognomie im eigentlichen Sinn, über ein Gesicht und ein Ausdrucksverhalten, nur spielen sie nicht. Vielmehr machen sie – darin den Kindern verwandt, wenn sie vor die Kamera treten – »ihre Sache mit naivem Ernst«. Schauspieler wollen mit ihren Mienen die Illusion wecken, dass sie Ausdruck »wirklich gegenwärtigen Gefühls« seien. Tiere hingegen müssen sich darum nicht bemühen: »Bei diesen ist es keine Illusion, sondern echtteste Tatsache. Es ist keine Kunst, sondern belauschte Natur.« Dies gilt für Balázs, der sein Buch zu Beginn der zwanziger Jahre schreibt, umso mehr, als der Film ja nur visuelle und keine auditiven Eindrücke wiedergibt und mithin das stumme Mienenspiel der Tiere »eine viel geringere Reduktion bedeutet als das der Menschen«.² Tiere sind demnach die besseren

Filmschauspieler, weil ihr Ausdruck stets authentisch ist und weil ihre Performance dem Medium besser entspricht: Die Ebene des sprachlichen Ausdruck fehlt und kann deshalb im Prozess der Aufzeichnung der Performance auch nicht verloren gehen.

Stumm, namenlos und authentisch, weil des sozialen Rollenspiels nicht mächtig, ist das Tier der ideale Filmschauspieler: Ein Ich ohne Distanz zu sich selbst und ohne Einbettung in die Gesellschaft. Also ein Nicht-Ich. Man könnte nun spekulieren, dass die Begegnung mit dem Tier auf der Leinwand in der Zuschauerin oder dem Zuschauer einen Prozess des »devenir-animal« im Sinn von Deleuze und Guattari freisetze, der Deterritorialisierung und Befreiung vom Zwangsgestell der bürgerlichen Subjektivität.³ Das Tier als Impulsgeber der Überwindung des eurozentrischen Kapitalismus sozusagen. Balázs wählt ein anderes Vokabular, um das Betrachten des Tiers im Film zu beschreiben. Das Betrachten des Tiers ist ein »Belauschen« der Natur, und dieses Belauschen impliziert ein »persönliches Verhältnis, eine besondere Attitüde der Natur gegenüber, die immer mit einer ganz eigenen Erregung verbunden ist und die Stimmung eines seltenen Abenteurers hat.« Weil wir als Zuschauer zugegen sind und doch nicht zugegen sind, hat die Natur, die da belauscht wird, zudem »oft die Heimlichkeit von etwas Verbotenem.« Die Tierbetrachtung im Film ist für Balázs demnach nicht der Katalysator des eigenen Tierwerdens. Vielmehr bewirkt sie auf mehreren Ebenen eine Affirmation menschlicher Subjektivität. Die Tierbetrachtung vollzieht sich im Rahmen einer *persönlichen* Beziehung; sie ist ein Abenteuer, also eine Form des Erlebens, die unter anderem als Reise zu sich selbst definiert wird; und sie impliziert eine Transgression, die zu einem Erkenntnisgewinn führt, der das Tier dem Menschen ähnlicher erscheinen lässt als den Menschen dem Tier: Denn das eigentliche Mysterium des Films mit Tieren ist, dass wir mithilfe der Apparatur des Kinos das Ausdrucksverhalten der Tiere entziffern können – dass wir die Tiere *verstehen*, ganz so, wie wir Menschen verstehen, wie Balázs festhält.

Verstehen können wir die Tiere aufgrund einer Analogie: Wir legen ihrem Mienenspiel denselben Ausdruckswert bei wie dem menschlichen. Die Analogie geht nach zwei Richtungen. Zum einen kann das Gesicht des menschlichen Schauspielers tierische Züge annehmen. Wenn Conrad Veidt als indischer Fürst in *Das indische Grabmal* von Joe May unversehens an einen Tiger erinnert, dann enthüllt die Analogie zum Tier den Charakter der menschlichen Figur. Weil die Tiere ihrerseits aber »Karikaturen gewisser Menschentypen sind und dabei von unmaskierter Echtheit«, wird ihr Ausdrucksverhalten auch für uns lesbar: Indem wir dem Tier die Maske des menschlichen Antlitzes überstülpen, wenn wir es ansehen (es »anthropomorphisieren«), erkennen wir die Gefühle, die sich auf sei-

nem Gesicht einschreiben so klar, als wären es menschliche.⁴ Der Gedanke mag kontrovers sein, er schließt aber an einen wichtigen Strang der wissenschaftlichen Debatte um die Jahrhundertwende an. Charles Darwin formulierte in seiner Studie zum Emotionsausdruck bei Menschen und Tieren von 1872 drei Prinzipien des Ausdrucks von Emotionen, die gleichermaßen für Menschen und höhere Tiere gelten sollen.⁵ Eine solche Annahme ergab sich als notwendiger Schluss aus der Evolutionstheorie, die von einer Kontinuität der Entwicklung von Tieren und Menschen ausgeht. Durchaus im Anschluss an Darwin und in der Auseinandersetzung mit seinem Werk entstehen in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zahlreiche Untersuchungen zur vergleichenden Psychologie von Menschen und Tieren, zu denen auch die Arbeiten von Willhelm Wundt zählen.⁶

Für Balázs ist das Sehen von Tieren im Film demnach ein visuelles – oder bildgestütztes – Abenteuer, dessen Ziel ein Erkenntnisgewinn ist, ein Verstehen. Es ist aber auch ein bildgestütztes Abenteuer, zu dessen Eigentümlichkeit gehört, dass es sich letztlich nur mit einer auditiven Kategorie adäquat beschreiben lässt: Es ist ein »Belauschen der Natur.« Weshalb Hören und nicht Sehen? Weshalb verfällt Balázs darauf, den technischen Apparat des Stummfilms, ein Gerät der Bildgebung ohne Ton, als auditiven Apparat zu beschreiben? Die Tiere, so Balázs, »wissen nichts vom Apparat und machen ihre Sache mit naivem Ernst.« Wir hingegen wissen stets, dass es »Komödie ist.«⁷ Zum Apparat der Tierbetrachtung gehört demnach ein Wissensvorsprung seitens derer, die ihn bedienen. Doch gerade weil die Tiere nicht wissen, dass es nur Komödie ist und alles tödlich ernst nehmen, wird es möglich, sie zu verstehen. Weil ihr physiognomisches Verhalten nicht gestellt ist, sondern authentisch, kann es überhaupt erst transparent und lesbar werden. Die filmische Apparatur ist demnach eine Falle des Wissens: eine Falle, in die Tiere unwissentlich tappen, und die Wissen produziert, wenn sie zuschnappt. Weshalb aber muss man sich diese Wissensfalle als Hörgerät vorstellen? Vielleicht deshalb, weil die Aktivität des Lauschens impliziert, dass die Natur eine Sprache spricht, und dass es Sprachliches ist, das wir vernehmen, wenn wir beim Betrachten des Films die Tiere verstehen. Das Kino wäre demnach eine Maschine der Versprachlichung des Sprachlosen, ein Apparat, der die Natur zum Sprechen bringt.

Eine überraschende Wendung im Gedankengang von Balázs, bedenkt man den Ansatz des Buches »Der sichtbare Mensch«, handelt von der Befreiung des bloß Sichtbaren von der Last der Sprache und aus dem Prokrustesbett der Verschriftlichung. Ausgiebig zelebriert Balázs in seinem Buch die Rückgewinnung der Ausdruckskraft von Gestik und Mimik durch das Mittel der Großaufnahme und überhaupt des Bewegtbildes. Doch ausgerechnet im Angesicht des Tiers, des

perfekten Schauspielers (weil Nicht-Schauspielers), dessen Gesicht dem Betrachter die unverstellte Sicht auf wahre Gefühle freigibt, verlässt Balázs die Festlaune. Statt auf das Bild allein zu vertrauen, sucht er Halt bei einer akustischen Metapher und behauptet, dass die Natur im Film *spreche* (»Ein Kipling des Films täte not«, schreibt er an der Stelle auch: Eben jemand, der die Tiere nach dem Muster des *Dschungelbuchs* ohne Umstände zum Spreche bringt). Ohne Sprache ist selbst für Balázs, den Theoretiker der Sichtbarkeit, Wissen nicht zu haben. Mit der Falle des Wissens schnappt damit, wenn man so will, auch die Falle der Bilderfeindlichkeit zu, die Balázs doch zu demontieren angetreten war. Immerhin aber traut er dem Medium Film die Produktion von Wissen zu.

Was das Tier uns sagt, wenn es spricht und wir uns verstehen, ist ein Mysterium: Per Analogieschluss verrät uns das Tier, dass es »geheimnisvolle Zusammenhänge von seelischen und Naturgewalten gibt« und dass es mit uns in irgend einer Weise verwandt ist. Zugleich ist das Tier auch das perfekte Nicht-Ich, das distanzlos Authentische: das Andere des sozialen Selbst. Was der Mensch im Bild des Tiers erblickt, ist demnach zugleich das Ich und das Nicht-Ich, ein »geheimnisvoller Zusammenhang« ebenso wie eine Differenz. Es ist eine konzeptuelle, definitorische Arbeit, die das Bild des Tieres im Film leistet: Es zeigt dem Menschen auf, was er ist, in dem es ihm zeigt, was er nicht ist. Man könnte auch sagen: Der Hörapparat des Kinos, der die Natur belauscht und ihre Sprache vernimmt, ist zugleich ein konzeptueller Apparat, der die Differenz zwischen Mensch und Tier verhandelt und produziert, und zwar nicht, in dem er sagt, sondern indem er zeigt. Der Film wäre, wenn er Tiere zeigt, so gesehen eine anthropologische Maschine im Sinn von Giorgio Agamben: Eine Vorrichtung zur Produktion des Konzepts Mensch und der Mensch-Tier-Differenz, »eine Maschine, deren Funktion nicht darin besteht, diese Differenz für alle Zeiten festzulegen, sondern sie stets aufs Neue zu produzieren und zu verhandeln und sicherzustellen, dass sie ein philosophisches Problem bleibt: Denn der Mensch konstituiert sich philosophisch doch nur über die Abgrenzung von dem, was er nicht ist.«⁸

Gilles Deleuze vertritt im zweiten Band seines Kinobuches die Ansicht, dass das Medium Film *denkt*, wenn auch nur dort, wo große Autoren am Werk sind (man könnte auch sagen: große Dompteure). Mein Vorschlag wäre nun, dass man Deleuze vom Zwangsgestell der bürgerlichen Subjektivität befreit, in das er sich mit einer solchen auteuristischen Hypothese verfängt, und davon ausgeht, dass das Medium auch dort denkt, wo Deleuze (und mit ihm so mancher Theoretiker des Films) es nicht denkt: Also auch in populären Genres wie dem Science-Fiction- und dem Tierfilm. Dass die anthropologische Maschine Kino besonders gut läuft, wenn die Programme der populären Abenteuergenres eingelegt werden (zu

denen ich, wie ich gleich darlegen möchte, unter bestimmten Gesichtspunkten auch den Tierdokumentarfilm zählen möchte), deutet sich schon in der Wahl der Begriffe an, die Balázs benutzt, um das Erlebnis der Sichtung von Filmen mit tierischen Protagonisten zu beschreiben. Wenn Balázs das »Belauschen der Natur« als Abenteuer beschreibt, dann leuchtet das auch deshalb ein, weil viele Filme, in denen nicht-menschliche Protagonisten vorkommen, dem Genre nach Abenteuerfilme sind. Ein Fall, wenn man so will, in dem sich die Theorie von ihrem Gegenstand die Struktur ihrer Begriffe vorgeben lässt.

Tiere und Außerirdische gehören ferner, wie Kinder, denen Balázs ebenfalls den »Reiz der unbelauschten Natur« zuschreibt, in anthropologischer Hinsicht derselben Kategorie an: Sie konstituieren sich über ein Spannungsverhältnis von Verwandtschaft und Differenz zum Menschen. Kinder sind zwar Menschen, aber noch nicht ganz fertige. Wie Tiere sind sie des sozialen Rollenspiels der menschlichen Gesellschaft nicht mächtig, und ihre Sprachkompetenz steht in Frage, auch wenn sie es im Unterschied zum Tier in beidem noch zur Perfektion bringen können. Außerirdische wiederum beherrschen das gesellschaftliche Rollenspiel zwar mitunter perfekt, wie in *BODY SNATCHERS* (dt. Titel: *DIE DÄMONISCHEN*, USA 1957), doch handelt es sich nur um eine Tarnung, hinter der die Differenz verschwindet, auf die es ankommt. Außerdem verschwindet die Differenz nicht ganz. Selbst die ›Body Snatchers‹, die sich in den Körpern unverdächtigster amerikanischer Vorstadtbewohner einnisten, erkennt man daran, dass der Blick ihrer Wirte starr wird und ihre Stimme monoton.

Gesicht und Stimme sind demnach die bevorzugten Territorien, auf denen der Film die Natur belauscht und die man auf der Abenteuerfahrt zum Verstehen des Nicht-Menschlichen in populären Genres durchquert. Die Physiognomie, so die These, die ich nun noch etwas näher ausführen möchte, bildet in den Genres, die Tiere und Außerirdische als Hauptfiguren haben, so etwas wie eine Landkarte für das Abenteuer der anthropologischen Differenz

2.

Kritiker des Science-Fiction-Kinos werfen den Schöpfern populärer Weltraumabenteuer bisweilen vor, sie seien fantasielos. Ganz egal, wie tief die menschlichen Abenteurer in die Tiefen des Alls vordringen, um dort auf andere Lebensformen zu stoßen, oder wie weit der Besuch gereist ist, der die Menschen auf ihrem Heimatplaneten heimsucht: meist tragen die Außerirdischen ein Antlitz, das eine Variation auf das Thema des menschlichen Gesichts darstellt. Auch die Tiere ge-

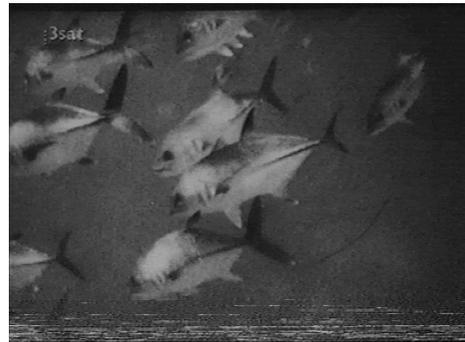
hen im Science-Fiction-Film am Gängelband der Ähnlichkeit: Wird in den Tiefen des Alls Landwirtschaft getrieben, wie etwa in *STAR WARS* (USA 1977), dann geschieht dies mit Haus- und Nutztieren, die in Funktion und Gestalt stark an Ziege, Kamel und Kuh erinnern, und selbst das hybride Monster aus *ALIEN* (USA 1979), ein Cyborg mit organischen Komponenten und Stahlskelett, schlüpft aus einem Ei und ordnet sich so den Reptilienartigen zu. Der Weltraum, so scheint es, ist der Welt des Science-Fiction-Films nicht nur ein räumliches Kontinuum: Es setzt sich in den Tiefen des Alls auch die Linnésche Taxonomie der Lebensformen kontinuierlich fort, und bei jedem Abenteuer kommen neue Arten hinzu.

Einen Raum der Taxonomie und des Abenteuers, oder der Taxonomie als Abenteuer, erschließt auch die Gattung des Tierfilms. Der Tierfilm inventarisiert die Welt der Tiere, doch statt als Exponat im Zoo zeigt der Tier-Dokumentarfilm die Kreatur in ihrem angestammten Lebensraum. Oder zumindest suggeriert er dies. Auch für Tierfilme werden mitunter Kulissen gebaut, wie für Spielfilme: Die perfekt ausgeleuchtete Nahaufnahmen sich duellierender Ameisen aus Philippe Calderons *LA CITÉ DES FOURMIS* (dt. Titel: *KAMPF UM DIE AMEISENFESTUNG*, Frankreich 1999) sind ohne den Bau von einsehbaren Modellen von Gangsystemen so wenig denkbar wie die dramatischen Bilder von der Flucht der Wüstenmaus vor der Schlange in Walt Disneys *DIE WÜSTE LEBT* (USA 1953). Gleichwohl ergibt sich durch die Montage und weil die Tiere nicht anders können und sich ihrem Habitat entsprechend verhalten, die Suggestion eines authentischen Lebensraums, so wie in Spielfilmen die Suggestion einer fiktionalen Welt. Zum Raum des Abenteuers wird die Diegese des Tierfilms zwangsläufig immer dann, wenn die Figur des Forschers oder der Forscherin im Film selbst vorkommt und im Lebensraum des Tiers verortet wird (oder wenn, um es in der Terminologie der französischen Filmtheorie zu formulieren, das *hors-cadre*, das, was außerhalb des sichtbaren Bildausschnitts liegt, mit dem *hors-champ*, mit dem Ingesamt der vorfilmischen Realität, gleichgesetzt wird).⁹ *PIRSCH UNTER WASSER*, ein Ufa-Kulturfilm aus dem Jahr 1940 und der erste Film des Haiforschers Hans Hass, ist ein paradigmatischer Fall. Der Film beginnt mit einer Badeszene von bemerkenswerter Unbeschwertheit (auch Kulturfilme können dem Eskapismus dienen, nicht nur Spielfilme). Der angehende Meeresbiologe Hans Hass und seine beiden Reisegefährten, mit denen er gegen Ende der dreißiger Jahre die Karibik bereiste, sitzen mit zwei jungen Frauen am Beckenrand eines Schwimmbads im sommerlichen Wien und erzählen von ihren Abenteuern. Aus dem Gespräch erfahren wir, dass das nachfolgende Bildmaterial mit einer Unterwasserkamera gedreht wurde, die Hass selbst konstruiert hat. Die Kamera kommt auch schon ein erstes Mal ins Bild. Um die jungen Frauen zu beeindrucken, haben die Jungs ihr

Abenteurer-Handwerkszeug mit in die Bandeanstalt gebracht, darunter eine Harpune und eben die Kamera.

Eine Tauchsequenz schafft die Überleitung vom Freibad ins Meer: Die jungen Menschen gleiten ins Wasser des Schwimmbeckens; eine der jungen Frauen schwimmt an der Kamera vorbei; der Harpunist hinterher. Wieder am Beckenrand, zeichnet der Forscher eine Landkarte auf dem Rücken seines Kollegen, um

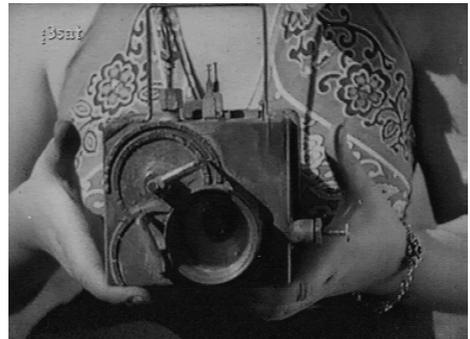
Abb. 1: Das Handwerkszeug des Abenteurers: Präsentation von Kamera und Harpune in »Pirsch unter Wasser« (Deutschland 1942)



seinen Zuhörerinnen und den Zuschauern den Ort des Geschehens anzuzeigen. Eine der ersten Einstellungen aus der Karibik-Sequenz nun zeigt Hass auf Tauchgang mit seiner Kamera in der Hand; es müssen demnach zwei solche Kameras vorhanden gewesen sein.

Der sechzehnminütige Film entfaltet in hierarchischer Ordnung ein Inventar der Spezies, die in karibischen Gewässern anzutreffen sind, und kulminiert in der Begegnung mit einem Hai. Man sieht den gefährlichen Fisch deutlich, aber für eine Nahaufnahme reicht es nicht. Dennoch entsteht der Eindruck einer dramatischen Konfrontation, ein Eindruck, der nicht zuletzt daher rührt, dass Hass zuvor als Kameramann im Lebensraum des Tieres verortet wurde. Die Einstellung vom tauchenden Kameramann, strategisch platziert am Anfang des Films, verschränkt den Raum des Forschers mit dem Lebensraum des Tieres und macht ihn zum Raum des Abenteurers. Louis Malles und Jacques-Yves Cousteaus *LE MONDE DU SILENCE* (dt. Titel: *DIE WELT DES SCHWEIGENS*, Frankreich 1957) ist ein anderes Beispiel: Die Forschungsfahrt der *Calypso*, später auch der schwimmende Schauplatz einer TV-Serie, bleibt ohne spezifische räumliche und zeitliche Koor-

Abb. 2: Konfrontation als Kulmination:
Hans Hass und sein erster in freier Wildbahn gefilmter Hai



dinaten; es reiht sich Episode an Episode, gemäß der Logik einer raumzeitlichen Organisationsform, die Bakhtins Chronotopos des Abenteuerromans entspricht.

Tierfilm und Science Fiction-Film verbindet demnach unter anderem, dass sie von Begegnungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen handeln, die der Produktion von taxonomischem Wissen zuträglich sind (sein können). *STAR TREK* handelt von dramatischen Konflikten; zugleich erstellt die Serie aber ein Inventar der Wesen, die es im Weltraum gibt. Ausgiebig werden wir über die Eigenheiten der verschiedenen Vertreter der interstellaren Völkergemeinschaft aufgeklärt, und wenn menschliche Helden im Weltraum bedrohlichen Wesen begegnet, besteht ihre Aufgabe nicht zuletzt darin, den Verhaltenscode – und bisweilen auch den genetischen Code – des feindlichen Wesens zu knacken, auf dass man der aggressiven Kreatur auf der sicheren Grundlage von Wissen, das aus der Erfahrung gewonnen wurde, wirkungsvoll entgegen treten kann. Erst wenn der Code geknackt ist und man weiß, welche Art von Tier das Alien ist – und damit auch, wie mit ihm zu verfahren ist –, kann die Geschichte zu Ende gebracht werden, und nur wer den Code knackt, ist am Ende noch dabei. In *ALIEN* etwa überlebt Captain Ripley, die von Sigourney Weaver gespielte Protagonistin, nicht zuletzt deshalb, weil sie die Regungen des Monsters als einzige versteht.

Bildet das taxonomische Wissen im Science Fiction-Film oft die Grundlage für einen effektiven Einsatz von Gewalt, so bildet Gewalt im Tierfilm mitunter ein Mittel des Erwerbs von taxonomischem Wissen. Der Naturforscher der kolonialen Ära war immer zugleich auch Jäger. Darwin liebte es in seiner Jugend, Vögel zu jagen; erst später wandte er sich ihrem Studium zu (wobei er in seiner Autobiographie andeutet, dass die eine Leidenschaft die andere ablöste),¹⁰ und die erste portable Filmkamera für Naturaufnahmen wurde in den zwanziger Jahren von Carl Akeley entwickelt, dem Tierpräparator des »American Museum of Natural History«, der auch gerne selbst jagte.¹¹ Noch einen Schritt weiter gehen Cousteau und seine Crew in *LE MONDE DU SILENCE*. Vor die Aufgabe gestellt, den Fischbestand einer kleinen Bucht wissenschaftlich zu erheben, sprengen die Forscher den Teich kurzerhand in die Luft und legen die Tiere danach zum Trocknen am Strand aus. Die Welt des Schweigens bringt man am besten mit einer Detonation zum Sprechen.

Im Übrigen unterscheidet die beiden Genres aber vieles: die Gattung, die Dramaturgie die Produktionsumstände, die Auswertungswege und die Pragmatik. Science-Fiction-Filme sind Spielfilme fürs Kino (oder, wie im Fall der *STAR TREK*-Serie, Unterhaltungsprogramme fürs Fernsehen). Sie erzählen Geschichten und sind gedreht mit großen Budgets in Studiosituationen und unter Anwen-

dung avancierter Tricktechnik, in den letzten Jahren insbesondere von computer-generierten Bilderwelten (CGI). Tierfilme hingegen sind im weiteren Sinne Dokumentarfilme und werden mit kleinen Crews gedreht, die oft nur aus zwei oder drei Personen bestehen. Auch erzählen sie, zumindest vordergründig, keine Geschichten, sondern schildern Lebenszyklen und Lebensraum von Tierarten, ganz nach dem Muster der »natural history«, wie sie im 19. Jahrhundert entwickelt wurden. Die wichtigste Ressource ist die Zeit der Filmer, ihre Bereitschaft, zu warten, bis sich das gesuchte Tier mit dem gewünschten Verhalten herbei bequemt und sich die Gelegenheit zum Filmen ergibt. Gedacht sind Tieraufnahmen in erster Linie für eine Auswertung in Fernsehsendungen mit pädagogischer Absicht. Science Fiction-Filme handeln von möglichen Welten oder stellen mögliche Zustände der realen Welt dar; Tierfilme erheben andere Geltungsansprüche. Ergebnis geduldiger, wenn auch bisweilen unter abenteuerlichen Umständen geleisteter Beobachtungsarbeit, zeigen sie ihren Gegenstand behauptetermaßen so, »wie er ist«. Wenn ein Tierfilmer dabei ertappt wird, wie er die Tiere nicht in ihrem »natürlichen« Zustand belässt, sondern interveniert, um bessere Aufnahmen zu erzielen, wird er dafür des Betrugs bezichtigt, des Betrugs am Zuschauer, letztlich aber auch an einem Ideal von wissenschaftlicher Objektivität, dem zu gehorchen der Tierfilm implizit immer schon für sich in Anspruch nimmt.

Gerade hinsichtlich ihrer Pragmatik scheinen sich Science-Fiction- und Tierfilm demnach ganz grundsätzlich zu unterscheiden. Man braucht indes nicht die Debatte um die Zulässigkeit und Durchlässigkeit der Gattungsgrenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm wieder aufzunehmen, um auf die Verwandtschaften von Tierfilmen und Science-Fiction-Filmen zu stossen. Material für eine Infragestellung fester Gattungsgrenzen bieten Tierfilme schon auf der Ebene der Dramaturgie. So bedienen sie sich oft genug Formen, die dem Spielfilm entlehnt sind, um das Pensum der naturhistorischen Verortung der geschilderten Kreatur ansprechender zu absolvieren. Die Abenteuerroman-Struktur von *LE MONDE DU SILENCE* ist dafür ein Beispiel, aber auch die einstündige Tierdokumentation *TIGER – THE ELUSIVE PRINCESS*, die 1999 von BBC produziert wurde. David Attenborough, der langlebigste aller Tierfilmpräsentatoren, der seit Ende der fünfziger Jahre für die BBC Tierdokumentationen produziert und präsentiert, leitet das Programm ein, vor einem Dschungelhintergrund im Khaki-Dress für die Kamera posierende. Die nächste Einstellung zeigt eine indische Dschungellandschaft in der Totalen; die Sonne geht unter. Auf der Tonspur spricht Attenborough weiter und charakterisiert den Schauplatz des folgenden Geschehens als »Kipling's India«. Eine Assoziation, die zweierlei bewirkt: Sie schafft einen Bezug zum *Dschungelbuch* (und suggeriert damit unter anderem, dass auch *TIGER –*

THE ELUSIVE PRINCESS die Tiere zum Sprechen bringen wird), und sie verknüpft die Tierbetrachtung mit der Kolonialgeschichte. Wo früher die englischen Kolonialherren auf Tigerjagd gingen, dreht nun Attenborough seine Tierfilme – ein Mann, wohlgermerkt, der in den letzten Jahren der Kolonialherrschaft zum Star wurde, waren diese doch zugleich auch die ersten Jahre des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in Großbritannien. In der Terminologie von Roger Odin könnte man davon sprechen, dass solche Elemente eines Tierdokumentarfilms die Zuschauer zu einer fiktionalisierenden Lektüre anleiten, sie also dazu bringen, an den Film – entgegen seiner vordergründigen pragmatischen Rahmung als Dokumentarfilm, die eigentlich auf eine dokumentarisierende Lektüre abzielt – die Statuszuschreibungen und Gratifikationserwartungen heranzutragen, die man gemeinhin mit einem Spielfilm verknüpft.¹²

Die wichtigste Gemeinsamkeit der beiden Genres besteht aber nicht darin, dass Tierdokumentarfilme zum Zweck der Steigerung ihrer Breitenwirksamkeit die Grenze zum Spielfilm durchlässig machen. Vielmehr lässt sie sich daran festmachen, dass beide Genres einen Raum des Abenteuers aufbauen, eines Abenteuers, das wesentlich im Auffinden physiognomischer und mitunter auch morphologischer Differenzen besteht. DIE KROKODILFARM, ein kurzer Dokumentarfilm der Lubin-Studios von 1912, zeigt eine Kleinfamilie, bestehend aus Vater, Mutter, Kind und Hund, beim Besuch der titelgebenden Einrichtung. Die erste Einstellung zeigt die Familie an einem hüfthofen Zaun: Der Vater, daneben die Mutter, dann der Hund, der seine Pfoten auf das Geländer gelegt hat. Das kleine Mädchen steht innerhalb des Geheges neben einem kleinen Krokodil. Es handelt sich um eine morphologische Reihe, die eine Verwandtschaft zwischen Haustier, Kind und Wildtier suggeriert und die Differenzen zwischen den drei artähnlichen Wesen dem Zuschauer zur bestimmenden Betrachtung darbietet. Werfen die Kritiker des Weltraumabenteuers seinen Schöpfern ihre Fantasielosigkeit vor, dann spricht aus dem Vorwurf letztlich die Enttäuschung, dass die Differenz zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen nicht groß und spektakulär genug ausfällt, und eher nur so, wie man sie aus dem Tierfilm kennt: Man hatte sich das radikal Andere des Menschen gewünscht und wird doch immer wieder auf den Menschen zurückgeworfen.

Eine mögliche Erklärung, weshalb die Sehnsucht, über den Menschen hinaus zu kommen, nicht gestillt wird und die Differenz, die in Weltraumabenteuern vermessen wird, letztlich klein bleibt (wenn auch trotzdem groß genug, um auf ihre Weise relevant zu sein), könnte lauten, dass sowohl die Menschen wie die Außerirdischen, denen sie begegnen, Abbilder eines gemeinsamen Urbildes sind. Die Vorstellung, dass der Weltraum bevölkert sei, taucht im Mittelalter auf, findet

sich aber auch in der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts gerade in Nordamerika immer wieder. So argumentiert etwa der Philosoph David Rittenhouse, ein Zeitgenosse Thomas Jeffersons:

When we consider this great variety so obvious on *our* globe, and ever connected by some degree of uniformity, we shall find sufficient reason to conclude, that the visible creation ... is but an inconsiderable part of the whole.¹³

Der Moment, in dem Menschen und Außerirdische einander von Angesicht zu Angesicht gegenüber stehen, ist demnach der Moment, in dem die unsichtbare Schöpfung, oder zumindest ein Teil dessen, was von ihr unserem Blick bislang verborgen war, sichtbar wird. Thomas Paine seinerseits entwirft in seiner Schrift *The Age of Reason* die Vision einer »cheerful society of worlds«,¹⁴ einer interstellaren Gemeinschaft der Welten, eine Vision, die sich wie eine Projektbeschreibung für *Star Trek* liest. Für die nordamerikanischen Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts ergibt sich die Annahme, dass der Weltraum bevölkert ist, auf einem theologischen Argument. Man denkt sich den christlichen Gott als unermüdlischen Schöpfergott, und es würde nachgerade an Blasphemie grenzen, vom Weltall, dessen Existenz ja auch für den Skeptiker außer Zweifel steht, anzunehmen, dass es leer ist: Denn wenn die Kraft des Schöpfergottes für unsere Welt gereicht hat, wird sie auch für eine Fülle weiterer Welten reichen. Geht man davon aus, dass gewisse theologische Annahmen bis in die Populärkultur nachwirken,¹⁵ dann lässt sich die Ähnlichkeit der Menschen mit den Außerirdischen als Ähnlichkeit des Ursprungs verstehen. Das Inventar, das STAR TREK erstellt, wäre demnach weniger ein Inventar des Menschlichen und des Nicht- oder Nur-Fast-Menschlichen, als vielmehr ein Inventar gleichwertiger Abbilder. STAR TREK lässt sich entsprechend als kulturell hoch spezifisches Szenario des Auffindens physiognomischer Differenz verstehen: Das Weltraumabenteuer als ethnographisches Projekt auf theologisch-kosmologischer Basis, gewissermaßen. In vergleichbarer Weise ließe sich ein Film wie ALIEN als zoologisches Projekt auf theologisch-kosmologischer Basis verstehen, das ebenfalls der Vermessung der Differenz zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen dient, und das letztlich auf eine Bekräftigung des Menschlichen in Abgrenzung zum Nicht-Menschlichen hinausläuft.

So gesehen scheint es, als würde sich an Bord der Raumschiffe, die von Hollywood aus die Tiefen des Alls erkunden, zumindest auf einer subtextuellen Ebene das Drama des Urtexts aller naturwissenschaftlichen Forschungsfahrten

wiederholen. Von 1832 bis 1836 unternahm Charles Darwin an Bord der *Beagle* jene Forschungsfahrt nach Südamerika, in deren Verlauf er die wissenschaftlich Evidenz für die Evolutionstheorie zusammentrug. Robert FitzRoy, der Kapitän der *Beagle* und Darwins Gastgeber auf der Reise, war ein christlicher Fundamentalist, der sich von Darwins Forschung den endgültigen Beweis für die Schöpfungstheorie erhoffte, und nicht etwa deren nachhaltige Widerlegung. Schon unterwegs litt die Freundschaft der beiden sehr unter der Richtung, die Darwins Arbeit nahm.

Man könnte durchaus behaupten, dass eine Kosmologie des vollen Universums auch dem Tierfilm zugrunde liegt. »Natural history« ist die »history of life on earth«, und wenn Darwin auf seiner Abenteuer/Forschungsfahrt nach Südamerika bald feststellt, dass der »fossile record«, das Inventar lesbaren Zeugnisse des Lebens auf der Erde, nicht vollständig ist (geologische Verschiebungen lassen die Spuren ganzer Erdzeitalter wegbrechen und zermalmen sie zu Staub), dann spricht daraus nicht zuletzt eine gewisse Melancholie, eine Trauer darüber, dass das Ganze am Ende doch nicht zu haben ist. Tierfilme können die Unvollständigkeit unserer Kenntnis der naturgeschichtlichen Ereignisabfolge auch nicht aus der Welt schaffen. Immerhin aber leisten sie einen Beitrag zur Verarbeitung der Trauer, in dem sie jeweils die Vollständigkeit des Inventars suggerieren, das sie von einem bestimmten Lebensraum erstellen. Selbst die Sprengung der Bucht in *LE MONDE DU SILENCE* ist von einer solchen Totalitätsvorstellung getragen: alles, was im Wasser war, muss zur Zählung auf den Strand (mit *einem* Knall kommt die *ganze* Welt des Schweigens zur Sprache). Zudem ersparen Tierfilme künftigen Generationen das Schicksal, sich einem unvollständigen Inventar der Lebensformen gegenüber zu sehen. Tierfilme dokumentieren oft genug Tierarten, die vom Aussterben bedroht sind. Sie sind das filmische Äquivalent des Fossils. Studierten Cuvier und Darwin noch Knochen, so liegt das Material künftiger Naturforscher auch im Filmarchiv (denn das Fossil lehrt uns, dass die Welt, in der wir leben, auch und gerade insofern man sie als filmische Aktualität dokumentieren kann, zugleich ein Museum ist).

Der Tierfilm, der im englischen nicht von ungefähr »natural history film« heißt, ist demnach gründlich von der naturwissenschaftlichen Logik des neunzehnten Jahrhunderts durchdrungen. Gleichwohl lassen sich die Wissensangebote, die das Genre macht, nötigenfalls auch mit Vorstellungen einer kreationistischen Kosmologie verbinden. Im Tierfilm lebt das Alte mitunter im Neuen weiter, wie populäre Texte überhaupt oft Unvereinbares miteinander verknoten und ununterscheidbar nebeneinander stehen lassen. Dass ein Film wie *TIGER – THE ELUSIVE PRINCESS* fünfzig Jahre nach der indischen Unabhängigkeit die

koloniale Imagination nicht überwindet, sondern sie in anderer Form fort-schreibt, mag dafür als Beleg gelten.

Unabhängig von ihren allfälligen kosmologischen Grundlagen aber machen Science-Fiction wie Tierfilm physiognomische Differenzen sichtbar, und zwar auf der Grundlage einer Verwandtschaftsvermutung. Momente, in denen wir »geheimnisvolle Zusammenhänge von seelischen und Naturgewalten« fühlen, in denen Mensch und Tier oder Mensch und Cyborg ineinander überzugehen scheinen, kommen in beiden Genres immer wieder vor. Der Cyborg ist eine organische Maschine, die unter anderem sichtbar macht, dass die Übergänge zwischen Mensch, Tier und Maschine biotechnisch steuerbar geworden sind. »The cyborg appears in myth precisely where the boundary between human and animal is transgressed,« schreibt Donna Haraway.¹⁶ Das Maschinentier stellt aber nur auf den ersten Blick die Antithese des Menschen dar. Captain Ripley etwa entwickelt in den ALIEN-Filmen von Folge zu Folge ein innigeres Verhältnis zum Monster, und die Verwandtschaft von menschlicher Heldin und nicht-sozialisierbarem Cyborg tritt immer deutlicher zu Tage. In ähnlicher Weise den Regeln des Horror-Genres folgend, wandelt sich der Terminator, der andere große Cyborg des Kinos, von einem Film zum anderen von der Killermaschine zum idealen Familienvater, und selbst Frankenstein wird mit zunehmender Anzahl der Sequels zum Familienmensch; man denke an Filme wie FRANKENSTEIN'S DAUGHTER.

Tierfilme wiederum sind voll von Figuren des »devenir-animal«. Unterwasserfilme wie PIRSCH UNTER WASSER oder LE MONDE DU SILENCE enthalten in der Regel Passagen, in denen die Taucher aus etwas Distanz seitlich gefilmt werden, so dass sie im Fischschwarm aufzugehen scheinen und die physiognomische Differenz für einen Moment verschwindet. In PIRSCH UNTER WASSER geschieht das *devenir-animal* über einen filmischen Rückbau der menschlichen Physiognomie. Nach der Konfrontation mit dem Hai – nach der absoluten Affirmation der Differenz zwischen Mensch/Mann und Tier, die zugleich eine Begegnung von Gleichberechtigten ist (Hai und Mensch sind die einzigen Spezies, die für die jeweils andere wirklich gefährlich werden können)¹⁷ – zeigt das Bild einen Taucher, der direkt auf die Kamera zu schwimmt. Bevor sein Gesicht die ganze Leinwand ausfüllen kann, zieht sich eine Irisblende um ihn zusammen und schrumpft ihn weg zugunsten einer Einstellung eines Fischschwarms, in dessen Vordergrund zwei Schwimmer in dunkler Silhouette das Bild von links bzw. rechts unten nach oben diagonal durchqueren. Die neue Einstellung zeigt die Schwimmer zudem in Doppelbelichtung; bei genauem Hinsehen sieht man die Fische durch die Körper der Schwimmer hindurchschwimmern. In LE MONDE DU SILENCE wiederum werden die Taucher beim Aufgehen im Fischschwarm durch

eine rechteckige Luke in einem Schiffswrack gefilmt, das auf dem Meeresgrund liegt: eine doppelte Rahmung durch einen Bildausschnitt im Bildausschnitt, die unterstreicht, dass die Techniker der Sichtbarmachung des Lebendigen nun selbst in den Bereich der Gegenstände und Wirkungen ihrer Technik geraten.

Letztlich ist es aber eine Oszillation, die solche Figuren sichtbar machen: Ein *devenir-animal*, das zugleich ein *redevenir-homme* ist. Denn das *devenir-animal* des Menschen, wie die Anthropomorphisierung des Tieres, gelingt nie vollständig: Es bleibt immer ein Rest. Zugleich aber treibt der Traum, diesen Rest zu überwinden und die ganze Natur zum Sprechen zu bringen, die anthropologische Maschine Kino an. »Communication sciences and modern biologies,« so Donna Haraway,

are constructed by a common move, *the translation of the world into a problem of coding*, a search for a common language in which all resistance to instrumental control disappears and all heterogeneity can be submitted to disassembly, reassembly, investment, and exchange.¹⁸

Eine Präfiguration eines solchen Projekts, das im Wesentlichen auch das Projekt der Kybernetik ist, findet sich im Bereich der Kunst in den Formen der Landschaftsmalerei. Folgt man W. J. T. Mitchell, dann versinnbildlicht die Landschaftsmalerei den Anspruch von »uns Modernen«, dass wir uns im Unterschied zu all unseren Vorläufern von Aberglaube und Konvention befreit haben und einer einheitlichen Sprache der Natur mächtig geworden sind.¹⁹ War die Landschaftsmalerei noch ein bloßes Sinnbild, so geht der Film noch einen Schritt weiter. Das Tier im Film ist mehr als Kunst: belauschte Natur. Der Film ist mehr als eine neue Kunstform: ein wirkungsvolles Aufnahmegerät. Wie sonst, wenn nicht einge-

Abb. 3: Der Taucher wird zum Fisch:

Figuren des *devenir-animal* in Hans Hass' »Pirsch unter Wasser« (Deutschland 1942)



denk des Projekts der Versprachlichung der Welt, hätte sich Balázs genötigt gesehen, seine Theorie des Ausdruckswerts des Sichtbaren im entscheidenden Moment in das Bild des Lauschapparats kippen zu lassen, der in der Lage ist, die gemeinsame Sprache von Mensch und Tier zu vernehmen? Der Allgemeinplatz, dass der Stummfilm eine Universalsprache sei, gilt in diesem Sinn nicht nur für den sprachlichen Verkehr der Menschen untereinander.

- 1 Bela Balázs: Der sichtbare Mensch [1924], Frankfurt 2001, S. 70.
- 2 Ebd., S. 77.
- 3 Gilles Deleuze, Félix Guattari: Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2, Paris 1980, S. 285 ff.
- 4 Balázs: Der sichtbare Mensch (Anm. 1), S. 77.
- 5 Charles Darwin: The Expression of the Emotions in Man and Animals [1872], New York 1998, S. 34 ff.
- 6 Vgl. u. a. Henri Joly: L'homme et l'animal. Psychologie comparée. Paris 1893. O. Passkönig: Die Psychologie Wilhelm Wundts. Zusammenfassende Darstellung der Individual-, Tier- und Völkerpsychologie. Leipzig 1912.
- 7 Balázs: Der sichtbare Mensch (Anm. 1), S. 76.
- 8 Giorgio Agamben: Das Offene. Der Mensch und das Tier, Frankfurt 2003, Kapitel 9.
- 9 Zur Unterscheidung von *hors-champ* und *hors-cadre* vgl. André Gardies, Jean Bessalel: 200 mots-clés de la théorie du cinéma, Paris 1992, S. 107–109
- 10 Charles Darwin: The Autobiography of Charles Darwin [1958], New York 1993, S. 44.
- 11 Vgl. zu Carl Akeley und dem Komplex von Filmen und Jagen auch Donna Haraway: Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science. London 1989, S. 26–58.
- 12 Vgl. dazu Roger Odin: De la fiction, Brüssel 2000.
- 13 Zitiert nach Daniel J. Boorstin: The Lost World of Thomas Jefferson, Chicago 1958, S. 33.
- 14 Thomas Paine: The Thomas Paine Reader, Harmondsworth 1987, S. 442.
- 15 In Meinungsumfragen der letzten Jahre zeigt sich immer wieder, dass nahezu die Hälfte der US-Amerikaner den biblischen Schöpfungsbericht für plausibler halten als die Evolutionstheorie.
- 16 Donna Haraway: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, in: dies.: Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature, New York 1991, S. 152.
- 17 Hans Hass' Film folgt im Wesentlichen derselben Logik, die Donna Haraway in ihrer Analyse des Ausstellungskonzepts von Carl Akeleys »African Hall« im American Museum of Natural History in New York beschreibt: Der Film zeigt typische Exemplare einer Spezies in ihren Lebensräumen und verwendet dazu eine hierarchische Ordnung, die auf eine möglichst realistische Präsentation desjenigen Tiers zuläuft, das am ehesten als »equal« des Menschen, als ebenbürtiger Gegner in einer Jagdsituation gelten kann. Vgl. dazu Donna Haraway: Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science, London 1989, S. 41.
- 18 Ebd., S. 164.
- 19 W. J.T. Mitchell: Imperial Landscape, in: ders.: Landscape and Power, Chicago und London 1994, S. 13.

Stefanie Diekmann

**AUS DER FERNE. ÜBER UMSTÄNDE UND REZEPTION
EINER FOTOGRAFISCHEN OFFENBARUNG**

Es ist ein mythisches Ereignis der Fotogeschichte, eine Verklärung, die noch Jahre später voller Bewegung geschildert worden ist, eine Offenbarung, die zu einem guten Teil der Fotografie geschuldet scheint.

Der Ort der Offenbarung ist die Dunkelkammer, Sanktuarium des Fotografen oder wenigstens des Fotografen alter Schule. Ein Rückzugsraum, zugleich ein Schauplatz der Entdeckungen, in diesem Fall einer, die alle bisherigen übertrifft. Eine Historie der Dunkelkammer als Refugium, Labor, Kabinett, als Ort der Kontemplation wie der Experimente, der Andacht wie der Manipulationen, Eingriffe, Fälschungen, steht nach wie vor aus; sie ist immer noch nicht geschrieben, obwohl sich die Mühe lohnen würde, denn aus der Perspektive der Theoriegeschichte ist das fotografische Sanktuarium zu gleichen Teilen Blackbox und Schatzkammer.¹ So viele klandestine Operationen und zu den Operationen so viele Theorien, Streitschriften, Dekrete, vor allem aber Anekdoten und Erzählungen. Die Geschichte des italienischen Fotografen Secondo Pia ist davon nur eine, dafür aber eine sehr gute; Geschichte eines Augenzeugen, der das Sehen als Gnade empfand und eines Wunders, das zu seiner Erfüllung der technischen Apparatur bedurfte: In seiner Dunkelkammer, auf einer tropfnassen, fotografischen Glasplatte, die er eben aus dem Entwicklerbad gezogen hat, erblickt Secondo Pia ein Gesicht, das er ohne Zögern als das Antlitz Jesu Christi identifiziert.

Er erblickt es (so will es die Legende) in der Nacht vom 28. auf den 29. Mai 1898, kurze Zeit nachdem er das heilige Grabtuch von Turin über dem Hochaltar des Doms fotografiert hat. Es ist sein zweiter Versuch gewesen und zugleich der letzte dieser Art für lange Zeit, da das Tuch (auch bekannt als »Das Linnen«) zur Klasse jener Objekte gehört, die man nicht allzu häufig zu sehen bekommt. Dreißig Jahre seit der letzten Ausstellung 1868, dreiunddreißig bis zur nächsten, die 1931 stattfinden wird; einige hunderttausend Besucher in nicht einmal acht Tagen und nur ein paar Stunden, die für die fotografische Aufzeichnung reserviert sind. Secondo Pia arbeitet unter erschwerten Bedingungen, aber mit Eifer, ein gläubiger Fotograf, dem viel daran liegt, ein Abbild der Reliquie herzustellen. Etwas anderes will er eigentlich nicht (er ist auf mehr nicht vorbereitet), und so hat die Offenbarung, die ihm in jener Nacht im Mai 1898 hinter verschlossenen Türen zuteil wird, auch etwas von einem kleinen Schock: »Was er dort erblickte, ließ seine

Hände erzittern, die Platte glitt durch seine Finger und zerschellte um ein Haar auf dem Boden.«²

Was die Hände des Fotografen erzittern lässt, was seinen Blick verwirrt, ist zuallererst eine neue Qualität des Abbildlichen. Nicht nur zeigt die Glasplatte mehr als das heilige Grabtuch, sie zeigt es auch in einzigartiger Klarheit. Statt eines Ensembles bräunlicher Markierungen – »entfärbte Partien und dunkelbräunliche Stellen« – »undeutlich und verschwommen« – »kleine Tropfen und Spritzer in verschiedenen Braunschattierungen« – »das undeutliche Abbild eines menschlichen Körpers«³ – auf einmal Konturen, eine Idee von Plastizität, Schattierungen, Gesichtszüge, eine veritable Physiognomie und all dies, so wird berichtet, »von beängstigender Lebensechtheit«.⁴ Dem Fotografen Pia sind aus dem Tuch ein Gesicht und ein Körper erstanden, wiedererstanden, wo zuvor nichts war als ein Schemen, die Andeutung eines Umrisses, diffus und ausdruckslos und in nichts mit dem zu vergleichen, was sich zu nächtlicher Stunde auf der Platte eingestellt hat:

[D]as harmonische Porträt eines bärtigen Mannes mit langem Haar. Eine ungeheure Empfindung . . . , im Tode erstarrt . . . eine übermenschliche Geduld gingen von ihm aus. Selbst mit geschlossenen Augen war es von einer Aureole der Majestät umstrahlt, die zu beschreiben unmöglich war. (...) Während er auf die Platte starrte, empfand er (Pia; SD) mit brennender Gewißheit, das er das Antlitz Jesu erblickte.⁵

Er hat nicht damit gerechnet, aber mit dieser Erfahrung: sehen, was er nicht zu sehen erwartete, ist er in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nicht ganz allein. In bestimmtem Sinne steht die Entdeckung des Fotografen Pia am Ende einer Epoche, die ihren Anfang um 1860 hat und geprägt ist von einer Serie fotografischer Enthüllungen, beglückenden und bestürzenden Begegnungen, Wiedersehen und Wiederauferstehungen: Gesichter allenthalben, selbst wenn keines davon dem gleichzusetzen ist, das er aus dem Grund seines Entwicklerbades emporgehoben hat.

Man kann es eine Epoche der Gesichter nennen, natürlich auch eine Epoche der Fotografie, die aber, und darauf kommt es an, zum Zeitpunkt der Offenbarung von Turin bereits seit einer Weile dazu verwendet wird, Gesichter aus dem Dunkel zu holen. 1862, knapp vierzig Jahre vor Pias Entdeckung, hat der Amerikaner William H. Mumler jenes Foto gemacht, auf dem nach der Entwicklung nicht allein sein eigenes Abbild erschien, sondern noch ein zweites, durchscheinendes,

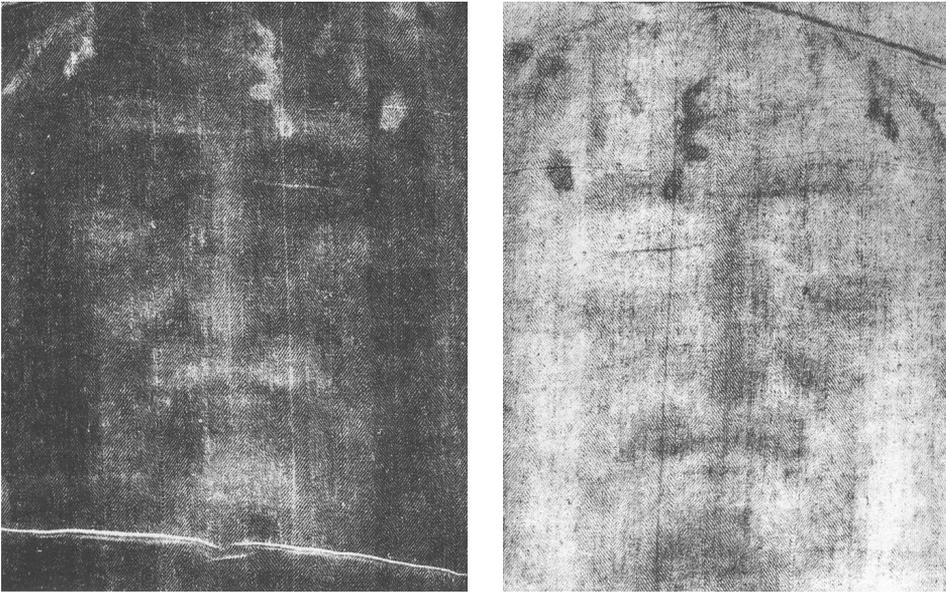


Abb. 1: Fotografien des Turiner Grabtuchs. Negativ und Positiv.

in dem seine Familie nach eingehender Betrachtung eine jung verstorbene Verwandte wiedererkennt. Mumler, bis zu diesem Zeitpunkt ein Amateur des fotografischen Fachs, gibt daraufhin seinen bisherigen Beruf auf, um sich bis zu einem Prozess wegen Betrugs im Jahre 1869 ganz der Aufzeichnung von Geistererscheinungen zu widmen.

Sie sind für Geistererscheinungen gehalten worden: Mumlers, die wohl die erste war, ebenso wie die unzähligen, die ihr folgen. Männer und Frauen, Eltern und Kinder, entfernte und nahe Verwandte und eine Reihe von Physiognomien, zu denen die Betrachter erst einmal keine Beziehung herstellen können (doch scheinen die vertrauten Gesichter stets in der Überzahl gewesen zu sein). Geheimnisvolle Gesichter: Man weiß nicht genau, woher sie kommen, und wie sie den Weg auf die fotografischen Träger finden; supplementäre: gewöhnlich erscheinen sie dort, wo Aufnahmen vom lebenden Modell gemacht werden (*extras* nennt man in England diese Erscheinungen, deren Anwesenheit erst nach dem Durchgang durch das Entwicklerbad offenbar wird);⁶ schwebende Gesichter: manchmal sieht man einen Kragen oder eine Hemdbrust, aber nie (fast nie) den ganzen Körper, so als hätte sich das geisterhafte Antlitz im Zuge der Ablichtung von ihm gelöst oder als könnte hier, wo die Fotografie eines ihrer Wunder wirkt, nur das Wesentliche aufs Bild geholt werden.



Abb. 2: W. M. Keeler, Geisterfotografie mit Porträt von Louis Darget, 1908.

Man weiß übrigens nie genau, was sich zeigen wird, ob überhaupt und in welchen Abständen. Es kann geschehen, dass man zwei, drei, zehn Aufnahmen macht, immer ohne Erfolg, und bei anderer Gelegenheit auf einmal Erfolg hat, wo man es am wenigsten erwartet. Manchmal lassen die Geister sich wochenlang nicht sehen, dann wieder reiht sich ein Auftritt an den nächsten; nicht selten sind es fremde Besucher, unbekannte Physiognomien, manchmal solche, die man nicht noch einmal sehen wollte, aber oft auch das geliebte Gesicht des einzigen Sohnes oder der schmerzlich vermissten Freundin, gleich beim ersten Versuch, von dem man sich noch gar nicht viel versprach. Vielgestaltig und unberechenbar also der Modus des Erscheinens; unbestritten indes die Bedeutung des unerwarteten Auftritts, der den Betrachtern eine neue Anwendungsmöglichkeit der Fotografie offenbart.⁷

Ungerufen, unverhofft; was alles auf der Bildfläche erscheinen kann: Man wusste es nicht. Von daher eine gewisse Aufwertung des unvorhergesehenen Anblicks, denn würde das Medium nicht von Zeit zu Zeit seine Vermögen vor Augen stellen, blieben die Fotografen ahnungslos, die Gebrauchsweisen auf die bekannten Anwendungen beschränkt. Was in den Auftritten der Geister manifest wird, ist nicht nur eine Präsenz (perpetuierte Anwesenheit oder Wanderung zwischen

den Welten), sondern auch ein neues Potenzial des apparativen Mediums, dem man seit seiner ersten Vorstellung im Jahre 1839 zwar alles mögliche zugetraut hat,⁸ aber nicht dies: nicht die Rückführung der Toten und auch nicht das Vermögen, das, was so lange im Dunkeln bleiben musste, schlagartig in den Bereich des Sichtbaren zu holen.

Schlagartig oder doch: mit einem Mal. (Kein Vergleich hier mit der Langwierigkeit, die die Vorgeschichte anderer Entdeckungen kennzeichnet.) Ein Blick auf das Bild und die Sache ist offenbar; alles weitere (Folgeversuche, Re-Inszenierungen), wird darauf ausgerichtet sein, diese Deutlichkeit zu reproduzieren, sie wiederzufinden, sei es mit anderen Verfahren, sei es mit den Methoden, die damals den ersten Anblick ermöglicht haben.

Auch Hippolyte Baraduc, Psychiater an der Paiser Salpêtrière, wechselte seine Methoden häufiger, und wengleich er sich an Geistern nicht weiter interessiert zeigte, war seine Fotografie, nicht weniger als die der Spiritisten, durch das Moment einer initialen Entdeckung gekennzeichnet. Was er entdeckte? Er selbst nannte es »eine Aura«, aber angesichts der Aufnahmen, die er in seinem Buch über die *Ikonographie des fluidischen Unsichtbaren* publizierte, könnte man auch von einem Schleier sprechen, von Schlieren, Wirbeln, Verwischungen, Sprengseln, die ein Foto überziehen, auf dem eigentlich nichts zu sehen sein sollte als beispielsweise das Porträt eines Kindes oder, bei späteren Versuchen, das einer Hysterikerin: lauter »Empfindliche« (Baraducs Begriff) vor empfindlich gemachten Platten; das Ganze eine Konstellation, die der Psychiater für geeignet hielt, mehr festzuhalten als nur die Züge eines Gesichts oder die Posen eines Körpers.

Auren, Aureolen, Schleier: Man kann solche Phänomene relativ nüchtern erklären, sie mit Manipulationen am Entwickler in Zusammenhang bringen oder mit Fehlern bei der Handhabung der fotografischen Platten. Sie wären dann etwas wie Unfälle (die Spur technischer Probleme), oder Indizien (ein Zeichen unzulässiger Behandlung des Materials),⁹ indes ist keines von beiden eine Option für Baraduc, der um 1890 einige seltsame Markierungen auf einem Foto-Porträt seines kleinen Sohnes erblickt und darin nicht mehr und nicht weniger erkennt als den Niederschlag der kindlichen Seele, die Strahlen eines Lichts, das von innen kommt und nach außen tritt, meist ungesehen, aber unter Umständen sichtbar zu machen, zum besseren Verständnis der menschlichen Psyche und, früher oder später, auch im Dienste der Wissenschaft.

Von innerem Licht spricht er übrigens nicht durchweg. In seinen Schriften findet sich die Rede von Strahlen, Kräften, »elektro-vitalen Strömen«¹⁰ sowie, ganz allgemein, die Idee einer »Bewegung« (*mouvement*), die man wohl auch als

Regung oder Empfindung bezeichnen könnte, und die (dies das Projekt des Psychiaters) in den fotografischen Aufzeichnungen anschaulich gemacht werden soll, lesbar sogar, da sie den Aufnahmen als graphische Signatur oder Imprint eingeschrieben bleibt. Etwa 70 solcher »Ikonographien« enthält das Hauptwerk Baraducs: ohne Zweifel genug Material, um Beobachtungen anzustellen und Vergleiche; genug auch, um eine Lehre zu entwickeln, die erstens darlegt, wie solche Aufzeichnungen zustande kommen, und zweitens, wie sie zu unterscheiden sind, wie zu interpretieren, welchen Seelenzuständen zuzuordnen und welchem Gebrauch für die Forschung zuzuführen. Was hier entsteht (entworfen wird), ist eine Affektenlehre, die auf das Gesicht nicht länger angewiesen ist, nicht länger bezogen auf äußere Zeichen oder Anzeichen einer Regung und gestützt auf die Beobachtung der Physiognomie. An ihre Stelle tritt das Studium der Ikonografien, anfangs auch als »Radiographien« bezeichnet: exklusive Aufzeichnungen aus dem Inneren des Körpers, für ihren Entdecker um nichts weniger zuverlässig als andere Aufnahmen, deren sich die medizinische Wissenschaft bei der Diagnostik bedient.¹¹

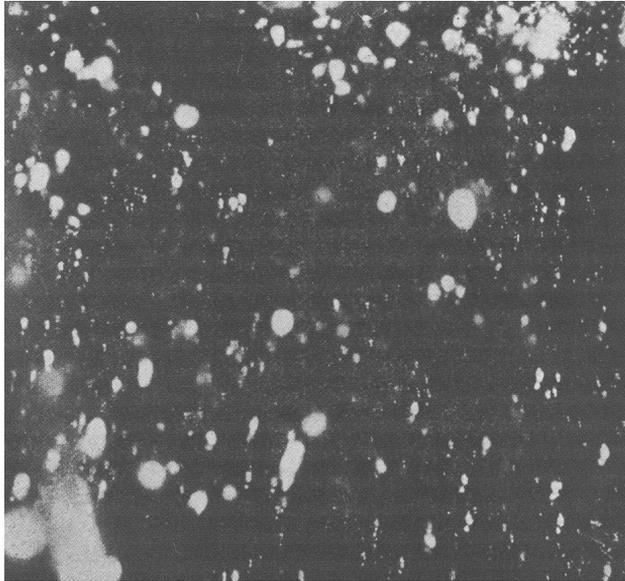


Abb. 3: Hippolyte Baraduc, Ikonographie, entstanden während der Prozession vor der Marienstatue in der Grotte von Lourdes, 1909.

Methoden zur Produktion von Ikonographien gibt es, wie gesagt, eine ganze Reihe. Baraduc arbeitet im Dunkeln und im Hellen, mit nassen und trockenen, offen liegenden und eingewickelten Fotoplatten, mit Elektrisierungsapparaten oder ohne und sehr bald auch ohne Kamera, da sich die Spuren der Seelenbewe-

gung den Trägern auch dann einzuschreiben scheinen, wenn man diese beispielsweise zwischen die Fingerspitzen der linken und rechten Hand legt oder eine Hand darüber in Stellung bringt. Sehr gerne operiert er auch auf der Höhe des Gesichts, der Stirn, die bekanntlich alles mögliche verbergen kann, und oft genügt es, eine Platte davor zu halten, um eine Eintragung bester Qualität zu erhalten: Graphen des Zorns, der Andacht, der Verzückung, der Trauer, eine ganze Galerie von Affektbildern.

Gesichter, Bildträger, Imprintverfahren von geradezu magischer Qualität; der Kommentar eines französischen Kunsthistorikers: »Oh Veronika!«¹² Oh Veronika, sie (Baraduc und noch vor ihm der Gedankenfotograf Darget)¹³ haben das alte Schauspiel neu entdeckt und es den Umständen entsprechend modifiziert. Die Gesten sind gleich, die Umstände der Eintragung auch: Dem Gesicht wird etwas vorgehalten, das sich bald darauf mit einem Bild behaftet zeigt, im ersten Fall einer Art Konterfei, im zweiten eine Aufzeichnung dessen, was hinter den Stirnen vor sich geht, in einem anderen Register der Figuration, und man darf durchaus darüber spekulieren, welche von beiden Darstellungen sublimer ist .

Es existiert um diese Zeit ein allgemeines Projekt der Fotografie des Unsichtbaren; in seinem Zentrum, auch: seinem Herzen, das Gesicht. Vertraute und unvertraute Gesichter in den Aufnahmen der Geisterfotografen, Einschreibungen von der anderen Seite des Gesichts auf den Platten von Baraduc und Darget und nun, fast mit einer gewissen Verspätung, die Verzückung des Fotografen Pia aus Turin, der aus seinem Entwicklerbad eine eben belichtete Platte holt und anstelle von ein diffusen Markierungen auf einmal ein Porträt vorfindet, »minutiös schattierte Konturen« und ein Antlitz, das an Würde nicht seinesgleichen hat.

»Und all dies«, so berichtet ein Chronist der wundersamen Entbergung, »erblickte er auf einem *Negativ!*«¹⁴ Das ist die zweite Offenbarung des Abends, denn dass auf einem Träger wie Pias Glasplatte etwas erblickt wird (und gar in dieser Deutlichkeit) ist nicht der Normalfall. Tatsächlich scheint die Ordnung des fotografischen Prozesses hier um eine Stelle verschoben, das fotografische Negativ aus dem Entwicklerbad ganz und gar mit den Qualitäten eines Positiv ausgestattet, weshalb die Merkmale (äußerliche und andere), welche ein Negativ gewöhnlich aufweist, andernorts lokalisiert werden müssen: in der Oberfläche eines Trägers, der ein Abbild bis zu jener Nacht im Mai 1898 verborgen gehalten hat.

Es war da und niemand hat es gewusst. Niemand hat es erblickt, erkannt, angestaunt, obwohl es doch gegenwärtig war, die ganze lange Zeit, die das Tuch in

Schreinen und Kästen verschlossen lag.¹⁵ Es ist ein Wunder und medientheoretisch gesehen ein völliges Rätsel. Ein Streitfall ist es außerdem oder wird doch sehr bald zu einem werden: einer Geschichte von Argwohn, Anfeindungen, Anfechtungen und mehr als einer ketzerischen These über Beschaffenheit und Machart des wunderbaren Bildnisses. Irgend jemand nämlich, so die Skeptiker, hat es gemacht, mit welcher Technik ist nicht bekannt, mit welcher Absicht auch nicht, aber gemacht, gemalt, aufgetragen, gefertigt worden ist es, und man wird auch noch herausbekommen, welche Substanzen und welche Utensilien dabei verwendet worden sind.

Die Verteidiger der Reliquie sehen das anders. Sehr anders, das heißt: ganz an den Prinzipien der apparativen Abbildung orientiert als einen Fall von Bildgenese ohne jede Einwirkung der Hand, des Pinsels oder eines konventionellen Zeichensinstrumentes. *Nemo pinxit*, niemand hat es gemalt, genauso wenig wie irgendein fotografisches Bild je gemalt worden wäre oder anders gezeichnet als durch das Licht.¹⁶ 1898, versunken in den Anblick eines Gesichts, das ihm bekannt und unbekannt zugleich erscheint, erhält der fromme Fotograf Secondo Pia den Hinweis auf eine strukturelle Verwandtschaft, die sich lange Zeit später in einem vielgelesenen Text über die Fotografie erneut beschrieben findet.

Die Photographie hat etwas mit Auferstehung zu tun: kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweißstuch der Veronika abgedrückt hat, nämlich dass sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos*?¹⁷

Zwei Tücher, zwei Abbilder, beide der Fotografie auf unbestimmte Weise verwandt, das erste Effekt einer Berührung, das zweite durch fotografische Intervention sichtbar gemacht, aber dort angetroffen, wo ebenfalls ein Kontakt stattgefunden haben soll, mit demselben heiligen Antlitz, dessen Spuren als *vera icon* in dem berühmten Schweißstuch fixiert sind. Ein Rätsel, wie gesagt, und noch dazu ein überdeterminiertes; eine ungeklärte und mit vielen Spekulationen belastete Beziehung zwischen der Berührung, die vorausgesetzt wird (wie sonst könnte man das Linnen verehren?), und dem Bild, das man vorfindet, zwischen dem heiligen Leib, dem Leintuch und den Fotos, zwischen der technischen Bildaufzeichnung und den Vorgängen, die zur Markierung des Tuchs geführt haben.

Man kann sich dieser Beziehung auf verschiedene Weise annähern; hier geschieht es auf dem Umweg über zwei Reaktionen auf jene fotografische Offenbarung, die

sich vor den Augen Secondo Pias ereignet hat. Es sind, eines wie das andere, melancholische Szenarien, auch wenn das von den Beteiligten kaum so wahrgenommen worden ist: nicht von den Sindonologen, das heißt: den Forschern, Wissenschaftlern, Sachverständigen, die die Untersuchung des Grabtuchs zu ihrer Sache gemacht haben, und auch nicht von den Gläubigen, die zwischen der Reliquie und der Fotografie ihre eigenen Verbindungen herstellen.

Die Sindonologie ist, wie man so sagt, eine Wissenschaft für sich, und präziser: eine Disziplin, die ziemlich genau dem entspricht, was Roland Barthes als *mathesis singularis* bezeichnet hat: »Warum sollte nicht etwas wie eine neue Wissenschaft möglich sein, die jeweils vom einzelnen Gegenstand ausginge? Eine *mathesis singularis* (und nicht mehr universalis)?«¹⁸ Ein Traum von einer Disziplin: So, wie er ihn hier schildert, scheint er sich kaum bewusst, dass solch einzigartige Wissenschaft vom Einzelnen bereits existiert, und das zu dem Zeitpunkt, da er seine *Bemerkung zur Photographie* zu Papier bringt, schon seit beinahe achtzig Jahren. Zunächst Sache der Historiker (Kirchengeschichtler, Altertumsforscher) und später den Naturwissenschaftlern (Chemikern, Biochemikern, Physikern, Mediziner) übergeben, bleibt die Sindologie in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit bezogen auf einen einzigen Gegenstand: das Grabtuch (*shroud*).

Die Umstände der wissenschaftlichen Arbeit sind dabei durchaus eigentümliche, was in erster Linie den Bedingungen geschuldet ist, mit denen sich das sindonologische Projekt in seinen Anfängen 1902/03/04 und weit darüber hinaus konfrontiert sieht. Diese Bedingungen sehen so aus, dass das Tuch beinahe ausschließlich »in Abwesenheit untersucht« wird, wie Peter Geimer in einem Aufsatz formulierte.¹⁹ Reliquien, zumal solche von der Klasse der in Turin aufbewahrten, sind oft schwer zugängliche Objekte, Preziosen, die sich unter mehrfachem Verschluss befinden (umhüllt von Futteralen, verschlossen in Kästchen, verborgen in Schreinen, versteckt in Nischen) und nur zu besonderen Gelegenheiten hervorgeholt werden, im Fall des Linnens etwa alle drei Jahrzehnte.²⁰

Widrige Umstände, doch keine, die das Projekt lange aufhalten werden, immerhin gibt es die Platten: Secondo Pias fotografische Platten oder wenigstens deren Duplikate, mit denen sich die Forscher zufrieden geben müssen, denn die Behandlung der Aufnahmen von 1898 folgt demselben Grundsatz des Entzugs, der bereits den Umgang mit der Reliquie regelt. Anlässlich einer ersten Vorstellung von Untersuchungsergebnissen an der Pariser *Académie des Sciences* im Jahre 1902 wird ein prominenter Unterstützer der Sindonologie darauf hinweisen,

dass man das Grablinnen im Verlauf der Forschungen nicht selbst habe untersuchen können, dass die Fotografien jedoch eine gültige, ausreichende Grundlage für die Studien darstellten. Diese Technik würde in vielen Zweigen wissenschaftlicher Forschung verwendet. Der logisch nächste Schritt sei selbstverständlich die Untersuchung des Grabtuches selbst.²¹

Der logisch nächste Schritt wird 1969 getan werden, also fast ein dreiviertel Jahrhundert später. Zu diesem Zeitpunkt haben die Sindonologen die Kunst der Substitution längst zur Vollendung geführt und den Status der Fotos als Referenzobjekt und Dispositiv befestigt.

Das Referenzobjekt: Man experimentiert mit verschiedenen Prozeduren der Bildproduktion und überprüft dann anhand der Fotos, ob vielleicht etwas Ähnliches herausgekommen ist, etwas wie dieses Gesicht, das auf dem Tuch so würdig und vollendet erscheint. Es ist, in allen Versuchen, die Vignon & Co. in ihren Bemühungen um Rekonstruktion anstellen, immer das Antlitz, das zum Prüfstein ihrer Verfahren und Testergebnisse wird, und was sie sehen und eigentlich auch nicht anders zu sehen erwartet haben, ist, dass es *das nicht gewesen sein kann*: nicht die Farbumkehrung durch Hitzeeinwirkung und Oxydation («ein rohes Abbild« ist alles, was dabei herauskommt),²² nicht der Versuch, von einem mit rotem Pulver bestäubten Gesicht einen Direktabdruck zu nehmen (Vignons eigenes Gesicht: gelegentlich geht der Wille zur Substitution unter den Sindonologen sehr weit),²³ und auch nicht der direkte Farbauftrag mit dem Pinsel, der zwar bisweilen zufriedenstellende Abbilder liefert, aber eben keine Negative, mal abgesehen von der geringen Beständigkeit, die die gemalten Darstellungen bei eingehenderer Untersuchung zeigen. Als Vignon 1902 sein erstes Buch über das Linnen vorlegt, kann der »Künstler in ihm« (so die Worte des Chronisten)

nicht widerstehen, in einem besonderen Kapitel das Antlitz auf der Reliquie ausführlich mit den Begriffen zu vergleichen, die die größten Künstler der Menschheitsgeschichte von Christus hatten. Er fand, dass keine einzige ihrer Darstellungen einen Vergleich mit der einfachen Majestät des Antlitzes auf dem Grablinnen bestehen konnte.²⁴

Kein Bild wie dieses; aber wenn es in der Geschichte der Kunst keines gibt, sollte sich doch ein Verfahren finden lassen, das erstens den Negativcharakter der Reliquie erklärt, und zweitens die Qualität des so lange Zeit verborgenen Porträts. Es

gab keine Fotografie, damals, aber vielleicht ließen sich Prozesse ersinnen, die analog zu den Gesetzen fotografischer Bildgenese organisiert sind, nach dem Muster der Fotografie eingerichtet, so dass es zwei Jahrtausende später möglich wird, das Bildnis mit ihrer Hilfe zu entbergen. Man hat, dies die Prämisse aller folgenden Untersuchungen, das Medium zum Dispositiv zu nehmen. Nur unter dieser Voraussetzung wird sich das Geheimnis des Grabtuchs erschließen.

Und es erschließt sich, selbst wenn darüber noch einige Zeit ins Land geht. Aus der Chemie bezieht Vignon den Begriff der *action á distance* und die Information, dass empfindlich gemachte Platten nicht nur auf die Einwirkung des Lichts reagieren, sondern auch auf die metallischer Gase und Dämpfe. Er überzeugt sich selbst davon, indem er einen Kopf aus Gips und eine Münze mit dem Relief eines Gesichts (was sonst?) mit Zinkpulver bestäubt und für eine Weile in zwei Schachteln verschließt, jede mit einer fotografischen Platte ausgestattet und jede Platte nach 24 Stunden mit einem Bild versehen, in einem Fall sogar mit einem wirklich guten, das, wie es heißt, »einen gewissen mysteriösen Reiz«²⁵ ausstrahlt. Was nun zu tun bleibt, ist, anstelle der metallischen Ausdünstungen solche des Körpers zu erforschen und die spezifische *Empfindlichkeit* des Grabtuchs genauer zu bestimmen. »Betrachtete man es als eine Art fotografischer Platte, dann musste sich auf seiner Oberfläche eine Substanz befunden haben, die auf die Ausdünstungen des Körpers reagierte.«²⁶ Weitere Experimente folgen. Die Logik fotografischer Prozesse auf das Linnen zu projizieren, ist nicht einfach, zumal die Substanzen, die an dem einen und dem anderen Vorgang beteiligt sind, kaum dieselben sein können und für das Grabtuch erst einmal identifiziert werden müssen: Todesschweiß (Ammoniak) zum einen, zum anderen eine Beschichtung aus Aloe und Myrrhe, die unter Einwirkung der langsam verdunstenden Flüssigkeit unterschiedlich stark oxydierte.

»Danach«, so der trockene Kommentar eines Medienwissenschaftlers, »hätte man es also nicht mit einem ›Lichtbild‹ [...], sondern im wahrsten Sinne des Wortes mit einem Schweißbild des Gottessohnes zu tun.«²⁷ Im wahrsten Sinne und in einem ganz und gar materialen: Es scheint, als sei die medientechnologische Transposition der Sindonologen nur um den Preis einer gewissen Profanierung zu haben. »Vapographie«²⁸ statt Fotografie, Dämpfe statt Licht, Pasten anstatt der Silberbeschichtung, Ausdünstung anstelle von Strahlung, alles in Verbindung mit einem Gegenstand, der denen, die um seine Erforschung bemüht sind, doch als der allerheiligste gilt.

Das Bild wäre also etwas wie ein Restbestand, Hinterlassenschaft eines Körpers, der sich von der Szene verabschiedet und dem Linnen seine Spuren eingetragen hat. Die Fotografie, schreibt Barthes, erinnere ihn stets an die Geste eines kleinen Kindes, das mit dem Finger auf etwas zeigt und sagt: »DAS DA!«; ein Foto sei immer die »Verlängerung dieser Geste«, ein *Ikon*, das zugleich alle Qualitäten des *Index* aufweise, ein Zeichen, das nicht »abbinde« und sich von dem, was es darstellt, nie vollends löse.²⁹ Man kann sagen, dass diese spezifische und durchaus physisch vorgestellte Innigkeit auch für die Reliquie von Turin kennzeichnend ist, in bestimmtem Sinne sogar zweifach, da mit dem wunderbaren Bildnis noch etwas anderes auf das Tuch gelangt, eine Anzahl von Flecken und Markierungen, alles keine Bestandteile des Negativs, aber kreuz und quer über den Rumpf, die Gliedmaßen, die Kopfparte verteilt.

Die gläubigen Sindonologen wissen diese Male nur auf eine Weise zu deuten. Sie betrachten sie als Spuren von Blut. Blutspuren auf dem Grabtuch, das über das Antlitz des Gekreuzigten gezogen wurde, und Spuren dieser Spuren auf den Platten, die den Wissenschaftlern zur Untersuchung vorliegen. Eine nicht unbedeutende Ergänzung zum Bild und ganz und gar geeignet, die Vorstellung einer exklusiven Verbindung zwischen Leib und *Ikon* zu bestätigen. So viele Spuren und so vielgestaltige: Vignon & Co. werden sich viele Jahre lang mit ihnen befassen. Sie werden sie untersuchen, mit demselben Ernst, mit dem Pathologen und Kriminologen die Spuren anderer Tathergänge untersucht haben. Sie werden sie deuten, zu Szenen zusammenfügen und rekonfigurieren, um dann, nachdem ihnen das Geschenk eines ersten *vera icon* zuteil geworden ist, zu versuchen, auch das wahre Bild der Passion zu entwerfen, immer auf der Grundlage dessen, was ihnen die Aufnahmen zeigen und was sie darin zu erkennen glauben; und immer wieder und immer gründlicher werden sie dabei vergessen, dass das, was sie vor sich haben, kein heiliger, gekreuzigter Leib ist, kein blutüberströmtes Gesicht, sondern nur ein paar Platten und Abzüge, »Wenigkeit(en) an Körper«³⁰ allemal, aber für die sindonologische Forschung mit jedem Jahr wertvoller.

Was sich um die Aufnahmen des frommen Fotografen Pia und später die seines Nachfolgers Enrie entfaltet, ist ein Phantasma des Zugriffs: über die Fotos auf den *Corpus Christi* und auf die Geschehnisse, in deren Zentrum dieser Körper steht. Das von Barthes beschriebene Ablösungsproblem ist hier ein verstärktes: ein Fall von Konfusion zwischen der Fotografie und ihren Gegenständen, ein Fall von Anmaßung auch, der in der Rezeptionsgeschichte der fotografischen Offenbarung nicht seinesgleichen hat.

Kennt die Rezeptionsgeschichte andere Fälle? Sie kennt sie durchaus: eine ganze Geschichte der Namenlosen, die sich neben den Helden der Sindonologie (Vignon, Delage, Bardet; all diese Chefgutachter in heiliger Sache) für die Reliquie und die Fotos interessieren und durch nichts auffällig werden als den Wunsch, *ebenfalls zu sehen*, i. e. einen Blick auf jenes Antlitz zu erlangen, das Secondo Pia aus seinem Entwicklerbad gehoben hat.

Gehoben wird es von nun an noch viele Male. Nicht sofort, da der Handel mit fotografischen Devotionalien erst mit Verzögerung einsetzen wird, aber nach 1931, dem Jahr einer neuen Ausstellung des Grabtuchs und neuer Fotoaufnahmen, die die Entdeckung von damals bestätigen, mit einiger Regelmäßigkeit, da immer mehr Gläubige nach einem Abbild des Abbilds (einem Anblick, der jenem allerersten gleicht) verlangen. Guisepppe Enrie, der Pia als Hoffotograf des Linnens nachfolgt, wird die Zuständigkeit für Produktion und Versand der Abzüge übernehmen und dabei eine Beobachtung machen, die ihn zugleich befremdet und fasziniert.

Das Publikum, so stellte er fest, bevorzugte ganz eindeutig solche Abzüge, die von den Originalnegativen hergestellt worden waren, obwohl kein Unterschied zwischen den Erstnegativen und den Duonegativen erkennbar war. Anscheinend glaubte man ernsthaft, dass die Lichtstrahlen, die das Originalnegativ hervorgebracht hatten, das Tuch tatsächlich berührt hatten und dadurch eine innere Verbindung zu dem Linnen und dem Menschen, der sein Abbild darauf hinterließ, entstanden war.³¹

Was diesen Kommentar interessant macht, ist zunächst die Frage, auf wie viele Gegenstände sich die Rede vom *Originalnegativ* eigentlich beziehen ließe: das heilige Tuch mitsamt seinen protofotografischen oder foto-affinen Eigenschaften? – die Negativplatte aus den Beständen Secondo Pias? – die Negativbilder derselben (also die Positive, die Leinwand und Abbild wiedergeben, wie man sie mit dem bloßen Auge sieht)? Ebenso interessant ist, dass der Chronist vom Wunsch des sogenannten »Publikums« nach sogenannten »Originalnegativen« nicht ohne Herablassung berichtet. Es gibt, scheint es, unter den Gebrauchsweisen der Fotografie solche, die mehr Befremden auslösen als andere (*sancta simplicitas!*), selbst wenn sie über eine gewisse Logik verfügen.

Der Fall der heiligen Einfalt, der gezielten Nachfrage, der Zurückweisung der einen und der Verehrung der anderen Bilder ist bestimmt von der Logik der Berührung; der Chronist sagt es selbst. Es ist (das sagt er nicht) eine mehrstellige Berüh-

rung, über eine Serie von Kontakten vermittelt, oder auch eine initiale, die sich dann mehrfach reproduziert, bis auf einmal die Übertragung zu weit ausgedehnt worden ist und die Gefahr des Übertragungsverlusts zu groß. Etwas scheint sich zu verflüchtigen, in der fortgesetzten Reproduktion des heiligen Abbilds; etwas verschwindet, nicht auf der Stelle, aber doch recht bald, als man die Offenbarung aus der Dunkelkammer zu serialisieren versucht. Das Foto sieht aus wie zuvor (kein Unterschied zwischen den Erstnegativen und den Duonegativen), doch ist es in bestimmtem Sinne entwertet, ärmer an jener magischen Aufladung, mit der die Platten des Fotografen Pia noch ausgestattet sind und vor diesen, als erster und gleichsam paradigmatischer Träger, die Reliquie selbst.

Reliquien sind, wenn man so will, Kontaktmedien *par excellence*, je nachdem, um welche Sorte es sich handelt. Man kennt die Reliquien, die sehr buchstäblich Restbestände eines heiligen Körpers darstellen (Schädel, Knöchel, Organe, Zähne), und man kennt andere, etwas komplexer strukturierte, die die wundertätigen Eigenschaften des heiligen Körpers bewahren, weil sie mit ihm in Kontakt gekommen sind. Alle Reliquien, die *partes* ebenso wie die metonymisch organisierten, sind Speichermedien, allen ist gemeinsam, dass sich ihre Kraft am besten in Szenarien der unmittelbaren Berührung entfaltet (man küsst die Reliquie, streift sie mit den Fingerspitzen, etc.); indessen lässt sich nur von der zweiten Sorte sagen, dass sie ihre Kraft auch einer Berührung verdankt. Die einstige Nähe, der vergangene Kontakt, sind das Kapital dieser Objekte, oder weniger nüchtern formuliert: die Quelle ihrer Heiligkeit. Im Kontakt laden sie sich auf, aus dem Kontakt erwächst ihr Potenzial, und später, wenn der Körper längst dahingegangen ist, sind sie es, die zu garantieren scheinen, dass der Kontakt nie ganz abreißt.

Verwehrt wird er allerdings recht häufig: Die Tatsache, dass Reliquien wundertätig wirken, sofern man sie berührt, bedeutet noch lange nicht, dass solcher Umgang auch ohne weiteres gestattet würde. Tatsächlich sprechen Kenner des Mediums sogar von einem »Berührungsverbot«,³² von einem Kontakt, der untersagt bleibt, der in Aussicht gestellt, aber verhindert wird oder doch suspendiert und nur ganz vereinzelt gewährt.

Die Reliquie wird den Gläubigen nur in der Weise vorgehalten – im etymologischen Sinne des Wortes *ostensio* –, dass sie zurückgehalten vorgezeigt, aus der Ferne aus der Ferne dargeboten wird: dies ist die grundlegende Bedingung ihrer Sichtbarkeit.³³

Was das Grabtuch angeht, ist Kontakt ein seltenes Privileg, sparsam zugeteilt, wenigen gewährt – so sparsam und so wenigen, um genau zu sein, dass man fast sagen könnte, an Berührung sei hier nicht zu denken. Und wenn mit einem Mal doch an sie gedacht werden kann – und zwar als eine wiederholte, vervielfältigte, kurz: reproduzierbare (die Berührung wird massenhaft) –, dann geschieht dies nicht ohne vorherige Verschiebung und einen Wechsel des Schauplatzes. Ein Moment, der aus den Konzepten der Reliquienverehrung gut bekannt ist, kehrt wieder im Diskurs der Fotografie, als man den Vorgang des fotografischen Transfers *expressis verbis* als Kontaktprozedur beschreibt, als eine tatsächliche Berührung durch das Licht. So betrachtet, erscheint das Foto als ein Objekt, an das die Tuchreliquie nicht nur ein Abbild und einen Teil ihres wundertätigen Potenzials abgibt, sondern auch und vor allem das Prinzip, durch das sie selbst organisiert ist. Ein Kontakt zwischen dem heiligen Leib und dem Tuch, einer zwischen dem Tuch und dem Negativ, einer zwischen dem Negativ und der Platte, von der das Duonegativ hergestellt wird, und sofort; eine Aufladung, die mit jedem weiteren Transfer des Bildnisses abnimmt, die sich verbrauchen kann, aber scheinbar noch nicht ganz verbraucht ist in den Reproduktionen der Originalnegative, für die die Verwalter der fotografischen Offenbarung eine so große Nachfrage registrieren.

Das Fantasma ist hier das des Nachlebens. Eine insistente Vorstellung, jedenfalls wird sie aus den Schriften über die Fotografie nicht ganz verschwinden. Fünfund-siebzig Jahre nach Beginn des sindonologischen Projekts, fünfzig nach Beginn des fotografischen Devotionalienhandels wird die Idee der Berührung erneut beschworen werden und mit ihr die Vorstellung einer Ferne, die für einen Moment wie aufgehoben scheint.

Die Photographie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick; das Licht ist hier, ob schon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal photographiert worden sind.³⁴

Die Strahlen, die Übertragung, das Licht; die Verbindung, die Berührung, der fortdauernde Kontakt. Es sind dieselben Momente, die auch in der Geschichte der heiligen Einfalt auftauchen, nur dass eines oder zwei davon etwas modifiziert

sind und das eine oder andere ein wenig präziser gefasst. Das erste dieser Momente ist die Berührung, die hier als gedehnte gedacht wird. Gedehnt in der Zeit – *die Dauer der Übertragung zählt wenig*, wird behauptet, und das können die Abnehmer der Reliquienfotos nur befürworten – aber auch gedehnt in Raum und das vorzustellen, fällt ein wenig schwerer. Die Berührung erscheint als eine, die über eine gewisse Entfernung hinweg stattfindet, eine Verbindung auf Abstand, wie man sie nennen könnte, oder auch ein Kontakt auf Distanz. Die Strahlen, so wird angedeutet, kommen von weither, *wie das Licht eines Sterns*, und wenn sie ihn schließlich erreichen, bleiben sie haften, wie ein Film, der sich auf die Augen legt, oder auch auf den ganzen Körper; *wie eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile*. Was im Fall der Fotos von Turin mystische Kommunion ist, bleibt mystisch in der Konzeption des Lichts als körperliches Medium, nur wird die Kommunion hier auf die Fotografie in ihrer Gesamtheit ausgedehnt, die zwischen Körper und Bildnis, zwischen dem Gesicht des Betrachters und dem, das betrachtet wird, eine Idee von Nähe herstellt.

Eine Idee, aber keine Gewissheit; viel weniger noch eine Beziehung dauerhafter Verfügbarkeit. »Vor dem Photo«, so wird ein paar Seiten später festgestellt werden, »stehe ich wie jemand, der in einem bösen Traum die Arme ausstreckt nach dem Bild, das er besitzen will.«³⁵ Und vielleicht gibt es für diesen bösen oder melancholischen Traum von Nähe kein besseres Beispiel als die Platten der Fotografen Pia und Enrie: Heiligenbilder eines technischen Zeitalters, Folien des unerwarteten Anblicks, Wunderwerke, Fetischobjekte, Schauplätze der Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.³⁶

1 In der Fotogeschichte ist die Dunkelkammer nach wie vor ein vernachlässigter Topos; in der Filmgeschichte sieht das etwas anders aus. Die meisten Filme die einen Fotografen zum Protagonisten und fotografische Aktivitäten zum Inhalt haben, haben die Dunkelkammer als Schauplatz *sui generis* entdeckt. Vgl. etwa Michelangelo Antonioni, *BLOW UP* (GB, 1966); Irving Kershner, *THE EYES OF LAURA MARS* (USA, 1978), Dario Argento, *TWO EVIL EYES* (USA, 1984), um nur einige zu nennen. Mark Romanek, der die Figur des Fotografen für seinen Film *ONE HOUR PHOTO* (USA, 2000) in die eines traurigen Fotolaboranten transformierte, ersetzt die Operationen in der Dunkelkammer durch die am Bildprozessor eines Supermarktlabors.

2 John Walsh: *Das Linnen*, Frankfurt/M. 1965, S. 28.

3 Ebd., S. 14 f.

4 Ebd., S. 28.

5 Ebd., S. 29 f.

6 Vgl. Arthur Conan Doyle: *The Case for Spirit Photography*, New York 1923, S. 16.

7 Sie entdecken die Potenziale der Fotografie, nicht selten aber auch die eigenen. Während einige Vertreter des Fachs mit spiritistischen Medien zusammenarbeiten müssen, um die Materialisation von Geistern auf fotografischen Platten zu befördern, sind die sogenannten »medialen Fotografen« selbst mit diesem Vermögen begabt. Vgl. Rolf H. Krauss: *Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – ein historischer Abriss*, Marburg 1992, S. 99 f.

- 8 Zu den Erwartungen und Versprechungen vgl. Dominique Francois Arago: Bericht über den Daguerreotyp, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I: 1839–1912, München 1980, S. 51–55.
- 9 Mehrere Abschnitte in Rolf H. Krauss' Buch über die Fotografie des Unsichtbaren resümieren solche Versuche, Phänomene der Strahlenfotografie durch technische Manipulation oder »Verfahrensfehler« zu erklären. Vgl. z. B. den Abschnitt »Kritische Reaktionen«, in: Krauss: Jenseits von Licht und Schatten (Anm. 7), S. 64–70.
- 10 Baraducs sogenannte *Ikono-graphien* entstehen nach Auskunft des Fotografen nicht mehr »mit Hilfe der Sonnenstrahlung, sondern durch einen elektro-vitalen Strom (durch einen Wind, einen Hauch), oder einfach durch eine direkte und umfassende Ausstrahlung, nicht etwa das äußere Licht des Objekts (...), sondern etwas, was man mit innerem Licht bezeichnen könnte«. Hippolyte Baraduc, zitiert nach Krauss: Jenseits von Licht und Schatten (Anm. 7), S. 53. Original: *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluïdique*, Paris 1896, S. 40.
- 11 Der Begriff der *Radiographie* ist bis heute in Gebrauch; allerdings sind es nicht mehr die Aufnahmen des Dr. Baraduc, die so bezeichnet werden, sondern die sogenannten Röntgenstrahlen. Ein neuerer Kommentar wird übrigens von einem ganzen »Alphabet unsichtbarer Strahlen« sprechen, um die sich die Fotografie gegen Ende des 19. Jahrhunderts bemüht zeigte. Vgl. Clément Chéroux: Ein Alphabet unsichtbarer Strahlen, in: Andreas Fischer/Veit Loers (Hg.): Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Mönchengladbach/Krems/Winterthur 1997, S. 11–22.
- 12 Georges Didi-Huberman: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997, S. 111.
- 13 Methodisch stehen die Gedankenfotografien, mit denen sich der Offizier Louis Darget ab 1882 befaßte, in großer Nähe zur Fotografie Baraducs. Der folgende Bericht jedenfalls (Darstellung der Arbeit Dargets) könnte die Experimente des einen wie des anderen beschreiben: »Er hielt, in völliger Dunkelheit, eine Platte mit der Schichtseite 15–20 Minuten lang in etwa 1 cm Entfernung vor seine Stirn und erhielt nach der Entwicklung ein wirbelartiges Gebilde, das er als ›Zorn‹ bezeichnete.« Krauss, Jenseits von Licht und Schatten (Anm. 7), S. 49. Anders als der Psychiater beschränkte sich Darget indes darauf, seine Versuche und Ergebnisse zu beschreiben, ohne darauf eine ganze Theorie des Nervensystems zu gründen.
- 14 Walsh: Das Linnen (Anm. 2), S. 29
- 15 »Die Geschichte des Grabtuchs erschien auf einmal als Wartezeit. Im Rückblick geriet sie zur Geschichte einer Codierung, die ihren Empfänger erst im Zeitalter der Photographie erreichen konnte.« Peter Geimer: *L'autorité de la photographie. Révélations d'un suaire*, Typoskript in deutscher Sprache, 1998, S. 3. Französische Fassung in: *Études Photographiques* 6, Paris 1999, S. 67–99.
- 16 Sicher hat man fotografische Bilder auch bearbeitet, mit Pinseln, Tuschen, Zeichenstiften; aber all dies verbucht die Fotogeschichte unter dem Vorzeichen einer *Intervention von außen*: lauter kleine Verstöße gegen die Gesetze der Selbstaufzeichnung. Zu den Debatten für und wieder die Retusche vgl. Robert de la Sizeranne: Ist die Fotografie eine Kunst?, in: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie I: 1839–1912, München 1980, S. 212–218.
- 17 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt/M. 1989, S. 92. Die Affinität zwischen Grabtuch und Fotografie wird indes bereits bei André Bazin thematisiert. Vgl. André Bazin: *What is Cinema?*, Band 1, Berkeley/Los Angeles/London 1967, S. 14: »Let us merely not in passing that the Holy Shroud of Turin combines the features alike of relic and photograph.«
- 18 Barthes: Die helle Kammer (Anm. 17), S. 16.
- 19 Geimer: *L'autorité de la photographie* (Anm. 15), S. 3.
- 20 Ausstellungen finden meist zur Feier eines Papstbesuches statt oder zu Ehren der königlichen Familie. 1998 indes wird die Präsentation des Grabtuchs einen anderen Anlass haben: 100 Jahre seit Erscheinen des heiligen Antlitzes an unerwartetem Ort, ein ganz und gar fotografisches Jubiläum. (Eine detaillierte Chronik der Translationen, Ausstellungen, Untersuchungen, etc. der Tuchreliquie findet sich übrigens in Ian Wilson: *Das Turiner Grabtuch. Die Wahrheit*, München 1999, S. 357–427.)
- 21 Walsh: Das Linnen (Anm. 2), S. 86.
- 22 Ebd., S. 61.
- 23 »Er wollte sich einen falschen Bart ankleben und Gesicht und Bart mit einem besonders präparierten roten Kalkpulver einreiben. Seine Kollegen sollten dann mit einem eiweißbestrichenen Tuch einen Abklatsch nehmen; anschließend wollten sie das Ergebnis mit einer Kamera überprüfen.« Walsh: Das Linnen (Anm. 2), S. 63. Georges Didi-Huberman wird dieses und andere Experimente der Sindonologie mit dem Begriff *the game of greatest naturalism* belegen. Vgl. Didi-Huberman:

- The Index of the Absent Wound. Monograph on a Stain, in: Annette Michelson u. a. (Hg.): *October: The First Decade, 1976–1986*, Cambridge, Mass, 1987, S. 39–57 (hier: S. 55).
- 24 Walsh: *Das Linnen* (Anm. 2), S. 91.
- 25 Ebd., S. 67.
- 26 Ebd.
- 27 Christoph Hoffmann: ›Der Dichter am Apparat‹. *Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942*, München 1997, S. 108.
- 28 Ebd.
- 29 Barthes: *Die helle Kammer* (Anm. 17), S. 12.
- 30 Ebd., S. 127.
- 31 Walsh: *Das Linnen* (Anm. 2), S. 108.
- 32 Karl-Josef Pazzini: *Reliquie – ein Aufzeichnungsmedium*, in: Erik Porath (Hg.): *Aufzeichnung und Analyse. Theorien und Techniken des Gedächtnisses*, Würzburg 1995, S. 150–170 (hier: S. 156).
- 33 Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S. 40.
- 34 Barthes: *Die helle Kammer* (Anm. 17), S. 90 f.
- 35 Ebd., S. 111.
- 36 Nach Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1963, S. 15. Man kann diese Passage nicht zitieren, ohne zugleich darauf zu verweisen, dass Georges Didi-Huberman die Beziehungen zwischen Abdruck, Fotografie und Auratisierung sehr viel genauer untersucht hat, als es hier geschieht. Vgl. dazu Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung* (Anm. 33), S. 46 f.

Gertrud Koch

VON DER TIERWERDUNG DES MENSCHEN – ZUR SENSORISCHEN AFFIZIERUNG

*Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen.*¹
(Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*)

Wittgensteins lapidare Bemerkung aus den *Philosophischen Untersuchungen* hat eine Reihe von Interpreten auf den Plan gerufen, deren auseinanderstrebende Positionen man folgendermaßen zuspitzen könnte:

a) Sprache ist immer Sprachspiel, das sich den lebensweltlichen Regeln einzelner Kulturen verdankt. Die Grenzen des Verstehens sind die Grenzen der Lebenswelten. Selbst wenn der Löwe sprechen könnte, würden wir ihn nicht verstehen, weil wir seine Lebenswelt nicht teilen. Er würde eine uns unbekannt Fremdsprache sprechen.

b) Die Sprache selbst konstituiert die Regeln einer Lebenswelt, die auf Verständigung basiert. Würde der Löwe sprechen, würden wir versuchen ihn zu übersetzen und uns mit ihm zu verständigen. Er würde aufhören, Löwe zu sein und mit der Sprache die Welt des Menschen teilen. »Tiere«, schreibt Elias Canetti, »sind schon darum merkwürdiger als wir, weil sie ebenso viel erleben, es aber nicht sagen können. Ein sprechendes Tier wäre nicht mehr als ein Mensch.«²

Tiere spielen nicht nur in Wittgensteins Spiel mit Sprachspielen eine herausragende Rolle, so wird zum Beispiel das Problem des ›Heuchelns‹ im Vergleich von Mensch und Hund vorgestellt; Tiere sind auch in der technologisch verfahrenen Moderne zu Platzhaltern einer Verständigung aufgerückt, die sich jenseits der semantischen Kodierungen und der logischen Strukturen der menschlichen Sprache bewegen und dem Menschen seine eigene vorsprachliche phylo- und ontogenetische Vergangenheit als eine stumm gewordene Fertigkeit lebendig halten. Die Welt der Tiere scheint ›greifbar‹ nah und doch in weite Ferne gerückt zu sein.

Zahllos sind die Versuche der Verständigung zwischen dem Löwen und uns, in gewisser Weise sehen wir in den Versuchen einer Verständigung, die jenseits der Sprache verläuft, sogar eine besondere Form intensiver Verständnisbemühungen. Jeder, der regelmäßig in den Zoo geht, hat schon die Erfahrung gemacht, dass

manche Menschen mit ›ihrem‹ Löwen sprechen und glauben, ihn zu verstehen – und zwar in einem anderen Sinne als dies der zuständige Zoologe von sich behaupten würde. Diese Menschen studieren die Tiere nicht, sondern spielen mit ihnen, sie bauen Regeln auf, die die Tiere mit ihnen teilen sollen und die sie darin zu Mitspielern machen wollen. In gewisser Weise könnte man sagen, dass sie ein imaginäres und ästhetisches Verhältnis zu den Tieren haben. Sie betrachten sie weniger als das, was sie für sich sind als vielmehr, was sie für sie sind. Sie statten sie aus mit Eigenschaften und schreiben ihnen sogar Rollen zu, die sie spielen sollen. Der Fotograf und Videofilmer Wegman hat daraus bekanntlich ganze Fotoserien gemacht. Aber auch im Hollywoodfilm der dreißiger Jahre gab es Kurzfilme, in denen kostümierte Hunde Travestien erfolgreicher Filme aufführten. Das Logo einer der ersten Schallplattenfirmen war ein Hund, der vor dem Lautsprecher sitzt und aufmerksam »his master's voice« lauscht; das Logo der Metro-Goldwyn-Mayer Filmstudios ist ein Medaillon mit einem Löwenkopf, der uns majestätisch anbrüllt, sowie der Vorhang die Leinwand für den Hauptfilm freigegeben hat. In diesen letztgenannten Beispielen verbindet sich eine Technologie der Reproduktion mit tierischen Anmutungen: der Hund auf der Schallplatte dient als Symbol zugeneigter Treue und Unverfälschtheit, die hier für die klanggetreue Wiedergabe der Stimme verbürgen soll. Der brüllende Löwe verbürgt ein wildes Abenteuer und königliches Vergnügen.³ Die Tiere führen in den modernen Massenmedien ja nicht zum erstenmal in der Geschichte humane Travestien auf, am Beginn des Films spielen sie sowohl die alten fabulösen Rollen, werden aber auch zu den kalt registrierten Objekten des aufzeichnenden Kamerablicks und seiner experimentellen Anordnungen, hier sei nur als pars pro toto an die Bewegungsstudien Edward Muybridges erinnert, der gleichermaßen menschliche und tierische Körper vor den Fotokameras auf Trab brachte.

Das Spiel zwischen Mensch und Tier wird üblicherweise unter Theorien der Identifikation abgehandelt. Entweder man identifiziert sich mit dem Tier oder das Tier mit sich: entweder ich bin wie der Löwe oder der Löwe ist wie ich. Von diesen psychologischen Ansätzen möchte ich hier für einen Moment Abstand nehmen, da hier ja nicht das direkte Verhältnis zwischen Mensch und Tier im Zentrum steht sondern das im Film vermittelte. Die Filme, in denen das Mensch/Tierverhältnis eine Rolle spielt, betrachte ich als Spiele, in denen die Regeln aufgestellt werden, nach denen die Lebenswelten von Mensch und Tier in einer vor-sprachlichen Kodierung zusammengeführt werden. Als kognitives und affektives Perzept fungiert dabei ein Typus physiognomischer Empathie.

Charles Darwin hatte ja bereits in seiner Studie *Der Ausdruck der Gemütsbewegung* auf bestimmte Register verwiesen, die es in der Mensch/Tierkommunikation wahrscheinlich erscheinen lassen, dass sich zumindest gewisse Stimmungen und Affekte über das Grimassieren und das gestische Vokabular wechselseitig fühlen lassen.⁴ Vor allem das Gesicht wurde für Darwin die Leinwand, auf der sich Primaten und Menschen ausdrucksstark zu verstehen geben. Darwins These war die von einer universalen Ausdrucksfähigkeit und -haltung, die Mensch und Tier teilweise verband. Inzwischen gibt es neben den zahllosen Zurückweisungen von Darwins These auch eine breite Linie der Rekonstruktion, die seine Ergebnisse neu evaluiert und zum großen Teil bestätigt hat.

Sollten also die zahllosen Tierliebhaber recht behalten, wenn sie davon ausgehen, dass sie ›ihren Löwen‹ verstehen und zwar in seinen Affekten und Emotionen und nicht ausschließlich über das kognitive Wissen, das aus der Beobachtung von Instinktverhalten stammt, sondern in einem hermeneutischen Sinne empathischer Einfühlung? Christine Noll Brinckmann hat in einem filmanalytischen Aufsatz über »Empathie mit dem Tier« argumentiert:

Die unverbrauchbare Attraktivität des Zoos lässt sich zum Teil mit empathischen Prozessen erklären. Selbst Besucher, die Tieren eigentlich die Freiheit wünschen, können sich dem Reiz der direkten Gegenüberstellung, der Spiegelung, dem unwillkürlichen Vergleich mit dem Tier nicht entziehen. Sie schauen auf die Löwen und empfinden sich muskulös und von sandfarbenem, seidigem Fell überzogen [...].⁵

Brinckmann setzt an dem filmischen Phänomen an, das Identifikation mit den Bewegungsbildern des Films sowie somatische Empathie im Betrachter hervorzubringen imstande ist und zwar »in der frontalen Zuwendung von Gesichtern in Erregung, in der Bewegung der Figuren, die das Spiel der Muskeln nachvollziehbar macht.«⁶ In diesen fast unwillentlichen somatischen Affizierungen sieht Brinckmann eine Gegenbewegung zur psychologischen Identifikation und damit eine Möglichkeit, Tiere im Film jenseits anthropomorpher Projektionen zu sehen.

Es ist also gar nicht falsch, im Modus mimetischer, physiognomischer, somatisch affizierender Einfühlung, wie sie wohl auch bei unserem Verhältnis zum Tanz anzutreffen ist, eine Ebene des Verstehens auszumachen, die für Canetti das *ästhetische* Vergnügen am Tier bestimmt: »Seit ich den Gang des Geparden sah, ist dieser

Rausch des Gehens über mich gekommen. Alles leiblich Schöne erlebt man erst an Tieren. Wenn es keine Tiere gäbe, wäre niemand mehr schön.«⁷

Meine erste These ist also die, dass sich die Bewegungsbilder des Films unabhängig vom Genre als Trägermedium der Tierdarstellung und Beobachtung in besonderer Weise eignen. Durch die formaltechnischen Möglichkeiten von Großaufnahmen und Bewegungsabläufen wird eine ästhetische, sinnlich-somatische Einfühlung/Übertragung ermöglicht. Daher die Attraktivität des Tierfilms in all seinen Varianten. Dieser greift Motive der Mensch/Tierkommunikation des Zoos auf, die nicht zufällig ein wiederkehrendes topografisches Motiv des Films ist. Zwar fehlt im Film die raumzeitliche Präsenz, dafür wird aber das Tier sichtbarer, Bewegungsabläufe akzentuierbar durch Großaufnahmen und andere Formen. Das Verhältnis, das die filmische Darstellung des Tiers zum Betrachter aufbaut, ist wie die Dar- und Zurschaustellung des Tiers im Zoo, geprägt durch visuelle, sensomotorische und haptische Perzepte. Diese lassen sich nicht abstreifen zugunsten eines ›objektivierenden‹, rein ›beobachtenden‹ Blicks. Insofern sind Film und Zoo identisch als immer auch ästhetisch affizierende Medien.

Was aber passiert in der Transformation dieser ästhetischen Erfahrung der Tierdarstellung in ein narratives Genre wie den Spielfilm? Dieser zeichnet sich ja vom deiktisch verfahrenen, szenisch-theatralen Modus durch den Aufbau eines zeitlichen Schemas aus, durch die Konstruktion einer Handlung, die zusammen eine Erzählung ergeben. Meine Analysen gehen zurück auf die Erfahrung, dass in vielen Spielfilmen der Zoo als ein wiederkehrender Schauplatz der Handlung aber auch als Drehort auftaucht. Wo der Zoo ein Nebenschauplatz ist, werden die Tiere sowohl im Sinne der ersten These als somatisch affizierende Attraktion auftauchen, aber gleichzeitig auch als Symbole, *über* die kommuniziert wird. Tiere sind also semantisiert und allegorisiert. Insofern sie selbst als Träger solcher Semantisierungszusammenhänge fungieren, werden sie selbst zu Medien der Kommunikation. Tiere können also in doppelter Weise kommunikative Zeichen werden: als Ausdrucksmedien der Affektübertragung (ästhetisch im Sinne der ersten These) und als symbolische Medien der Bedeutungsübertragung (semantisch), die diegetisch eingesetzt werden, – auch als kognitive *Cues*, die Kontexte über Schnitte hinweg absichern.

Eindrücklich wird dies zum Beispiel in Edward Dmytryk's Film *MIRAGE* (USA 1965). Dieser baut auf einer Zoosequenz auf, die als eine symbolische Verdichtung jener Sprachstörung des Helden aufzufassen ist, die ihn hier über zahllose Groß-

aufnahmen sowohl mit der Frau wie mit ihrer allegorischen Darstellung im Panther verbindet. Die Sequenz, auf die ich mich beziehe, ist die einzige Zoo-Sequenz des Films. Sie dauert 2'45" und ist aus ca. 32 Einstellungen montiert. Sie lässt sich als *mise-en-abyme* verstehen, da in ihr die Geschichte des Paares allegorisch erzählt wird, ohne dass der Betrachter bereits wüsste, dass die Frau am Bild des Panthers und seines Wärters ihre eigene Situation versinnbildlicht. Dass sich in dem Verweis auf das gefangene, sprachlose Tier kein zufälliger Topos verbirgt, sondern eine Semiotisierung von etwas nicht-Sagbaren unternommen wird, zeichnet sich dennoch ins Bewusstsein des Betrachters. Das Tier wird zum Träger eines Rätsels, dessen Lösung es bereits enthält, zum Träger also eines außersprachlichen Wissens mit prognostischer Kraft.

Wesentlich komplexer wird die somatische Affizierung durch das Tier zum Träger der Narration in *CAT PEOPLE* (USA 1942) von Jacques Tourneur. Als *B-Picture*, also als ›billiger‹ Film gedreht, gehört er, wie das von Paul Schrader ein halbes Jahrhundert später gedrehte Remake zum Genre des phantastischen Horrorfilms; in ihnen wird die somatische Affizierung mit dem Tier, die ästhetische Identifizierung als metamorphotische Identifikation beschrieben. *CAT PEOPLE* ist wörtlich aufzufassen: Es geht um Wesen, die die Grenzen zwischen Mensch und Tier in beide Richtungen überschreiten: Im sexuellen Akt wird der Mensch zum Tier und im Tötungsakt das Tier zum Menschen. Man mag sich über die krude ›mystery novel‹ erhaben fühlen, aber in diesem Genre stecken nicht weniger kognitive und philosophische Annahmen und Gedanken über die menschliche und tierische Natur als in den Reflexionsformen der Hochkultur. Die Definition vom Sexuellen als Tierischem im Menschen ist eine ebenso alte Figur wie die vom Menschen, der sich gerade in seiner Weise des Tötens vom Tier unterscheidet. An der Nahtstelle vom Menschen zum Tier verläuft das Fantasma der Natur beider als einer Zone unheimlicher Begegnungen.

In *CAT PEOPLE* nimmt der Zoo einen besonderen Platz ein: er ist nicht einfach die Natur in der Stadt, der Einbruch des Tiers in die Zone des Menschen, sondern der Ort gesteigerter Kommunikation von Mensch und Tier. Der Mensch identifiziert sich nicht nur mit der Wildheit der Tiere sondern auch mit deren Differenz und Fremdheit – die Verschmelzung ist nicht die Leugnung der Differenz, sondern ihre ekstatische Bestätigung. An den beiden Versionen der Katzenmenschen lassen sich die unterschiedlichen Register dieser Begegnungen und die jeweiligen Fantasmen ihrer Natur durch die Prozesse somatischer und symbolischer Affizierung und Identifizierung hindurch analysieren, die sie bewirken.

In Tourneurs *CAT PEOPLE* werden vor allem die ästhetischen Modi der affizierenden Identifikation ins Zentrum der Inszenierung gerückt. In mitunter geradezu kinetisch-plastischen Raumkonstruktionen werden Bewegungsstrudel erzeugt, die sich in verschiedenen Elementen wie Licht und Wasser als Schatten und Reflexe ergeben. In einer Einstellung werden die unruhigen Bewegungen der Tigerkatzen hinter den senkrechten Gitterstäben der Käfige mit dem im spitzen Winkel dazu verlaufenden nervösen Auftritt der Katzenfrau im Pelzmantel so im filmischen Bildraum platziert, dass sich eine gleichermaßen ineinanderlaufende wie auseinanderstrebende Bewegungsform ergibt, die eine kinetisch erzeugte Unruhe überträgt, wie ein Mobile, das kurz vor dem Auseinanderfliegen steht.

Während in dem Film Tourneurs die Legende der Katzenmenschen als fantastische Erzählung ohne wenn und aber kolportiert wird, in der allenfalls ein Psychiater als Neubesetzung für die klassische Geistlichenrolle hinzugetreten ist, gefällt sich Paul Schraders Remake mit einer Ouvertüre, in der eine mythische Legende aus den Wüsten Afrikas den Rahmen stellt. Der mythische Ursprung wird hier als pagane Fantasie des Zeugungsaktes eines als Gottheit verehrten Panthers mit einer Jungfrau, die ihm rituell geopfert wurde, inszeniert. Dennoch stammen die signifikanten Unterschiede der ästhetischen Inszenierung von Tieren in beiden Filmen nicht aus den unterschiedlichen mythischen Erzählungen. In Tourneurs Film bleibt die Metamorphose der Sichtbarkeit entzogen, das heißt, dass der Film als Film mit der Differenz von Mensch und Tier binär als Schnitt operiert. Das tragische Motiv der Liebesunfähigkeit resultiert genau aus dieser Binarität: das im Bildrahmen aus- oder eingesperrte Tier ist aus der menschlichen Zone verbannt und herausgeschnitten und aus diesem Einschnitt taucht der Mensch als reißendes Tier wieder auf. In seinem Essay »Wir sehen Tiere an« stellt John Berger das Bild des wilden Tieres im Zoo als Bild eines als unentfremdet projizierten Naturzustandes vor:

Dieser Naturauffassung zufolge wird das Leben des wilden Tiers zum Ideal, zu einem internalisierten Ideal, das einen verdrängten Wunsch in Form eines Gefühls umkleidet. Das Bild des wilden Tieres wird zum Ausgangspunkt eines Tagtraums: der Punkt, von dem aus der Tagträumer weggeht und uns dabei den Rücken zukehrt.⁸

Dieses Bild bezeichnet die Struktur von *CAT PEOPLE*, der in der Tat in einer strengen A/B-Form montiert ist; das heißt, dass der Zoo der Ausgangspunkt ist, zu dem immer wieder zurückgegangen wird, und von dem aus die Handlung in andere Räume ausstrahlt.

Die ästhetische Differenz zwischen den Filmen lässt sich am Schluss von Schraders *CAT PEOPLE* (USA 1982), an seiner letzten Zoo-Einstellung diskutieren. Am Ende bleibt ein schales Gefühl zurück, das sich vor allem einstellt, weil er am Ende das Wunsch-Tier wieder im Käfig einsperrt, die Gesten des Streichelns und Kraulens zur Geste der Unterwerfung und Domestizierung macht: die Gefangenschaft des Menschen in der Natur, die der mythische Beginn beschwört, wird zum Ende zur Gefangenschaft der Natur. Am Ende friert das Bild diese letzte Großaufnahme des Panthers, der frontal wie sonst nur die großen Stars von der Leinwand blickt, ein und die Schlusstitel werden über es hinweg gerollt. Warum nun erscheint ausgerechnet diese letzte Einstellung so überaus banal und ausdruckslos? Vermutlich weil genau die Beweglichkeit, die uns an Tieren ästhetisch affiziert, hier erstarrt. Aber zusätzlich ist etwas am Blick des Panthers, das uns nicht mehr zu treffen scheint.

1. GESICHTLICHKEIT

Diese Frage führt mich zu einem der anderen großen Differenzkriterien neben der Sprachlichkeit, die man als eine in der Gesichtlichkeit bezeichnen könnte. Die unterschiedlichen Diskurse über die Gesichtlichkeit des Menschen zentrieren sich meistens um das Gesicht in seiner Fähigkeit sowohl unwillentliches expressives Ausdrucksmedium zu sein wie auch bearbeiteten willentlichen Ausdruck zu ermöglichen. Als Schauspieler unserer selbst scheinen wir in besonderem Maße auf das Gesicht abzustellen, man könnte auch sagen, wir sind ständige Portraisten unserer selbst, insoweit wir unser Gesicht auch immer als Bild für andere inszenieren – für deren Blick. Natürlich ist es wenig überraschend, dass Jean-Paul Sartre in seiner phänomenologischen Bemerkung zum Gesicht dessen Zentralität für die Wahrnehmung im Blick sieht:

Ohne die Augen ist das Gesicht ein Tier für sich, eins dieser Tiere, die sich am Schiffsrumpf festsaugen und mit ihren Fangarmen das Wasser bewegen, um schwimmende Abfälle sich zuzutreiben. Aber jetzt öffnen sich die Augen und der Blick erscheint.⁹

Nun ist es der Blick, der die Dinge des Raumes neu sortiert, ohne sie einen Millimeter zu verrücken: »Sein Gesicht ist das erstarrte Gleiten des Mobiliars.«¹⁰ Es ist die Bewegung der Augen, die aus »zwei Kugeln« den Blick macht. Es ist diese Dynamisierung und Sprengung des Raums, seine Ummontierung, die immer wieder

dazu geführt hat, die Filmkamera als Auge zu denken, das sich durch Bewegung im Raum ein mobiles Gesichtsfeld schafft. Zoom und Blenden – es gibt kaum optische Verfahren, die nicht nach diesem Bild beschrieben worden wären – und ich muss die berechtigte Kritik an diesem anthropozentrischen Modell hier nicht ausführen, sondern kann sie als bekannt voraussetzen. Dennoch bleibt die explikative Kraft der Metapher von der Kamera als blickendem Auge, als einem Medium des Gesichtssinns über ihre technologischen bzw. psychoanalytischen Restriktionen hinaus bestehen.

Folgt man Sartres Phänomenologie des Blicks, dann gewinnt man die Überzeugung, dass der Blick wie die Sprache zu unserer anthropologischen Ausstattung gehört, die in besonderer Weise unsere Interaktionen in der Welt wie unsere Beziehung zur Welt bestimmt. Die Tatsache, dass der Blick im Gesicht seinen Ausgangspunkt nimmt und unsere Beziehung zum Raum maßgeblich, wenn auch keineswegs ausschließlich festlegt, indem er z. B. auf ein Vorne/Hinten-Schema zielt. Nicht nur unsere organischen Augen, sondern auch der Blick ziehen Differenzkriterien nach sich, die unsere Beziehung zu anderen, nicht-menschlichen Lebewesen beeinflussen.

Die meisten Menschen stellen sich andere Lebewesen, insofern sie Gesichter mit Augen haben, ebenfalls als blickende Wesen, wie sie es sind, vor, ohne zu wissen, ob Tiere die Welt ebenso sehen, wie wir das tun. John Berger hat insofern mit guten Gründen seinen Essay über die Tier/Menschrelation »Wir sehen Tiere an« genannt – in Umkehr der üblichen Phrase »Tiere schauen dich an.« Denn ob und wie Tiere uns sehen, darüber wissen wir wenig. Noch die großen szenischen Ausstattungen der neuen Freigehege, die mit der Hamburger »Hagenbeck-Revolution« ihren Triumphzug durch die zoologischen Gärten genommen haben, scheinen von der impliziten Annahme auszugehen, dass Zootiere zum Felsenimitat in Gips und Zement ein ähnliches Verhältnis haben wie Bewohner eines Mittelgebirges zur Fototapete mit Palme und Sandstrand.

Aufgrund der unterschiedlichen Blicke von Menschen und anderen Tieren müssen die Tierdressseure während die Kamera läuft, hinter dieser die Aufmerksamkeit des fraglichen Tieres überhaupt erst provozieren, damit dann die Kamera den benötigten *point-of-view shot* aufnehmen kann. Weder die Kamera noch der Kameramann sind in der Lage diesen Effekt der Blicklenkung von sich aus zu erreichen. Die komischen Seiten des Versuchs, Tiere wie Menschen zu portraituren, hat nicht nur die grotesken Tierfotos von Walter Schels evoziert, sondern auch et-

liche Sequenzen in Peter Greenaways Film *A ZED AND TWO NAUGHTS* (UK/Niederlande 1985), dessen Vorspann mit dem Fotografieren der Tiere beginnt. In einer großartigen grotesken Szene wird hier in einer Sequenz genau das Problem der Differenz zwischen der Affizierung des Bewegungsapparats, der uns beim Anblick der beweglichen Tiere erfasst und der Gleichgültigkeit des tierischen Blicks aufgegriffen. Und es ist Nagisa Oshima, der in *MAX, MON AMOUR* (Frankreich/USA/Japan 1986) den verstörenden Versuch inszeniert, den ein eifersüchtiger Gatte unternimmt, einem Schimpansen, den er für den Liebhaber seiner Frau hält, eine hübsche Prostituierte anzubieten, damit er endlich hinter das Geheimnis der Sexualität seiner Frau kommt. Unnützlich zu sagen, dass den Affen das Menschenweibchen gänzlich kalt lässt.

Die Gleichgültigkeit des tierischen Blicks gegenüber dem Blick des Menschen verweist auf die Schwierigkeiten eine irgendwie symmetrische Kommunikationssituation herzustellen, die als Muster für die klassischen *eye-line-matching* Montagen vorausgesetzt wird. Wo der Film – und das geschieht keineswegs selten, das prekäre Gleichgewicht zwischen Mensch und Tier im Schnitt herstellt, geschieht dies über anthropozentrische Verfahren. In Howard Hawks *BRINGING UP BABY* (USA 1938) wird die Asymmetrie betont: »Don't lose your head«, »I've got my head. I've lost my leopard.«

2. ›ANIMALS LOST‹

Dass die Tiere uns abhanden gekommen sind, dass sie sich nicht unbedingt freiwillig in unseren Gesichtskreis aufhalten und bewegen, hat eine ganze Richtung von Tierfilmen auf den Plan gerufen, die nicht mehr den Gegenblick der Tiere erzwingen wollen, sondern diese nur noch *undercover* beobachten. Blicke, die uns nicht gelten, tierische Gesichter, die uns, die Menschen, oft noch nicht einmal im Blick adressieren. Dafür halten wir uns im Animationsfilm schadlos, wo Tiere zu menschlichen Portraits werden können und dort zu kuriosen Objekten mutieren, die nur von einer allwissenden Erzählstimme in ihren Absonderlichkeiten erklärt werden.

Tiere lassen sich erklären, aber nur schwer verstehen, aber genau davon träumt der Film: wir sehen Tiere an – Tieren sehen uns an. Im populären Film wird die Großaufnahme vom tierischen Gesicht anthropomorph. Dass wir uns in Tieren spiegeln, diese sich aber nicht in uns, arbeitet Bill Viola in einem Videofilm plas-

tisch, visuell heraus. Zu I DO NOT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE (USA 1986) führt er selber aus:

As the gateway to the soul, the pupil of the eye has long been a powerful symbolic image and evocative physical object in the search for knowledge of the self. The colour of the pupil is black. It is on this black that you see your self-image when you try to look closely into your own eye, or into the eye of another (...) It is through this black that we confront the gaze of an animal (...) We see ourselves in its eyes while sensing the irreconcilable otherness of an intelligence ordered around a world we can share in body but not in mind.¹¹

Viola geht in seinem Video dieser Selbstreflexion in einer extremen Großaufnahme nach: in einem Zoom auf die Pupillen einer Eule erscheint auf diesen das Spiegelbild des Filmemachers mit dem Kamerastativ.¹²

Die Großaufnahme der Gesichter im Schuss/Gegenschuss-Verfahren bezieht im *eye-line-matching* aber nicht nur Blicke aufeinander, sondern Sprecherpositionen. Damit wird eine zweite Funktion des Gesichts zentral: Das Gesicht ist nicht nur blickend, sondern auch sprechend. Und hier schließt sich wieder die erste Ebene des Mensch/Tierverhältnisses zwischen Identifikation und Fremdheits erfahrung an.

1 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, Frankfurt/M. 1971, S. 260.

2 Elias Canetti: Über Tiere (Aufzeichnungen 64–68), München 2002, S. 44.

3 Auf den Zusammenhang von Souveränitätskonzepten und dem Privileg auf Unterhaltung als feudale Form der Säkularisierungsverarbeitung habe ich hingewiesen: Gertrud Koch: Unterhaltung und Autorität. Konstellationen der Massenmedien, in: Hauke Brunkhorst (Hg.): Demokratischer Experimentalismus. Politik in der komplexen Gesellschaft, Frankfurt/M. 1998, S. 92–105.

4 Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren, Frankfurt/M. 2000. Kritische Edition mit Kommentaren von Anthropologen, Primatenforschern und Psychologen wie Paul Ekman.

5 Christine Noll Brinckmann: Empathie mit dem Tier, in: Cinema 42/1997, S. 60–69.

6 Ebd., S. 62.

7 Canetti: Über Tiere (Aufzeichnungen 54–56), (Anm. 2), S. 31.

8 John Berger: Warum sehen wir Tiere an?, in: ders.: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Berlin 1981, S. 25.

9 Jean-Paul Satre: Gesichter, in: Christa Blümlinger/Karl Sierek, Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes, Wien 2002, S. 260.

10 Ebd., S. 261.

11 Bill Viola: Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994, London 1995, S. 143.

12 Vgl. hierzu Jonathan Burt: Animals in Film, London 2002, S. 50–51.

Albert Kümmel
FRATZEN

»Hell is hot. That's never been disputed by anybody.«¹
 (Paulie Walnuts)

1. CHEAP CONCERN AND ROSARY BEADS²

Am 1. Juli 1976 starb in der fränkischen Kleinstadt Klingenberg, in einem modernen zweistöckigen Haus am Mittleren Weg, eine Pädagogikstudentin namens Anneliese Michel. Der Arzt, den ihr Vater um den Totenschein bat, weigerte sich, ihn auszustellen. Er hatte den Verdacht, dass der Tod nicht durch natürliche Ursachen herbeigeführt worden sei. Das Mädchen hatte nämlich Verletzungen am Gesicht und an den Gliedmassen und war furchtbar abgemagert. Der Priester, der am gleichen Tag die Staatsanwaltschaft in Aschaffenburg anrief, sprach von dämonischer Besessenheit und Exorzismus. Bald wurden auch andere Einzelheiten bekannt: Die Ärzte hätten eine Epilepsie bei Anneliese festgestellt, ihre Eltern jedoch wären überzeugt gewesen, sie werde von Teufeln geplagt. Auf ihre Bitten hin, und mit der offiziellen Erlaubnis des Bischofs von Würzburg, Dr. Josef Stangl, hätten zwei Priester es unternommen, sie durch das Ritual des Exorzismus von ihrer Besessenheit zu befreien. Monatelang [...] sei dies vergeblich versucht worden, bis sie endlich gestorben sei. Trotz ihres offensichtlichen körperlichen Verfalls hätten es die Beteiligten unterlassen, ihr ärztliche Hilfe zuzuführen, was ihr das Leben hätte retten können. Stattdessen sei sie verhungert.³

Zwei Jahre später wird Annelieses Eltern und den beiden Priestern, die den Exorzismus ausgeführt haben, am Landgericht Aschaffenburg der Prozess gemacht. »Die Presse überschlug sich mit sensationellen Berichten und Kommentaren. In Schlagzeilen wurde Bayern als das Land ›wo die Dämonen heulen‹ bezeichnet.«⁴ Die Angeklagten werden in einem Urteil, das deutlich über die Forderungen der Staatsanwaltschaft hinausgeht, zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt, die auf drei Jahre zur Bewährung ausgesetzt werden.

Ein bereits am 23.8.1976 in der amerikanischen Zeitschrift *Newsweek* erschienener Artikel sowie ein Fernsehbericht über den Prozess im Frühjahr 1978 machen die auf die transkulturelle Untersuchung von Trancekulten spezialisiert-

ten Anthropologin Felicitas Goodman auf den Fall aufmerksam. Aufgrund von Tonbandmitschnitten der exorzistischen Sitzungen, den Prozessakten sowie Gesprächen mit vielen der Beteiligten kommt Felicitas Goodman zu einer anderen Bewertung als die vom Gericht bestellten psychiatrischen Gutachter. Sie publiziert ihre Deutung des Falls 1981 unter dem Titel *The Exorcism of Anneliese Michel*. Die von ihr selbst als *Anneliese Michel und ihre Dämonen* besorgte Übersetzung dieser Monographie ins Deutsche unterscheidet sich – zumindest in der dritten Auflage – deutlich von der amerikanischen Originalfassung. Neben diversen Vor- und Nachworten sowie einem ausführlichen Fußnotenapparat des theologischen Beraters des Verlags, ist die deutsche Übersetzung mit schwarz-weißen Fototafeln versehen. Dienen die zusätzlichen Textteile dem leicht durchschaubaren Zweck des sich nicht zufällig *Christiana* nennenden Verlags, Felicitas Goodmans fachliche Autorität katholisch zu rahmen und so einerseits in ihrer Radikalität zu zähmen und andererseits für eine theologische Debatte über die Realität des Teufels zu instrumentalisieren, bleibt das Argument der Bilder vage, offen. Die Bilder zeigen größtenteils Gesichter beteiligter Personen. Diesen Gesichtern werden punktuell Ortsansichten – von Klingenberg, vom Sägewerk der Michels, von Annelieses Grab – zur Seite gestellt. Im Folgenden werde ich den Diskurs dieser Porträts in Beziehung setzen zu jenen Gesichtern, die das Buch nicht oder nur bedingt zeigen kann: den dämonischen Fratzen, die Anneliese Michel sieht, die sie bedrängen und die sich Annelieses Gesichts bemächtigen.

2. PLEASE, TAKE A PICTURE

Die meisten Gesichter, die die Fototafeln des Buches zeigen, gehorchen dem Dispositiv *Passfoto*: gezielt ausdrucksfreie, gleichmäßig ausgeleuchtete Porträts in Dreiviertelansicht mit Hals und Brustansatz vor neutralem Hintergrund. Von diesen Gesichtern heben sich die Fotografien Anneliese Michels im Endstadium der Besessenheit grell ab.

In einer dramatischen Sequenz von acht Bildern sehen wir die Passionsgeschichte der Anneliese Michel. Zwei Fotos zeigen sie neben ihrem Vater und ihrer Mutter, die sie halten. Die Fotos sind leicht unscharf und deutlich überbelichtet, das Blitzlicht bildet stark graphisch akzentuierende Schlagschatten.

Anneliese Michel sieht angestrengt und übermüdet aus. Sie trägt ein helles, gepunktetes Nachthemd. Ihr Mund ist zum Schlitz verengt, ihre Augen sind geschlossen und blau geschlagen. Die Hämatome sind jedoch nur als grauer Schatten zu erkennen.

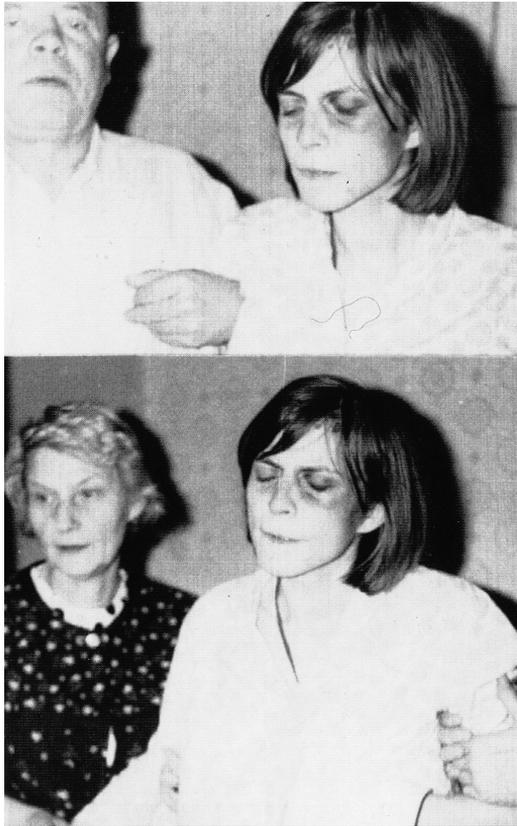


Abb. 1

Es folgt eine Doppelseite, die sechs Fotografien zeigt. Auf der linken Seite sind vier Bilder zusammengestellt, auf denen Anneliese Michel einen geblümten Schlafanzug trägt.

Die oberen beiden Fotos zeigen ein differenziertes Spektrum von Grauwerten, während die beiden unteren blasser wirken und der vergrößernde Blitzlichteffekt stärker zur Geltung kommt. Anneliese wird von Mutter und Vater gehalten, sie klammert sich geradezu an sie. Ihr Kopf ist von Hämatomen übersät, die Augen beinahe schwarz angeschwollen und geschlossen. Der geöffnete Mund mit vollen, aber aufgeplatzten Lippen zeigt fest aufeinander beißende Zahnreihen. Im Hintergrund korrespondiert eine gemusterte Tapete mit der kontrastreichen Blumenornamentik des Schlafanzugs.

Auf dem Foto rechts oben ist das Gesicht einer wahrscheinlich männlichen Person (vielleicht Annelieses Freund Peter) und auf dem Foto rechts unten der Kopf von Josef Michel (an der Kleidung kenntlich) mit gemusterten Papierschnipseln überklebt worden – aus der Beweiskette zum Schutz ihrer Träger herausge-

nommene Gesichter. Aber was soll eigentlich geschützt werden? Vielleicht weniger die Identität des Betreffenden als ein bestimmter Ausdruck, ein Zucken in den Mundwinkeln, ein Verzerren der Züge, das nicht geeignet wäre, dem Genre *Passionsgeschichte* entgegen zu arbeiten: das ausdrucksstarke Schmerzengesicht der Anneliese Michel würde relativiert durch den Ausdruck anderer Gesichter und nicht, wie jetzt, durch deren spannungsvoll zurückhaltende Mimik von Duldung und Mitleiden zur einzigartigen Ikone erhoben. Oder aber der Schein der Pietät wäre nicht gewahrt, förderte das technische Medium ein unerwünschtes optisches Unbewusstes, ein Missfallen, eine Geste der Verzweiflung, des Unglaubens gar, zutage.



Abb. 2

Die rechte Seite zeigt zwei Fotografien. Auf der oberen ist Anneliese Michel im Strickpullover zu sehen, gehalten von Händen, die wahrscheinlich ihren Eltern gehören. Das Bild ist scharf und in den Grauwerten differenziert. Auch auf diesem Foto sind ihre Augen geschlossen, ihr Mund jedoch ist geöffnet, als wenn sie stöhnt oder schreit. Das hier abgebildete Mädchen leidet zwar deutlich; Hämatome als körperliche Zeichen dieses Leidens sind jedoch allenfalls unter dem wirren Haar zu ahnen. Es ist schwer der auf dem unteren Foto abgebildeten Toten auch nur eine Ähnlichkeit mit dem gequälten Mädchen der vorhergehenden Bilder zu attestieren. In grellestes Blitzlicht getaucht erscheint der zum Schädel abgemagerte Kopf Anneliese Michels kreideweiß vor weißem, zart grau gemusterten Hintergrund. Erstmals sind ihre Augen geöffnet, das Kinn fällt schlaff herab und lässt den Mund ebenfalls offen stehen. Das dunkle Haar und der scharfe Schlag Schatten des auf der rechten Seite liegenden Kopfes reduzieren das Gesicht zu einer knappen Chiffre. Die Passionsgeschichte hat ihren dramatischen Höhepunkt

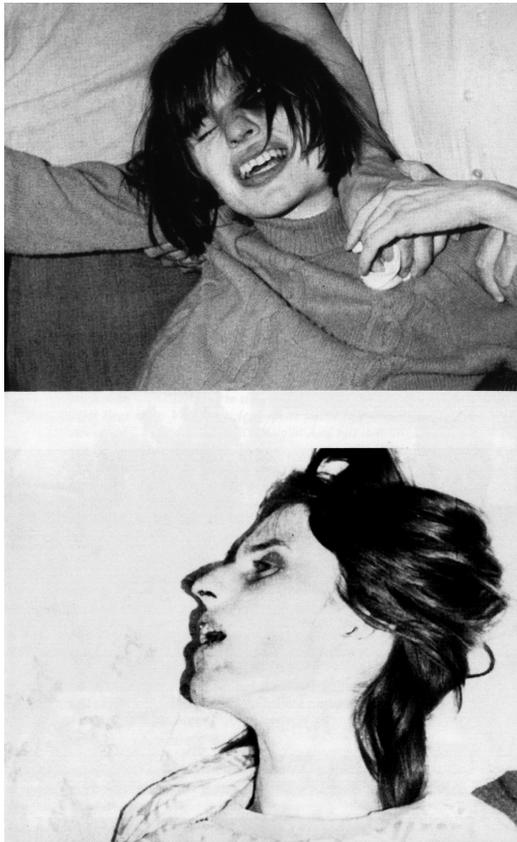


Abb. 3

und ihr Ende erreicht: die nächste Seite zeigt das frische Grab Anneliese Michels und ein bloß schemenhaft erkennbares Foto ihres exhumierten Sarges.

Es ist die letzte Abbildung des Buches. Das von dunklen Flecken durchsetzte Weiß des Sargholzes sowie die extreme Unschärfe des Bildes lassen den Sarg zu einem fremdartigen, beinahe zweidimensionalen Objekt werden, das in einem unregelmäßig anthrazitfarbenen Raum schwebt. Die Abbildung gehorcht Darstellungsregeln, wie wir sie von manchen Geisterfotografien der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und später von UFO-Bildern kennen. Näher lässt sich in einem Darstellungsformat, das noch als dokumentarisch will auftreten können,



Abb. 6

dem Mysterium der Auferstehung nicht kommen: ein Kreuz oben – ein strahlendes Objekt darunter.

Neben Porträts im Passfotoformat und den Knipserfotos der von Dämonen gequälten Besessenen setzt *Anneliese Michel und ihre Dämonen* weitere fotografische Genres ein, die menschliche Gesichter zeigen: Familienbilder der Michels und von Pfarrer Alt, ein weich gezeichnetes Porträt Marianne Thoras, der Verteidigerin Ernst Alts, ein Pressefoto, das die Angeklagten des Aschaffener Exorzistenprozesses auf der Anklagebank abbildet. Alle verwendeten fotografischen Genres haben einen exakten Ort in der Geschichte oder auch dem Diskurs, den die Bilder dem Text entgegenhalten. Dieser Diskurs bleibt ambivalent ohne die beigegefügt ausführlichen Bildunterschriften, die den Tafelteilen erklärend vorangestellt sind. Teilweise vergrößert der beigegefügte Text nur die Uneindeutigkeit und Unverständlichkeit des bildlich Dargestellten. Ich werde also der Spur der Bilder folgen.

3. MELODRAMA IN YOUR EYES

Douglas half rose from his chair. His face had gone suddenly white. He stared in horror, gripping the arms of his chair, his mouth opening and closing. At the window was a great eye. An immense eye that gazed into the room intently, studying him. The eye filled the whole window.⁵

Fünf Porträtfotos zeigt das Buchcover. Am linken Rand des Umschlags sind vier Fotos in Passfotogröße untereinander gereiht. Sie zeigen – von oben nach unten – Bischof Stangl, Pfarrer Alt, einen unbekanntem Priester, dessen Identität an keiner Stelle des Buches aufgelöst wird, und Felicitas Goodman.⁶ Alle Priester schauen nach rechts, während die Anthropologin ihr Gesicht nach links wendet. Neben die kleinen Bilder ist ein großes Porträt von Anneliese Michel in die rechte obere Ecke gerückt. Auch sie hat den Kopf nach rechts gedreht. Im Unterschied zu den allenfalls schmallippig lächelnden Autoritäten, sind Anneliese Michels Lippen zu einem vorsichtigen Lächeln geöffnet, man sieht die obere Zahnreihe.

Alle Fotografien sind schwarz-weiß, mit kleinen weißen Rahmen versehen und auf kadmiumrotem Grund abgedruckt. Unter Anneliese Michels Foto sind in schwarzer und weißer serifenloser Schrift der Name der Autorin und der Titel des Buches eingefügt. Die zweite Hälfte des Buchtitels – »und ihre Dämonen« – bedient sich der aus der Werbung von Supermärkten bekannten, Handschriftlichkeit simulierenden Typographie. Sie verstärkt den Eindruck des Sensationellen, den nicht nur die deutsche Fassung des Titels – *Anneliese Michel und ihre Dämo-*

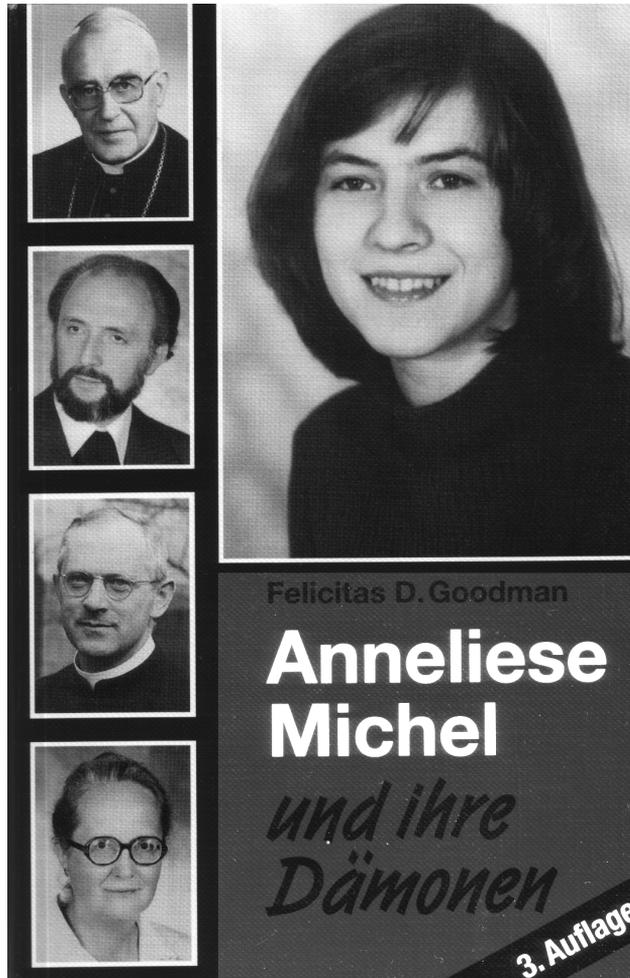


Abb. 4

nen anstelle des eher technischen *The Exorcism of Anneliese Michel* – evoziert, sondern den auch der an die Sensationspresse gemahnende Farbakkord bedient. Visuell zieht das Cover genau die Register, denen sich die parergonale Inszenierung des Textes ostentativ zu verweigern sucht, indem er metikulös alle akademischen Titel und geistlichen Ränge der sprechenden Personen auflistet und dem Text Einleitungen, Gutachten und Nachworte beigibt. Dieses Verfahren stellt ›Wissenschaft‹ in einer Weise aus, deren sich wissenschaftliche Texte nicht bedienen. Sie benötigen dieses Verfahren nicht, da sich ihr Geltungsanspruch aus ihrem Diskurstyp und nicht etwa aus der akademischen Positionierung ihrer Verfasser ergibt. Felicitas Goodmans Text wird somit auf bloß ein Element in einem bunten Patchwork von Autoritäts- und Wahrheitssignalen reduziert.

Genau in dieser Weise werden die Porträts des linken Coverrandes eingesetzt: ernst dreinblickende, im Falle der Priester mit den sichtbaren Zeichen ihrer disziplinären Autorität und geistlichen Würde versehene Gesichter, ein Gremium, eine Jury, eine serielle Vervielfachung und Ausstellung von Wissen und institutioneller Macht. Nicht umsonst kommt die Bildsequenz beinahe wie ein Filmstreifen daher: ein Ausschnitt aus der Menge möglicher Zeugen. Besonders bemerkenswert ist die Einreihung des anonymen Priesters, der nichts weiter als freundliche Seriosität und Priesterlichkeit ausstrahlt. Seine Anonymität steigert den Anspruch der anderen Dargestellten, Agenten der Wahrheit zu sein: hier sieht man keine beliebigen Individuen, sondern Vertreter einer Institution.

Der anonyme Priester schließt die Reihe der Geistlichen ab und leitet über zum Bild von Felicitas Goodman, das sich bestens einordnet in die Serie der Autoritäten – die Anthropologin darf ihre Differenz durch ein zur anderen Seite gekehrtes Gesicht markieren; im übrigen aber ist sie ›eingemeindet‹, steht den Priestern nicht gegenüber, sondern stärkt deren Geltungsanspruch. Ihre Positionierung am unteren Bildrand unterstreicht den ideologischen Ort, auf den der deutsche Verlag ihren Diskurs und ihre fachliche Autorität rücken möchte. Anneliese Michels Porträt ist nicht zufälligerweise genau so groß, dass es ganz auf Höhe der Priesterbilder steht: der Anthropologin bleibt nur der Text. Am Übergang zwischen Anneliese Michels Porträt und dem Buchtitel steht als eifersüchtiger Kustos der namenlose Priester. Er wacht über die Grenze, so wie die überbordenden Rahmentexte – Klappentexte, Bischofsepigramme, Vor- und Nachworte, Gutachten, ›aktuelle Berichte‹ und nicht zuletzt die ausufernden kommentierenden, die Linie katholischer Rechtgläubigkeit währenden Fußnoten des ebenfalls anonymen »theologischen Berater[s] des Verlages«⁷ – die Monographie Goodmans in einen ideologischen Käfig zu sperren. Unter diesen Vorsichtsmaßnahmen darf auf Seite 2 »Felicitas D. Goodman« (Bildunterschrift) aus der Reihe heraustreten und ihre Fotografie nochmals als ganzseitiges Porträt erscheinen. Einmal auf dem richtigen Platz ist es dann wichtig, auch sie mit den Ehrenzeichen ihrer Profession zu versehen: der Autorenname auf Seite 3 weist sie als »Prof. Dr.« aus.

Freilich bietet das Titelbild unfreiwilligerweise auch eine dekonstruktive Lektüre an, liest man Autorenname und Buchtitel als *Bildunterschriften*. Der Titel zeigt dann eben »Anneliese Michel [schon aufgrund der heraushebenden Bildgröße nicht zu verkennende Protagonistin] und ihre Dämonen«, dargestellt am linken Bildrand. Felicitas Goodman gehört *in* diese Reihe und, als namentlich ausgewiesene Autorin dieser Sequenz, eben auch *nicht*. Als einzige wendet sie ihr Gesicht Anneliese Michel zu und doch repetiert dieser Blick durch das Intellek-

tuellen-Requisit Brille nur die Blicke von Bischof Stangl und dem anonymen Priester, die ebenfalls Brille tragen und im Unterschied zu dem konsequent zur Seite blickenden Ernst Alt den Betrachter ansehen: auch eine Adressierung, ein In-den-Blick-nehmen. Anneliese Michel schaut den Betrachter nicht an, ihr Blick wandert in die Ferne wie der ihres geistlichen Beistandes Ernst Alt. Alle anderen Blicke werben um Vertrauen und bereiten vor auf das, was Leserin und Leser des Buches bevorsteht: *ihre/seine Dämonen* – auch Lektüre ist ja eine Form der Inbesitznahme oder, wie es Warren Weaver als allgemeines Ziel jeder Kommunikation definiert: »Der Begriff der *Kommunikation* wird hier in einem sehr weitläufigen Sinn gebraucht, um alle Vorgänge einzuschließen, durch die gedankliche Vorstellungen einander beeinflussen können.«⁸

4. PARADISE LOST

Dreht man das Buch um, sieht man vier lachende Mädchen, die Geschwister Michel hier nur, um ihre Mädchenhaftigkeit zu unterstreichen, mit den Vornamen Barbara, Roswitha, Gertraud und Anneliese. Mädchen haben keine Familiennamen⁹ – eine ambivalente Konvention. Aus diesen Mädchen, »*nicht mehr* Kinder und *noch nicht* Bräute«¹⁰, werden niemals Frauen. Sie bleiben phantasmatisch leere Einschreibflächen männlicher Phantasien (und seien es solche von Priestern oder Verlegern).

Zweimal Anneliese Michel – es fällt schwer, das offen lächelnde Mädchen des Titelbildes als die wie verschämt in sich hineinlachende, im Unterschied zu ihren Schwestern verkrampft und leicht dicklich wirkende Person des hinteren Einbands wiederzuerkennen. Wir wissen nicht, ob dieses Foto zur Zeit der Besessenheit aufgenommen wurde¹¹ – es scheint nicht unwahrscheinlich.¹² Sicher ist hingegen, dass Anneliese Michel auf diesem Bild eine geblümete Bluse trägt. Geblümete Kleidung fungiert im Bilddiskurs des Buches als Synekdoche Anneliese Michels. Auf den meisten Bildern ist sie in geblümter oder aber gemusterter Kleidung zu sehen, mehr noch: keine andere Person trägt Geblümtes. Auf der Innenseite des vorderen Umschlags ist ein Familienfoto abgebildet, das die ganze Familie Michel als »Bild einer heil[ig]en Familie«¹³ zeigt: Anneliese ist ausgezeichnet durch ein »Kleid voller Sonnenblumen«¹⁴, wie der Text deutlich hervorhebt. Die Blumen unterscheiden Anneliese von ihren Schwestern und allen anderen Personen, insbesondere den stets schwarz gekleideten Priestern. Sie trägt floral ornamentierte Kleidung auf dem Familienfoto, das sie als junges Mädchen, vielleicht 14 oder 15 Jahre alt, zeigt, auf den Familienfotos, auf denen sie merkwürdig aufge-

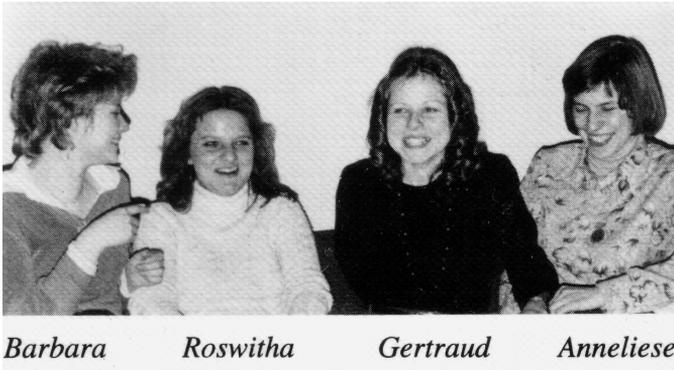


Abb. 5

schwemmt wirkt und auf sechs der sieben Besessenheitsbilder. Geht man – spekulativer Weise zwar – davon aus, dass die Familienfotos tatsächlich Anneliese Michel im Stadium, wenn auch nicht im Zustand der Besessenheit zeigen, ließe sich eine Beziehung postulieren zwischen Besessenheit und floraler Ornamentik,¹⁵ aus der nur das siebte Foto, auf dem Anneliese einen Strickpullover trägt, herausfällt. Das erste Bild im Sonnenblumenkleid, das eindeutig und deutlich *vor* der dämonischen Besitzergreifung aufgenommen wurde, präsentierte Anneliese Michel dann als Gezeichnete oder Auserwählte, zum sakralen Opfer Erkorene. Die beiden Porträtfotos auf dem Titel und im ersten Tafelteil, die sie in gleicher Pose, gleich lächelnd mit leicht unterschiedlichem Haarschnitt und in sehr schlichter dunkler Kleidung zeigen, hätten dann die Funktion, Anneliese Michel als *normales* Mädchen zu zeigen: die Närrin Gottes als Mensch wie Du und ich. Der Normalisierungseffekt wird durch das Dispositiv *Passfoto* erzeugt, das die Gesichterdarstellungen des Bandes dominiert: Anneliese Michel wird zum Teil einer Reihe.

Normal, so folgt daraus jedoch auch, ist hier nur ein ganz bestimmter Teil der Gesellschaft: das Dispositiv *Passfoto* ist in *Anneliese Michel und ihre Dämonen* den Vertretern von Autorität und Disziplin, den Priestern, der Anthropologin und der Juristin, vorbehalten. Weder Eltern noch Geschwister werden in dieser Weise dargestellt. Die Gruppe der Akademiker besetzt das Dispositiv *Passfoto*. Es ist *ihr* Repräsentationsmodus im Rahmen des hier diskutierten Bilddiskurses. Anneliese Michel wird in den Kreis aufgenommen, ohne dass ihr damit auch Gleichwertigkeit zugestanden würde: das stellt das Titelbild klar heraus. Anneliese ist nicht eine *von uns* – sie steht nicht *mit uns* in einer Reihe, sondern bleibt dieser Reihe als Einzel-Fall opponiert. Auch die unterschiedliche Größe der Fotografien unterstreicht die kategoriale Verschiedenheit (von Täter und Opfer, möchte man hinzufügen). Den Effekt solcher Disziplinierung beschreibt Anne-

liese Michel selbst in wünschenswerter Klarheit in Bezug auf die im Buch nicht abgebildeten Mediziner: »Als wäre ich eine Stoffpuppe, und jeder darf mich hin- und herwerfen. Man zapft mir Blut ab, drückt mir den Bauch, sticht mich mit Spritzen, klebt Elektroden auf den Kopf mit der ekligen Paste, die man dann kaum aus dem Haar herauswaschen kann.«¹⁶

Diesem Effekt jedoch sind alle unterworfen, die in Passfotoformat gebracht wurden: die akademischen Subjekte sind gleichzeitig dem medialen Dispositiv subjektiviert. Im vorliegenden Fall landen folgerichtig fast alle diese Subjekte in den Verbrecherkarteien, die eine der historisch ersten Anwendungen des Dispositivs *Passfoto* darstellen. Dort wird einerseits *Identität* produziert – jedes Passfoto stellt genau ein Gesicht in seinen Abweichungen von allen anderen Gesichtern dar – und andererseits *Vergleichbarkeit* hergestellt – alle Passfotos bringen die je unterschiedlichen Gesichter auf ein einziges Format. Moderne Polizei und Medizin bedienen sich der Wissens- und Machttechnologie *Passfoto* – und umgekehrt: beide wären ohne sie undenkbar.

Es gibt in *Anneliese Michel und ihre Dämonen* nur eine einzige Person, die diesen Institutionen im weitesten zuzuordnen ist: Marianne Thora, die Münchener Verteidigerin Pfarrer Alts. Ihr Porträt fällt aus der Reihe der gleichmäßig neutral belichteten Passbilder heraus. Weichgezeichnet, mit pointierten Höhenlichtern versehen strahlen die Gesichtszüge der Anwältin in nahezu überirdischem Gesicht – sie wird als hilfreicher Engel, als Retterin in der Not in Szene gesetzt und damit aus dem Kreis der verfolgenden Institutionen – Justiz und Psychiatrie – herausgenommen.

Man könnte den ambivalenten Einsatz des Passfotodispositivs als gezielte Strategie der Aneignung und Inversion begreifen. Offensiv, fast aggressiv übernehmen die ihm Unterworfenen die ihnen zugewiesene Rolle und signieren sie: Wir, die Angeklagten, die Verbrechersubjekte, bekennen uns zu dieser Tat und stellen uns gern auf den diesem Platz zugewiesenen Wahrheitsort, weil wir, und das ist entscheidend, einen anderen *Wahrheitsanspruch* vertreten. Genau in diesem Sinne, und hier greifen bildliche und sprachliche Argumentation ineinander, begründet Ernst Alt seine Weigerung, gegen das ihm ungerecht erscheinende Urteil Revision einzulegen: »Ich glaube zu wissen, dass Wahrheit noch immer Wahrheit bleibt und dass dazu gestanden werden muss, auch wenn die ganze Welt darüber lacht; denn der Glaube wird da Glaube, wo er für die Wissenschaft nicht mehr erreichbar ist. Darüber wird kein weltliches Gericht ein gerechtes Urteil fällen können.«¹⁷

5. NEW FACES

Die fotografische Dokumentation der Besessenheit verweigert sich den beiden Effekten der Passfotoformatierung. Sie inszeniert ein Gesicht in doppelter Auflösung: physisch ist das Gesicht Anneliese Michels in zunehmendem Verfall. Brillenhämatome, Beulen und Kratzspuren sowie schließlich die Abmagerung bis auf den Schädel haben es aus der Fassung gebracht. Die starke Erregung verzerrt darüber hinaus alle Züge zu einer kaum noch erkennbaren Grimasse. »Grimassen [...] gefährden die Affektordnung als Ganzes und entstellen das Bild des Menschen, wie es die Humanwissenschaften der Aufklärung und insbesondere die Physiognomik Lavaters gezeichnet haben [oder Passfotos es konstruieren werden]. In der Grimasse wird die nicht gelungene Disziplinierung von Individuen namhaft gemacht [...]: Aus der *stummen* Sprache der Mienen macht sie Gestikulationen, aus der *natürlichen* Physiognomie eine Fratze.«¹⁸

Den unaffizierten Gesichtern der Disziplin(en) steht der mimische Überschuss des verzerrten Gesichts der Besessenen gegenüber, der Norm der singuläre Fall. Petra Löffler macht deutlich, wie stark sich die Figur der Grimasse gewandelt hat vom 18. ins 20. Jahrhundert.¹⁹ Insbesondere weist sie darauf hin, dass im Zusammenhang mit dem filmischen Einsatz von Mimik starkes Grimassieren geradezu zum Ausweis von Individualität wird – nur noch der Exzess gewährleistet scheinbar einen Rückzugsort aus dem vom Dispositiv *Passfoto* vermessenen Gebiet. Die starke Übersteigerung jedoch lässt das »Bild der Grimasse« wiederum ins Objektive kippen: »Die Ich-Auslöschung im Affektsturm macht aus dem Gesicht eine unpersönliche Maske, die das Bild der Grimasse zugleich objektiviert [...].«²⁰

Die Passionsgeschichte der Anneliese Michel, wie wir sie in der Serie der acht Fotografien des Goodman-Buches sehen, scheint Schritt für Schritt diesen Weg vom Gesicht zur Maske zu durchlaufen. Steht am Anfang ein angespanntes, verletztes Mädchen-Gesicht, noch deutlich erkennbar als das Mädchen, das das Titelbild zeigt, ist das abgemagerte Leichengesicht des achten Fotos in seiner extremen Magerkeit und blitzlichterzeugten Weißheit mit den wie perückenhaft angeklebt wirkenden Haaren kaum noch der Schatten eines Schattens Anneliese Michels. Dazwischen liegen extreme Formen der facialem Ich-Auslöschung.

Wenn es aber so ist, dass Anneliese Michel zunächst qua Passfotodispositiv als Subjekt der Disziplin(en) und ihrer unterschiedlichen Wahrheitsansprüche erzeugt wird, dann aber der Märtyrerphysiognomie der Protagonistin im mimischen Überagieren die Individualität, die sie zum herausgehobenen Subjekt macht, verliert, fragt sich, wen wir auf den Bildern der Besessenen eigentlich sehen. Ein Symptom, sagt die Medizin. Den Teufel, sagt die katholische Theologie.

Eine Straftat, folgert die Justiz, indem sie sich die Meinung der Medizin zueigen macht.

6. A MASK WITHOUT A FACE

Wer kann sagen, ob das Symptom der Teufel ist? Medizin, Justiz und Theologie müssen die Zeichen lesen. Innerhalb dieser Lektüre werden die acht Fotografien zu Material einer Fallgeschichte, von Indizienbeweisen oder einem dokumentarischen Monument des Wirkens des Teufels in der Welt. Das dazugehörige Wissen kann aus den *Bildern* nicht generiert werden.

Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde in Europa ein Großteil des theologischen Wissens medikalisiert. So machte etwa die Psychologie per retrospektiver Diagnose aus den Besessenen der Vergangenheit Hysteriker/innen. Weil die Welt sich entzieht, wenn sie zum Zeichen gemacht wird – was Dietmar Kamper auf die schöne Formel brachte, nicht nur jedes Kreuz sei ein Zeichen, sondern jedes Zeichen zugleich ein Kreuz²¹ –, lässt sie sich immer neu ordnen. Entgegen dem Glauben an ein unhintergegbares historisches Apriori sterben alte Ordnungssysteme im Zuge einer solchen Verschiebung nur selten aus. Vielmehr differenziert sich das Wissen, wird kreolisiert, popularisiert, zu großen Teilen vergessen und zerbricht infolge dessen in lokale Inseln, die untereinander mehr oder weniger vernetzt sind. Die in historisch je spezifischer Weise die Ordnung der Dinge bestimmende Episteme wird durchkreuzt und konterkariert von populären Praktiken, deren Genealogien sich ganz anders schreiben als die der großen Wissenssysteme und deren Veränderung auch anderen zeitlichen Rhythmen gehorcht.

Der Teufel also, um auf den vorliegenden Streit der Fakultäten zurückzukommen, ist weltweit kein Argument mehr in staatlich sanktionierten medizinischen oder juristischen Debatten. Populär ist er nach wie vor. Rocksongs besingen ihn, Filme erzählen von seinem Wirken, satanistische Sekten feiern ihn im Internet. Doch wie sieht der Teufel aus? Woher wissen wir, dass wir es mit ihm zu tun haben?

Paulie Walnuts, der italienstämmige Mafioso aus New Jersey in der HBO-Serie *The Sopranos*, ist sich ganz sicher: der Teufel hat Hörner und einen Schwanz. Vielleicht noch einen Hinkfuß, möchte man ergänzen, einen Ziegenbart und spitz zulaufende Ohren. »That's never been disputed by anybody«, ist Paulies Standpunkt.

Luther Link, der der Ikonografie christlicher Teufelsdarstellungen von ihrem Auftreten im 9. Jahrhundert²² bis Anfang des 17. Jahrhunderts eine eindringliche

Monographie gewidmet hat, weist darauf hin, dass dieses Bild vom Teufel mindestens von 800 bis 1300 benötigte, um sich, zusammengeklaut aus den Attributen hellenischer und ägyptischer Gottheiten sowie den Kostümen der Mysterienspiele, halbwegs zu stabilisieren. Und auch dann bringt er es nicht hinaus über eine emotionslose Larve. Der Teufel, so Link, »ist keine Person. Er kann viele Masken haben, aber sein Wesen ist eine Maske ohne Gesicht. Das sichtbare Gesicht des Teufels ist vom neunten bis zum sechzehnten Jahrhundert gewöhnlich banal: eine Pappmaske ohne Persönlichkeit und Gefühl dahinter.«²³ Und noch einmal Link: »Kein anderes Wesen in der bildenden Kunst, das so eine lange Geschichte hat, ist so leer an eigener Bedeutung. Kein anderes Zeichen oder angebliches Symbol ist so flach. Und wenn das Aussehen des Teufels weitgehend davon abhing, welches Kostüm man benutzte, um ihn darzustellen, dann gilt auch dies: der Teufel ist nur ein Kostüm, selbst wenn es von der Haut derer, die es tragen, nicht mehr zu trennen ist.«²⁴

Wenn der Teufel kein eigenes Gesicht hat, muss er sich anderer Gesichter bedienen. Diese Gesichter können nur, zumal wenn sie, so folgert Link, überdies das Böse verkörpern sollen, *menschliche* Gesichter sein. Besser gesagt: man kann böse Mienen und Gesichtsausdrücke zeigen und diese nachträglich dem Teufel zuschreiben oder aber ihr Entstehen auf teuflische Einflüsse zurückführen. Zum Kriterium für Gesichthaftigkeit wird damit die faciale Ausdrucksfähigkeit, die mimische Beweglichkeit. Legt man dieses Kriterium an, sieht man in *Anneliese Michel und ihre Dämonen* überhaupt nur ein einziges Gesicht: das der Besessenen. Es ist beinahe das einzige Gesicht, das mimische Expressivität demonstriert.²⁵ Alle anderen Gesichter stünden damit unter dem Generalverdacht der Gesichtlosig-qua-Maskenhaftigkeit. Das Format *Passfoto* würde dann, wenn *Gesichtslosigkeit* paradoxerweise *das* faciale Merkmal des Teufels ist, zum diabolischen Medium *par excellence*. Es macht aus Gesichtern Einheitsmasken mit messbarer Variationsbreite: *Anneliese Michel und ihre Dämonen*, so steht es auf dem Titelblatt. Links These hat das Potential, spitzt man sie polemisch-systematisch zu, den Befund über den Effekt der Disziplinen in einen theologischen Aussageraum zu versetzen.

7. HOPE YOU GUESS MY NAME

Damit ist allerdings wenig gewonnen. Die Norm, das Raster, die Disziplin wären in wenig origineller Modernekritik als des Teufels identifiziert. Der Teufel aber ist in Links Studie ja einfach »ein ohnmächtiger Wicht«²⁶, der es nie zu einer überzeugenden Figur gebracht hat. Ihm die Normalisierungseffekte der Disziplinar- (Foucault) oder, wenn man so will, Kontrollgesellschaft (Deleuze) zuzuschrei-

ben, wäre einfach zuviel der Ehre. Lässt sich Links vornehmlich negatives Ergebnis also überhaupt fruchtbar machen für eine Deutung des Klingenbergers Besessenheitsfalls und seiner fotografischen Repräsentation in der deutschen Fassung von Goodmans Untersuchung?

Links Theorem der Gesichtslosigkeit des Teufels hat zwei Bedingungen. Erstens zeigt es alle Spuren psychologisch informierter Ausdrucksdiskurse. Link überzeugt der Teufel vor 1600 nicht, weil er eine *Maske* ist. Masken aber könnten – im Unterschied zu den auf ihre Emotionalität scheinbar transparenten Gesichtern – kaum psychologische Tiefen verkörpern, da sie eben starr seien. Dieser Befund kann sowohl historisch als auch ethnologisch²⁷ ohne weiteres angezweifelt werden, basiert er doch auf einem normativ eingesetzten kulturell spezifischen Wissen von Psychologie, das vor 1600 in dieser Form noch gar keine Rolle spielte. Zweitens löst die Fixierung auf die *Beweglichkeit des Ausdrucks* die Mimik als autonomes Gebilde vom Gesicht ab: der Teufel hat zwar keine Physiognomie, aber er verfügt über ein bestimmtes Ausdruckspotential, mittels dessen er sich eines Gesichts bemächtigen kann. Hier kann man an Links zweite Genealogie des Teufels denken: der Teufel als Mikrobe im Sinne einer unsichtbaren Wirkursache. »Im wirklichen Leben waren jene Teufel, die, etwa als Ursache von Nasenbluten oder Neid jeden Bereich des menschlichen Lebens infizierten, bei weitem am verbreitetsten. Die zahllosen kleinen Agenten des Teufels stellte man sich im Mittelalter ganz ähnlich vor, wie wir uns heute Mikroben vorstellen – immer potentiell anwesend und bössartig.«²⁸ Der formlose Teufel scheint also traditionell abendländisch der eigentlich wirksame gewesen zu sein. Als sündhaft ausgewiesene Handlungen konnten nur auf sein Wirken und auf die menschliche Schwachheit, diesem nichts entgegenzusetzen, zurückzuführen sein. Es ist dementsprechend zunächst von seinem Aussehen nichts weiter als eine Verzerrung, eine Störung der facialem Organisation zu erwarten.

Genau in dieser Weise tritt »der Teufel«, den wir jetzt allenfalls noch in Anführungszeichen benennen können, in das Leben Anneliese Michels.

Es war einer jener stillen Tage, kein Lüftchen kam durchs Fenster, der Fuß der Berge schwamm in Hitze. Sie saß auf ihrem Stuhl, den Rosenkranz in den gefalteten Händen. »Dürfte ich nur den Saum deines Mantels berühren,« dachte sie. Plötzlich, wie ein Wetterleuchten, das drohend aufsteigt über fernen Horizonten, sah sie eine riesige, teuflische Fratze. Sie verschwand fast im gleichen Augenblick, aber es hatte genügt, um sie mit einem eisigen, unnennbaren Grausen zu erfüllen. Am Nachmittag noch hatte sie an ihre Eltern geschrieben: »Gott stelle ich an die erste Stelle mei-

nes Lebens. «Jetzt, angesichts jener grauenhaften Fratze, hatte sie das Gefühl, dass sie nicht mehr beten könne.²⁹

Die Fratze ist nicht das *Gesicht* des Teufels, sie ist nur *teuflisch*. Diese Auszeichnung scheint sich, so legt eine Aussage Anna Michels nahe, auf die traditionelle, maskenhafte Ikonografie des Teufels zu beziehen: »Hat sie dir auch gesagt, dass die Fratzen richtig teuflisch seien? Mit Hörnern?«³⁰ Weitere Hinweise geben Mimik und Gestik der Besessenen: »Ihr Gesicht war wie eine schreckliche Maske, ganz verzerrt. Und ihre Augen waren ganz schwarz. [...] Ihre Hände waren verkrallt, wie Pfoten waren sie, ganz dick.«³¹ Doch wie genau soll man sich die Fratze oder Maske nun vorstellen – Anneliese Michel betont immer wieder die *Unbeschreibbarkeit* der Fratzen.

›Fratzen? Du halluzinierst also?‹ ›Ich muss sagen, dass ich nicht genau weiss, was das ist, halluzinieren. Plötzlich sind sie einfach da, die Fratzen, man könnte auch sagen, Teufel. Ganz gleich, was ich gerade tue. Gewöhnlich denke ich sogar an ganz was anderes, was überhaupt nichts damit zu tun hat. Ich kann sie nicht beschreiben. Ich habe das Gefühl, ich will das auch gar nicht. Du kannst dir einfach nichts Grauenhafteres vorstellen! [...] Manchmal sind sie nicht ganz klar, wie Schatten, könnte man sagen. Meistens sind sie ganz und gar wirklich. Ich sehe sie, so wie ich dich jetzt hier sitzen sehe.³²

Der Wirklichkeit der Erscheinungen entspricht keine Anschaulichkeit. Es lässt sich also physiognomisch *nicht* entscheiden, ob Anneliese besessen ist oder aber krank. Diese Unterscheidung ist jedoch von zentraler Bedeutung für die Wahl der Therapiemethode.³³ Buchstäblich alles hängt folglich von der Deutung der Erscheinungen, Absenzen, Versteifungen von Händen und Beinen gepaart mit Atemnot ab.

Die Vision von Fratzen tritt im Verlauf der Symptomentwicklung erst spät auf. Am Anfang, »Mitte September 1968«³⁴, steht eine Ohnmacht, nächtliche Atemnot mit dem Gefühl der Zungenlähmung und Bettnässen. Wie diese Symptome zu deuten sind, weiß zunächst niemand. Ein zweiter, ähnlicher Anfall folgt ein Jahr später – aus einem bedeutungslosen einmaligen Ereignis ist eine Reihe geworden. Der Hausarzt, Dr. Gerhard Vogt, verweist seine Patientin an den Würzburger Neurologen Dr. Siegfried Lüthy, der erste Anzeichen einer »Grandmal-Epilepsie«³⁵ zu erkennen meint, es aber aufgrund der geringen Auftretensdichte und wenig spezifischen Erscheinung bei dieser Vermutung belässt. Ein weiteres Jahr später, im Juni 1970, kommt es zum dritten Anfall, in dessen Folge

sich erstmals die Fratzen einstellen. Der Anfall läuft zunächst genau wie die beiden anderen ab. Ihm folgt aber ein religiöses Ereignis mit einer beobachtbaren Symptomatik. Beim Gebet des Rosenkranzes überkommt Anneliese Michel ein wohliges Gefühl, das die ganze Landschaft »überwältigend schön«³⁶ erscheinen lässt. Dieses Hochgefühl wird durch Beobachter objektiviert, die eine äußere Veränderung von Anneliese Michel feststellen – verkrampfte Hände und tiefschwarze Augen³⁷. Anneliese Michel schreibt ihr »Wohlbefinden«³⁸ dem gütigen Eingreifen der Gottesmutter zu, die ihr in ihrer Einsamkeit – sie befindet sich nach einer Lungenentzündung in einer Lungenheilstätte für Kinder und Jugendliche in Mittelberg/Allgäu – beigestanden habe. Infolge des Anfalls wird Anneliese Michel wieder neurologisch untersucht, und ihr wird wahrscheinlich erstmals ein Antikonvulsivum verschrieben. Anneliese Michel hingegen ist bemüht, das außergewöhnliche Gebeterlebnis zu wiederholen. Als es ihr gelingt, kippt das Hochgefühl in das schiere Grauen um: »Plötzlich [...] sah sie eine riesige, teuflische Fratze.«³⁹ Felicitas Goodman schreibt mithilfe eines pharmakologisch argumentierenden Indizienbeweises das Umkippen des Erlebnisses, das sie als spontane Trance deutet, dem Einfluss des in Anneliese Michels Fall kontraindizierten Medikaments zu.⁴⁰

Was immer neurochemisch passiert sein mag: für Anneliese Michel fällt das Auftreten der Fratzen in einen bereits religiös definierten Ereignishorizont. Da im katholischen Milieu alle Dämonen Teufel sind, bedarf es auch keiner ausgewiesenen Merkmale mehr – dass das Ereignis ›Gottesmutter‹ unangenehm gestört wird, kann nur ihrem höllischen Widerpart attribuiert werden.⁴¹ Das ist so selbstverständlich, dass Dr. Lüthy am 3. September 1973 auf seine mit dem Verdacht auf eine beginnende Psychose gestellte Frage, »wie die Fratzen aussähen«, nur »Es sind halt Fratzen« zu hören bekommt: »Eine nähere Beschreibung« jedoch verschweigt Anneliese Michel, sei es nun, wie Felicitas Goodman vermutet, weil das Gesehene zu grausig war, sei es, weil es, wie ich annehme, die Fratzen sich nicht zur Beschreibbarkeit verdichteten.⁴²

Letztere Vermutung wird von der Etymologie des Wortes »Fratze« unterstützt. Der »Fratz« ist dem Grimmschen Wörterbuch zufolge »ein ungezogenes kind, [...] eine kindische oder hässliche, schändliche person«⁴³. »Fratze« sei die »schwache form«⁴⁴ von »Fratz«: »fratzen machen, reizen, schneiden heisst gesichter schneiden, das gesicht verzerren«⁴⁵. Eine Fratze ist mit anderen Worten eine *Verzerrung*, und als eben eine solche oder besser als ihre Ursache war ja der Teufel aufgetreten. Konkreter werden die Fratzen erst, nachdem die Dämonen Anneliese Michel nicht mehr um-, sondern besitzen, aus der, im katholischen Vokabular, *circumsessio* eine *possessio* geworden ist. Die Konkretion ergibt sich je-

doch nicht allein aus dem menschlichen Medium, das dem Formlosen eine Einschreibfläche zur Verfügung stellt. Vielmehr erhalten die Dämonen Gesichter in dem Moment, in dem sie, vom Exorzisten gezwungen, ihre Identität preisgeben.

Die Dämonen, wie sind sie eigentlich? Wenn man es recht bedachte, dann waren sie eigentlich gar nicht so geheimnisvoll, fast wie Nachbarn. Sie sprechen hasserfüllt, aber von bekannten Örtlichkeiten, von Schippach und von San Damiano. [...] Sie kennen sich in Klingenberg aus und wissen, dass die Leute kaum mehr an was glauben, dass sie Gebet und Heilige Schrift verachten und sich nicht einmal mehr recht vor der Strafe der Hölle fürchten. Die Teufel streiten miteinander, grad wie Nachbarn, sie lügen über sich selbst, über die Gottesmutter, darüber, wann sie endlich ausfahren würden. Und sie sind eigentlich gar nicht so mächtig, weil sie sich ducken vor der heiligsten Jungfrau, die ihnen befehlen kann, so dass sie manchmal sogar gegen ihren Willen die Wahrheit sagen müssen. Vor allem hatten die Teufel Namen, *sie waren nicht ohne Gesicht*, verschwommen, wesenlos. Der Judas gab als erster zu, wie er heiße. [...] Dann war Luzifer angekommen und etwas später Nero. [...] Abscheulich waren sie, aber als Genannte nicht mehr unnahbar. [...] Unerwartet werden sie alle gewarnt, dass man sich in diese befremdliche Welt nicht allzuweit hineinwagen darf. Wer neben Anneliese sitzt, fühlt sich plötzlich von einem schweren Gewicht herabgezogen. Es sitzt im Rücken und macht einen steif.⁴⁶

Judas etwa ist erkenntlich an seiner Art zu küssen, schreibt Adolf Rodewyk, ein auf dämonische Besessenheit spezialisierter Jesuit: »Wichtig ist hierbei der Gesichtsausdruck, der keineswegs so ist wie bei einem anderen Mädchen, das jemand küssen will, sondern einen feindlichen Ausdruck verrät, wie wir ihn auf Bildern oft bei dem Judaskuss sehen.«⁴⁷

Judas' Gesicht kennt man von den *Judasbildern*: um dem Teufel ein Gesicht zu geben, greift die Besessene auf ein bekanntes Bildrepertoire zurück. Das kehrt Links historisch wohlbegründete These für den Zusammenhang der Performanz von Besessenheit radikal um: nur dann, wenn es ein solches tradiertes Repertoire schablonenartiger Gestalten mit fixierten Gesten und Mienen gibt, kann dem Teufel ein Gesicht gegeben werden. Mag auch *der* Teufel eine Maske ohne Gesicht sein – *die* namhaften Dämonen, die Anneliese Michel quälten, sind es nicht. »Hitler in einen Dämonen zu verwandeln und dann auszutreiben, war ein Meisterstück. Auch die Zeichnung der anderen Dämonen, die Anneliese schuf, stellt ein

echtes deutsches Kulturdokument dar.«⁴⁸ Dämonen, betont Felicitas Goodman in einer anderen Untersuchung, seien grundsätzlich kulturspezifisch.⁴⁹ Das heißt umgekehrt: sie stellen ein Medium dar, dem Unanschaulichen, Gesichtslosen einer ganzen Kultur oder Gesellschaft ein Antlitz zu verleihen und es somit bearbeitbar zu machen.

- 1 »From Where to Eternity« (THE SOPRANOS (USA 1999), zweite Staffel, neunte Episode)
- 2 Tausend Dank an Erhard Schüttpelz, der mich auf die Bearbeitung des Klingenberg Exorzismus im Song »Anna Lisa« der Gruppe *Public Image Limited* (erste LP, gleicher Titel, 1978) aufmerksam gemacht hat.
- 3 Felicitas D. Goodman: Anneliese Michel und ihre Dämonen. Der Fall Klingenberg in wissenschaftlicher Sicht, übers. v. F. Goodman, Vorwort von Univ.-Prof. Dr. Ferdinand Holböck. Nachwort von Univ.-Prof. Dr. Dr. Georg Siegmund. Zehn Jahre danach, Stellungnahme von Pfarrer Ernst Alt. Anhang: Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Becker. Kritische Anmerkungen zu einem im Auftrag der Deutschen Bischofskonferenz erstellten Gutachten, Stein am Rhein 1993³ [1980], S. 15.
- 4 Ebd. S. 17.
- 5 Philip K. Dick: »Fair Game«, in: ders.: *The Philip K. Dick Reader*, New York 1997, S. 1–12 (hier: S. 2).
- 6 Besonders auffällig an dieser Auswahl ist, dass der eigentlich beauftragte Exorzist, Pater Arnold Renz, auf dem Titelbild nicht abgebildet ist.
- 7 Goodman: Anneliese Michel (Anm. 3), S. 4.
- 8 Warren Weaver: »Ein aktueller Beitrag zur mathematischen Theorie der Kommunikation«, in: Claude E. Shannon/Warren Weaver: *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*. München/Wien 1976 [1949], S. 41.
- 9 Raimar Zons: »Words of Love. Albertine, Abelone, Lucile«, in: Hans-Georg Pott: *Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen*, München 1997, S. 99–119.
- 10 Michael Wetzel: *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*, München 1999, S. 15.
- 11 Den Abbildungsnachweis des Buches spärlich zu nennen, wäre geradezu geprahlt. Die Kargheit des Informationsflusses hat jedoch Methode.
- 12 Einziger Anhaltspunkt für diese These ist das geschätzte Alter im Kontext der anderen Fotografien Anneliese Michels in dem Band.
- 13 Goodman: Anneliese Michel (Anm. 3), Umschlagseite 2.
- 14 Ebd.
- 15 Eine Induktion von Trance durch das wippende Betrachten von Mustern, die pflanzlichen Formen ähnlich sind, beschreibt Robert Musil: »Eine Tapete mit einem unsagbar wirren, geschmacklosen, aber durchaus unvollendbaren und fremden Muster. Und ein Schaukelstuhl aus Rohr; wenn man sich in diesem wiegt und die Tapete anschaut, wird der ganze Mensch zu einem auf- und niederwallenden Gewirr von Ranken, die binnen zweier Sekunden aus dem Nichts zu ihrer vollen Größe anwachsen und sich wieder in sich zurückziehen.« (Robert Musil: »Grigia«, in: ders.: *Gesammelte Werke II*, Reinbek 1978, S. 235.)
- 16 Goodman: Anneliese Michel (Anm. 3), S. 43.
- 17 Zitiert in ebd., S. 23.
- 18 Petra Löffler: »Mimische Störungen«. Zum Bild der Grimasse«, in: Albert Kümmel/Erhard Schüttpelz (Hg.): *Signale der Störung*, München 2003, S. 174/175.
- 19 Ebd., S. 194–196.
- 20 Ebd., S. 196.
- 21 »Augustinus hat früh vorgeschlagen, das Kreuz zu kreuzigen, um seiner Faszination zu entgehen. [...] Das, was weggeschafft werden soll, wird durch die Art und Weise des Wegschaffens perpetuiert. Es ist richtig, daß sich zwischen dem Holz und dem Zeichen eine faszinierende Welt auftut [...]: Vermittlung, Mediatisierung, die blendenden Effekte der Signifikation. Das liegt an der Abstraktion. Die Kreuzigung des Kreuzes ist die Abstraktion. Nicht das Kreuz ist das Zeichen [...] sondern das Zeichen ist das Kreuz.« Dietmar Kamper: *Abgang vom Kreuz*, München 1996, S. 9.
- 22 »Die Gelehrten rätseln noch, warum es vor dem sechsten Jahrhundert kein Bild des Teufels gibt.

- Ich meine sogar, es gibt keines vor dem neunten. Das hat, meine ich, zwei Gründe: die bezüglich des Teufels bestehende Verwirrung und eine Leere, das heißt das Fehlen jedes brauchbaren pikturalen Vorbilds in der Zeit, da die spezifisch christlichen Kunstformen und –motive auftreten und sich von den klassischen Einflüssen lösen.« (Luther Link: Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht, übers. v. Heinz Jatho, München 1997, S. 84.)
- 23 Ebd., S. 17.
- 24 Ebd., S. 220. Der christliche Teufel als Widersacher Gottes, Höllenfürst und rebellischer Engel ist, recht besehen, nicht einmal böse, denn er steht unter Gottes Aufsicht, arbeitet ihm zu. »Er macht die Drecksarbeit.« (ebd. S. 214) Die Exorzisten befragen deshalb die Dämonen, die Anneliese Michel quälen, auch immer wieder, wer ihnen erlaubt habe, in die Studentin einzufahren. Oft erhalten sie die Antwort, es sei Maria, die Gottesmutter, gewesen. »Wer hat dir das erlaubt?« »Wer ... wer ... wer ... wer ... schon? Die hohe Dame ... die hat's erlaubt!« Zitiert in Goodman: Anneliese Michel (Anm. 3), S. 180.
- 25 Auf Seite 103 zeigen zwei Fotografien »Pfarrer Ernst Alt – ernst und heiter«. (Goodman: Anneliese Michel (Anm. 3), S. 100.) Schon das Titelbild hatte Anneliese Michel und Ernst Alt durch den in die Ferne weisenden Blick in Beziehung zueinander gesetzt. Die Demonstration des Ausdruckspotentials von Alts Gesicht bestärkt, legt man obige These zugrunde, die Verbindung von Besessenheit und Gesicht. Ernst Alt ist neben Anneliese Michel die einzige Person des Klingenberg Falls, die selber Visionen hatte und unabhängig vom Exorzismus eigene Erfahrungen mit Trancezuständen einbringen konnte.
- 26 Link: Der Teufel (Anm. 22), S. 46.
- 27 Fritz Kramer schreibt über den »reich differenzierten, realistischen Typus« der *mbuya*-Masken der im südwestlichen Zaire lebenden Pende: »Wenn also eine neue Maske eine persönliche Erinnerung fixiert, so erneuert eine alte Maske die Erinnerung an einen Vorfahren und schließlich, durch die Genealogie vermittelt, wieder eine persönliche Erinnerung an ein »eindrucksvolles« Erlebnis. Die Maske eines Anderen wird zum Inbegriff der Individualität eines Verstorbenen der eigenen Linie, die als *mbuya* fortlebt, während man seiner reinen Ahnenschaft in der Gestalt der *minganji* [eine abstrakte, generalisierende Ahnenmaske] gedenkt; und schließlich wird die Maske zum Inbegriff der Person selbst.« (Fritz Kramer: Der rote Fes, Berlin 1987, S. 140, S. 153.)
- 28 Link: Der Teufel (Anm. 22), S. 48.
- 29 Goodman: Anneliese Michel (Anm. 3), S. 44.
- 30 Ebd., S. 52.
- 31 Ebd., S. 53.
- 32 Ebd., S. 82.
- 33 Und zwar gilt das, um einem Missverständnis vorzubeugen, weltweit für den Umgang mit Besessenen: die Differenz besessen/krank lässt sich nicht abbilden auf die Differenz primitiv/zivilisiert o. ä.
- 34 Ebd., S. 36.
- 35 Ebd., S. 38.
- 36 Ebd., S. 42.
- 37 »Was ihr aber noch mehr auffiel, das war ihr Gesicht. Sie sah ganz rosig aus, richtig wohl und gesund.« Ebd., S. 43.
- 38 Ebd., S. 43.
- 39 Ebd., S. 44.
- 40 Ebd., S. 269–295.
- 41 Vgl. ebd., S. 288.
- 42 Alle drei Zitate ebd., S. 58.
- 43 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 4, Leipzig 1878, S. 68.
- 44 Ebd., S. 69.
- 45 Ebd., S. 70.
- 46 Goodman: Anneliese Michel (Anm. 3), S. 132.
- 47 Ebd., S. 117f.
- 48 Ebd., S. 296.
- 49 »[...] not just any spirit can be involved in a particular possession. It has to be the *right* spirit. That is, the respective Spirit is »culture-specific«. Normally, *hekura* spirits can enter only during a Yanomamö ritual. The Holy Spirit comes to worshippers during a ritual in a Pentecostal church. A *hekura* or a Siberian shaman's spirit would not appear in such a temple.« (Felicitas D. Goodman: How About Demons? Possession and Exorcism in the Modern World, Bloomington/Indianapolis 1988, S. 4.)

Leander Scholz

DAS GESICHT DER »ZWEITEN NATUR«: HEGELS ANTHROPOLOGIE

Zur Veranschaulichung seiner Kritik an den populären Physiognomie- und Schädellehren als einer »natürlichen Wissenschaft«, die sich in ihrer theoretischen Grunddisposition bis heute in erstaunlich vielen inner- und außerwissenschaftlichen Diskursen erhalten hat, greift Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* zu einem drastischen Bild. Jemandem, der einem auf den Kopf hin zusagt, was sich dahinter verbirgt, müsste man als Antwort eigentlich selbst den Schädel einschlagen. Diese Erwiderung wäre genauso »greiflich« wie die Unterstellung des Satzes: »ich sehe einen Knochen für *deine Wirklichkeit* an.«¹ Denn in diesem Satz wird unterstellt, dass es ein »Inneres« gibt, das in einem »Äußeren« seinen »Ausdruck« findet, womit gemeint ist, dass das »Innere« zwar nicht identisch ist mit seinem »Äußeren«, zugleich aber damit identifiziert werden können muss, wenn dieser »Ausdruck« einer Gesetzmäßigkeit gehorchen soll. Im Erkenntnismodell der Schädellehre, auf das Hegel hier eingeht, erscheint der menschliche Körper als ein neutrales Medium der Übersetzungsleistung, anhand dessen »Natürlichkeit« unterstellt wird, dass die ansonsten gegebene Interpretationsbedürftigkeit der Differenz von Signifikant und Signifikat vernachlässigt werden kann. Im Unterschied zur sprachlichen Kommunikation steht der menschliche Körper für eine nicht-hermeneutische Identität von Signifikant und Signifikat ein, die eine Unmittelbarkeit des Verstehens verspricht.

Was Hegel in der *Phänomenologie* unter dem Stichwort der Schädellehre verhandelt, bezieht sich historisch vor allem auf die Arbeiten des Arztes und Anatomen Franz Joseph Gall (1758–1828), dessen Vorlesungen er selbst bei einer Vortragsreise des Erfinders der *Kranioskopie* in Jena gehört hat. Den Namen *Phrenologie* hat erst Galls Schüler Johann Caspar Spurzheim (1776–1832) populär gemacht, der mit der Verbreitung dieser Lehre vor allem in England und den USA einen beträchtlichen Erfolg hatte. In der Schädellehre Galls verschränken sich die seit der Antike bekannten Lokalisationstheorien, die bestimmte geistige Fähigkeiten im menschlichen Gehirn zu verorten versuchen, frühe neurowissenschaftliche Forschungen, die sich mit der Organisation der Nervenbahnen beschäftigen, und eine Zeichenlehre, die anhand der Schädelformationen angeborene Charaktereigenschaften des Menschen zu erkennen lehren will. Eine Kombination, deren Varianten noch heute in der soziobiologischen Forschung am Werk sind.²

Gall betrachtete das Gehirn als den zentralen Sitz aller »inneren Sinne«, ein Terminus, der in der kritischen Transzendentalphilosophie Kants eine wichtige

Rolle für die gedachte Einheit der »transzendentalen Apperzeption« des Subjekts spielt. In grober Anlehnung an die aristotelische Tradition der Seelenteile teilte Gall die »inneren Sinne« in drei Klassen ein: die tierischen Sinne, die Gemütsinne und die Verstandessinne, die sich wiederum in Untersinne einteilen lassen müssen, so dass sich vom »Geschlechtssinn« bis zum »Sinn der Verehrung« alles finden lässt – insgesamt fünfunddreißig Sinne, wobei die »höheren« in Anlehnung an die traditionelle Schulphilosophie »Vermögen« genannt werden. Diesen »Sinnen« ordnete Gall dann »Organregionen« innerhalb des Gehirns zu, die je nach ihrer Ausprägung und also nach der »natürlichen« Veranlagung ihre Spuren in den Formationen des Schädels hinterlassen sollen, so dass sich eine »feste« Verbindung zwischen den Zeichen dieses Schädels und ihrer Bedeutung als »angeborenen« Charaktereigenschaften herstellen lässt. So krude sich diese Konstruktion der widerstandslosen Lesbarkeit der Schädelformationen zunächst anhört, so nachhaltig ist das Konzept einer »unmittelbar« sprechenden Körperlichkeit und damit einhergehend ein semiotisches Modell, in dem das Zeichen selbst zum »festen« Körper seiner Bedeutung wird.

In einer aphoristischen Aufzeichnung aus Hegels *Wastebook* wird Galls »Erfindung« polemisch als »Schädelleere« bezeichnet.³ Neben der willkürlichen Einteilung der »inneren Sinne« – Hegel schlägt ironisch noch einen »Tanzsinn« oder einen »Näh- und Kochsinn« für die »Damen« oder für die »Bauernflegel« einen »Dreschflegelsinn« vor – steht im Zentrum seiner Kritik vor allem Galls Organbegriff. Denn erst das »Organ«, seine Größe und Ausprägung, die in der Form des Schädels Spuren hinterlässt, ist das neutrale Medium, das die verborgene Botschaft der ursprünglichen Anlage zur Erscheinung und damit zur Lesbarkeit bringt. Die Zeichenkette dieser Lesbarkeit ist letztlich sehr einfach: die angeborenen Anlagen drücken sich in den Organen aus und diese wiederum in der Körperoberfläche, über die das gegenständliche Subjekt der Beobachtung keine Herrschaft hat, vor allem aber keine rhetorische Macht der Verstellung. Es kann eben auch gegen seinen eigenen Willen beobachtet werden. Entscheidend ist, dass sich die Zeichenkette als eine identische erweist, damit das Zurücklesen der Körperoberfläche auf die konstitutive »Natur« der Anlagen auch gelingt.

An dieser Logik der Identifizierung und am Modell des Ausdrucks insgesamt setzt Hegels Kritik an, der im Organ nicht jenes neutrale Medium sieht, das »Inneres« und »Äußeres« bruchlos verbindet. Entscheidend an Hegels Kritik ist, dass er in der Schädellehre nicht nur einen bestimmten Beobachtungstypus gegeben sieht, den man als »Verdinglichung« bezeichnen könnte, sondern dass er im Konzept des unmittelbar sprechenden Körpers ein Kommunikationsmodell am Werk sieht, in dem die Unvermitteltheit des Körperlichen die Einheit von Signi-

fikant und Signifikat selbst garantieren soll. Deswegen findet sich in dem Kapitel der *Phänomenologie* mit der Überschrift *Beobachtung der Beziehung des Selbstbewusstseins auf seine unmittelbare Wirklichkeit* nicht nur eine Kritik der Identifizierung von »Körper« und »Geist«, sondern ebenso eine Kritik der damit einhergehenden Semiologie des Ausdrucks, der Hegel eine Semiologie des Äußern entgegensetzt, die, wie noch zu zeigen sein wird, das Zeichen von einer »zweiten Natur« der Disziplinalgesellschaft her denkt. Während die Lesbarkeiten der »natürlichen« Körperzeichen auf dem Projekt einer *signatura rerum* basieren,⁴ bei dem die ursprüngliche Transparenz der göttlichen Schrift wiederhergestellt werden muss, findet sich die Lehre vom Zeichen gerade deshalb im Zentrum der Hegelschen Dialektik, weil Signifikat und Signifikant »einander nichts angehen«, oder – um es zeitgemäß auszudrücken – arbiträr sind. Im ersten Modell verbürgt der gottgegebene Körper die Lesbarkeit der Zeichen; im zweiten wird der Tod dieses Körpers zum Zeichen des Zeichenkörpers, der in diesem Tod seine Bedeutung überhaupt erst erhält.

Das Organ hat für Hegel die beiden Seiten, dass es sowohl ein »Sein« als auch ein »Tun« ist. Als Tun bringt das Organ zwar das »Innere« nach »außen« – wie etwa der »sprechende Mund« oder die »arbeitende Hand« –, aber so, dass das »Innere« dabei nicht »Inneres« bleibt, sondern, wie Hegel sagt, sich seiner Veränderung »preisgibt«. Die Sprache und die Arbeit sind deshalb auch die beiden Modelle dieses Äußerns, in denen sich der Ausdruck so bestimmt, dass das »Innere« sowohl »zu sehr« als auch »zu wenig« ausgedrückt wird (*Phän.* S. 235). Es wird »zu sehr« ausgedrückt, weil das »Innere« nicht mehr »innen« bleibt, und es wird »zu wenig« ausgedrückt, weil das »Innere« nicht als »Inneres« ausgedrückt wird. Das Organ leistet also keine neutrale Übersetzung wie in der Schädellehre, sondern produziert ein Äußeres, das sich gegenüber dem Tun des Organs als eine »abgetrennte Wirklichkeit« verhält. Weil Sprache und Arbeit das »Innere« verändern, lässt sich aus dem Resultat dieser Veränderung auch nicht mehr unmittelbar auf das »Innere« schließen. Aus diesem Grund spricht Hegel nicht von einem Ausdruck des »Inneren«, sondern von einem Äußern, das die Differenz zwischen »innen« und »außen« in den Blick nimmt – im Unterschied zur Logik der Identifizierung beider.

Während es die Dialektik mit dem Prozess des Äußerns zu tun hat, befasst sich die Schädellehre mit einem »Inneren«, bevor es sich »geäußert« hat, also mit einem vermeintlich »Inneren«, mit einem »Gemeinten«. Dass der Schädelknochen in diesem ersten Sinn kein Organ sein kann, ist deutlich geworden. Hegel spitzt das ironisch zu, wenn er sagt, dass mit dem Schädel nicht »gemordet, gestohlen, gedichtet« wird (*Phän.* S. 247). In einem zweiten Sinn ist das Organ aber

auch ein »Sein«. Und genau dieses Sein soll in der Schädellehre zum Zeichen für ein anderes verborgenes Sein werden. Zwar folgt Hegel dieser Logik insofern, als er sagt, dass das »Innere« der körperlichen Erscheinung ein »sichtbares Unsichtbares« sei. Aber genau in dem Moment, da dieses Sein zum Zeichen für etwas anderes wird, ist dem »ausgedrückten Inhalte die Beschaffenheit dessen, wodurch es ausgedrückt wird, vollkommen gleichgültig« (*Phän.* S. 239). Als Sein ist der Schädelknochen ein »caput mortuum«. Als Zeichen unterliegt er der Logik der Differenz, die darin besteht, dass die »unmittelbare Bedeutung« dieses Seins gerade zugunsten seines Zeichenseins ausgelöscht ist. In der Schädellehre nun wird für Hegel diese Differenz übergangen, indem durch das Zusammenfallen von Sein und Zeichensein wieder eine »unmittelbare Bedeutung« hergestellt werden soll, und damit das Wesen des Zeichen selbst übergangen.

Insofern nimmt die Veranschaulichung von Hegels Kritik im Schädeleinschlagen dieses Übergehen ernst. Sie verfolgt damit mindestens zwei Motive: Erstens soll die Androhung des Schädeleinschlagens die »Verdinglichung« der identifizierenden Logik selbst enthüllen, indem sie im Unterschied zur sprachlichen Kommunikation, bei der man nach Hegel nie das sagen kann, was man meint, genau dieses Sagen und Meinen identifiziert. Die Identifikation von »Geist« und »Knochen« wird in diesem Bild zum gewalttätigen Sprechen des Knochens selbst verkehrt. Und indem diese Identifikation damit »greiflich« wird, wird sie ebenso handgreiflich und spiegelt die Bedrohung der dialektischen Vernunft durch ihre »Verleugnung« in der Schädellehre wider und die Folgen, die dem drohen, der sie verleugnet. Derjenige, der eine solche Beobachtung der Identifizierung von »Geist« und »Knochen« vornimmt, wird also selbst mit dieser Beobachtung und folglich mit seinem Schädel identifiziert. Man könnte sagen, die »Verdinglichung« rächt sich in diesem Bild ebenfalls mit den Mitteln der »Verdinglichung«.

Der Satz »ich sehe einen Knochen für *deine Wirklichkeit* an« heißt für Hegel nichts anderes, als dass das beobachtete Subjekt im wörtlichen Sinne zum »Gegenstand« der Beobachtung wird. So wie die Schädellehre als »natürliche Wissenschaft« des Ausdrucks nur ein »Gemeintes« beobachtet, das sie tatsächlich selbst produziert, wird das beobachtete Subjekt in den »Besitz« einer »Meinung« genommen. Das »Mein« dieser »Meinung« versteht Hegel hier wieder ganz wörtlich. Im Modell der Sprache und der Arbeit ist diese »Meinung« nämlich eine solche, die selbst wiederum nur ein Ausdruck eines »Inneren« bleibt. Hegel nennt diese Beobachtung »gedankenlos«, nicht nur weil sie auf der Ebene der Argumentation offensichtlich haltlos ist, sondern weil sie als Ausdruck eines »Inneren« selbst nicht zum »Allgemeinen« des Denkens vordringt. Sprechen und Arbeiten stehen in der Hegelschen Dialektik für solche »Bewegungen« der »Entäußerung«,

die immer auch Anschlüsse an das Allgemeine sind – gegebenenfalls auch gegen die Intention des Sprechenden und Arbeitenden, indem dabei Selbstdifferenzen produziert werden, die nicht selten als »schmerzlich« erlebt werden.

Wenn das beobachtete Subjekt im Schädeleinschlagen den Beobachter mit dessen Schädel identifiziert, also sozusagen zurückbeobachtet, dann wird damit auf krude Weise ein Kommunikationsphantasma eingelöst, in dem das unmittelbare Sprechen der Körper eine Transparenz verspricht, die in diesem Fall zugleich dem »Meinenden« seine »Meinung« entreißt. Diese verkehrte Inszenierung der Körperkommunikation ist das Gegenstück zu dem, was Hegel das »greifliche« Urteil der Schädellehre nennt. Dass das Überschreiten der »Meinung« hier als ein körperliches inszeniert ist, wirft ein Licht auf die Konzeption des dialektischen Körpers und seine Selbstdifferenz. Während die Gewalt der Identifizierung von »Körper« und »Geist« offensichtlich das Potential zur Steigerung hat, partizipiert der »Schmerz« der Selbstdifferenz, bei der das »Mein« der »Meinung« enteignet wird, an einem Versprechen, bei dem das Denken, das enteignend dem Denkenden eine »Wunde« beibringt, die gleiche Kraft ist, um diese »Wunde« zu heilen – gemäß dem in der Moderne geschichtsphilosophisch interpretierten Topos des Sündenfalls: *Erkennen heilt die Wunde, die es ist.*⁵ Und das deshalb, wie Hegel sagt, weil die »Wunden des Geistes heilen, ohne daß Narben bleiben« (*Phän.* S. 492), was bei der Veranschaulichung der »Negation« eines Schädels nicht der Fall ist.

Zunächst aber zum zweiten Motiv dieser Veranschaulichung: Die Kritik an der Schädellehre ruft selbst wiederum ein Bild auf, und zwar aus Hegels Kritik an der Physiognomik, das durch das Schädeleinschlagen noch gesteigert wird. Am Anfang des Kapitels zur Kritik an der Physiognomik und im Besonderen an der Lehre von Johann Caspar Lavater zitiert Hegel einen Satz von Georg Christoph Lichtenberg aus seiner Schrift *Über Physiognomik; Wider die Physiognomen* (1778), nach dem man auf die Anrede eines solchen Physiognomisten hin, der sagt: »du handelst zwar wie ein ehrlicher Mann, ich sehe es aber aus deiner Figur, du zwingst dich und bist ein Schelm im Herzen«, diesem nur mit einer Ohrfeige antworten könne (*Phän.* S. 242). Das Schädeleinschlagen als Antwort auf die Schädellehre erscheint nicht nur hinsichtlich der Gewalt als eine Steigerung der Ohrfeige als Antwort auf die Physiognomik, sondern auch hinsichtlich der verkehrten Dialektik von »innen« und »außen«. Während bei der Ohrfeige als Antwort auf das Herauslesen der »natürlichen« Anlagen aus dem Gesicht, so Hegel, die »weichen Teile aus ihrem Ansehen und Lage« gebracht werden, und dadurch ihre Veränderlichkeit demonstriert wird (*Phän.* S. 256), so reagiert das Schädeleinschlagen auf das Herauslesen der Anlagen aus den Formationen des Schädels. In diesem falschen Sinne der Entsprechung ist die Physiognomik *näher* an der dialektischen

Bewegung als die Schädellehre, was deshalb, so könnte man sagen, *nur* mit einer Ohrfeige geahndet wird.

Nicht zuletzt rekurriert Hegel mit diesen beiden Bildern auf eine Unterscheidung zwischen »festen« und »beweglichen« Teilen des Gesichts, die in der Diskussion zwischen der »Pathognomik« von Lichtenberg und der »Physiognomik« von Lavater eine wichtige Rolle gespielt hat. Während die »beweglichen« Teile in der Pathognomik für den »beweglichen« und damit der Veränderung unterworfenen Charakter stehen, rechnet Lavater diese »beweglichen« Zeichen dem Bereich der höfischen Verstellung zu und erkennt nur für die »festen« eine »natürliche« Lesbarkeit und damit auch eine stabile Relation von Signifikant und Signifikat an, weil sie keine sprachlichen Zeichen sein dürfen. In seiner Schrift *Von der Physiognomik* (1772) wird die Wissenschaft von der Physiognomie deshalb wiederholt als die eines »Naturforschers« bezeichnet. Während in der Schädellehre ausschließlich die Form des Schädels der Ort des Ausdrucks ist, zählt Lavater zusätzlich die »weichen Teile« des Gesichts – wie Nase, Ohren oder Mund – zu den Bedeutungsträgern der Charaktereigenschaften. Da diese »weichen Teile« aber tatsächlich »beweglich« sind, gilt die Lektüeranstrengung bei Lavater überwiegend dem medialen Problem, wie die Grundformen dieser »beweglichen« Gesichtszeichen herauspräpariert werden können. Bekanntlich spielen deshalb unter anderem das Porträt, die Silhouette oder der Schattenriss eine zentrale Rolle in den verschiedenen medialen Übertragungsverfahren, da sie im Unterschied zur sprachlichen Äußerung die »ursprünglichen« Zeichen unverfälschter wiedergeben sollen.⁶

Im Hintergrund des Zeichenmodells bei Lavater ist eine Theologie am Werk, mit der davon ausgegangen wird, dass jedem Mensch das »Urteil Gottes« auf die Stirn, in den Mund oder auf irgendeine andere Weise ins Gesicht geschrieben steht, das vom Physiognomisten nur noch gelesen und wiederhergestellt werden muss. Auch hier ist der Traum einer transparenten Kommunikation maßgeblich, dem umgekehrt die Vorstellung eines »Himmlichen Jerusalems« korrespondiert, in dem die Gedanken »unmittelbarer« Mitteilung fähig sind. Dass die jeweilige Medienwahl Lavaters immer Medien der Nähe unterstellen sollen und dass die Modellsituation der Physiognomik letztlich eine face-to-face-Interaktion ist, in der die Differenz von Signifikant und Signifikat möglichst klein gehalten werden soll, ist nicht zuletzt dieser Theologie des in der Schöpfung noch anwesenden göttlichen Zeichens geschuldet.⁷ Inwiefern man allerdings die Physiognomik als ein »vormodernes« Projekt verstehen kann, das gerade durch seine Medienwahl die »funktionale Ausdifferenzierung« – in die personale Anwesenheit flüchtend – gewissermaßen überspringen will, wäre noch zu diskutieren. Denn was die Ex-

plikation des Menschen angeht, gehorchen gerade die Physiognomik und ihre humanwissenschaftlichen Erben jenem Steigerungsimperativ der Moderne, der auch die »Individualität des Individuums« und seine Lebenssteigerung umfasst.⁸

1. ORDNUNG DER ÄHNLICHKEIT UND DER DIFFERENZ

Beide Antworten auf die Schädellehre und die Physiognomik sind von Hegel so konzipiert, dass sich in dem von diesen Beobachteten die Verfahren des Beobachtens selbst spiegeln sollen. Dass beide Lehren als »natürliche Wissenschaften« für Hegel in der Sphäre des »Gemeinten« verbleiben und dieses »Gemeinte« sich auf der Ebene des Beobachtens als das beobachtende »Mein« der »Meinung« und auf der Ebene des Beobachteten als »Verdinglichung« ausdrückt, soll plausibel machen, warum die Negation dieser »Meinungen« bei beiden Antworten selbst als eine körperliche in Szene gesetzt ist. Denn in der Auseinandersetzung mit der Physiognomik und der Schädellehre geht es für Hegel nicht bloß um eine argumentative Auseinandersetzung, sondern um die Demonstration, dass jedes Beobachten ein »praktisches Tun« ist. In der *Phänomenologie* bildet das Kapitel über die Schädellehre und die Physiognomik den thematischen Abschluss mit der Figur der »beobachtenden Vernunft«, die sich als »gegenständliche Wirklichkeit« selbst »unmittelbar zu finden« versucht, sich aber nur dann begreifen kann, wenn sie ihr geschichtliches Zustandekommen versteht. Insofern markieren die beiden Antworten innerhalb der *Phänomenologie* den Übergang von der »theoretischen« zur »praktischen Vernunft« und führen das Thema der Negation als die ausgelassene Seite der »beobachtenden Vernunft« ein, indem die beiden vorgeführten »Meinungen« der Beobachtung buchstäblich qua Negation in »Bewegung« gebracht werden.

Dass dieses zentrale Thema der Hegelschen Philosophie keineswegs eine nur »geistige« Angelegenheit ist, zeigen die konkreten Empfehlungen, die Hegel im Zusammenhang mit anderen Bewegungsmaßnahmen gegeben hat. Etwa wenn er neben diversen Möglichkeiten, auf den »Körper« und damit mittelbar auf den »Geist« einzuwirken, die Schaukel als ein geeignetes Mittel sieht, um die »fixen Vorstellungen« von »Verrückten« zu »verflüssigen« oder analog zur Bewegung des Schaukelns »schwankend« zu machen: »Durch das Sichhinundherbewegen auf der Schaukel wird der Wahnsinnige schwindelig und seine fixe Vorstellung schwankend.« (*Enz.* § 408 *Zus.*) Das Modell dieser, wie Hegel betont, rücksichtvollen Behandlung, besteht darin, dass der »Verrückte« nicht mehr als vernunftlos betrachtet wird, also nicht an einem »Verlust« der Vernunft leidet, sondern dass die »Verrücktheit« ein »Widerspruch« in der Vernunft des »Iren«

darstellt, der auch hier buchstäblich in »Bewegung« gebracht werden muss. »Rücksichtsvoll« ist diese Behandlung in einem modernen psychiatrischen Sinn insofern, als dem »Verrückten« die Vernunft nicht abgesprochen wird und dementsprechend auch eine »vernünftige« Behandlung zuteil werden muss. Hegel bezieht sich mit dieser Auffassung explizit auf den französischen Irrenarzt Philippe Pinel (1745–1825), der den Ort des »Irren« nicht außerhalb der Gesellschaft ansiedelte, sondern die »Irrenhäuser« im Modell der Klinik für ihre gesellschaftliche Integration öffnete und damit ein anthropologisches Feld von inkludierender Exklusion ermöglichte, indem umgekehrt prinzipiell jeder Mensch unter dem Verdacht des »Wahnsinns« beobachtet werden kann.⁹

Dass bei diesem Nachhelfen nicht auf den Einsatz von körperlichen Mitteln verzichtet werden kann, ergibt sich aus dem Paragraph 408 zur Anthropologie aus der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, der die Unmittelbarkeit des individuellen »Selbstgefühls« als die »Ungeschiedenheit« des »Geistigen« und des »Körperlichen« beschreibt. Die individuelle Einheit, die der Körper im »Selbstgefühl« anzeigt, ist eine, deren Gewordensein sich nicht »für« das Subjekt darstellt. Hegel spricht davon, dass sich das Subjekt in seinem Körper »vorfindet«. Die »Empfindung« des »Selbstgefühls« ist diesem Vorfinden im Körper insofern adäquat, als das »gefundene« körperliche Selbstverhältnis die Voraussetzung für das »empfundene« ist (*Enz.* § 401). In der »Empfindung« erinnert sich das Subjekt deshalb an sich selbst als ein passives. Die Krankheit, die dieses passive »Selbstgefühl« befällt, kann dementsprechend auch nicht vollständig in eine »körperliche« und eine »psychische« Seite getrennt werden (*Enz.* § 408). Um diese passive Erinnerung in »Bewegung« zu bringen, kann die »Heilung« sowohl mit körperlichen als auch mit psychischen Methoden bewerkstelligt werden. Als weitere Methoden neben der Schaukel führt Hegel etwa das Arbeiten bis zur Erschöpfung an oder ein »plötzliches« und starkes Einwirken auf die Vorstellungen« der »Verrückten« – alles Mittel also, um der »Verschlossenheit des Geistes« beizukommen.

Dem Verständnis des »Verrückten« als jemand, der im Widerspruch zu seiner Vernunft steht, korrespondiert umgekehrt das Verständnis eines »gesunden Subjekts«, das seine Subjektivität dadurch als eine selbsttätige erfährt, dass es jeden »besonderen Inhalt« seiner Subjektivität dieser Subjektivität auch »unterordnen« kann. Dieses Unterordnen meint nicht, dass das Subjekt jederzeit »Herr« über seine Leidenschaften ist, sondern dass es diese »besonderen Inhalte« nicht als seine wesentlichen Merkmale auffasst. Die »Gefahr der Krankheit« besteht darin, dass das Subjekt »in einer *Besonderheit* seines Selbstgefühls beharren bleibt, welche es nicht zur Idealität zu verarbeiten und zu überwinden vermag« (*Enz.* § 408). Was der Krankheit fähig ist, weil es sich gegen die Anschlüsse an das Allge-

meine sperrt, und deshalb unter Umständen einer körperlichen oder psychischen Therapie bedarf, ist die andere Seite des sich in der Geschichte vollziehenden »praktischen Geistes«, der ein solcher Prozess der Negation ist, dessen Negiertes auch aus der Entwicklungslogik der »Aufhebung« herausfallen kann, also Gefahren birgt für das Versprechen der differenzbeherrschenden Arbeit.

Dass Hegel das Verständnis eines »kranken« und eines »gesunden« Subjekts mit der Geschichte in Verbindung bringen kann, liegt an der grundsätzlichen Konstruktion seiner Anthropologie, bei der die Entwicklungsstadien der (männlichen) Persönlichkeit vom *Kind* zum *Knaben*, *Jüngling*, *Mann* und *Greis* jeweils spezifischen welthistorischen Stadien korrespondieren. Auf diese Weise wird die traditionelle Lehre von den Lebenszeitaltern verzeitlicht und mit einer Evolutionsgeschichte gekoppelt, so dass jeder Mensch die gesamte Menschheitsgeschichte durchläuft, vorausgesetzt natürlich, er gehört einer Zivilisation an, die auf der Höhe der geschichtlichen Entwicklung steht – eine Konstruktion, die auch in der Freudschen Psychoanalyse noch mit der wiederholenden Differenz von Onto- und Phylogenese am Werk ist, durch welche die Psychoanalyse in eine anthropologische Kulturtheorie eingebettet bleibt. Wichtig ist hier festzuhalten, dass die »Verleiblichung«, von der Hegel im Zusammenhang mit der körperlichen Unmittelbarkeit des »Selbstgefühl« spricht, ein Effekt der Art und Weise ist, wie sich das Subjekt an sich selbst erinnert. Ein Subjekt, das auf einer bestimmten Ebene der »Besonderheit« und damit auf der Ebene einer bestimmten welthistorischen Epoche stehen bleibt, so könnte man sagen, erinnert nicht die Weltgeschichte, deren immanentes Ziel für Hegel die Realisation der »Freiheit« ist. Auf die Verbindung von »Erinnerung« und »Freiheit« im Zusammenhang von Hegels Zeichenlehre wird noch einzugehen sein.

Um zur »Meinung« des Physiognomisten und des Schädellesers zurückzukommen: Die Beobachtung, die eine solche Verbindung von »Körper« und »Geist« feststellt, »verleiblicht« nicht nur das, was beobachtet wird, sondern ist für Hegel selbst Teil einer »Verleiblichung«. Indem etwa eine »Vertiefung des Schädels« als Zeichen für eine bestimmte Charakteranlage interpretiert werden soll, die ebenso gut eine andere Charakteranlage bezeichnen könnte, bezeichnet dieses Beobachten etwas »Nichtwirkliches«. Hegel nennt dieses Beobachten deswegen »gedankenlos«, weil in der Art des Bezeichnens der Akt des Bezeichnens selbst vergessen werden muss, um das Zeichen unmittelbar vom Körper ablesen zu können. Es handelt sich also um die Hypostasierung von solchen Zeichen, bei denen das Zeichensein als solches nicht erinnert ist. In einem zweiten Sinn nennt Hegel diese Beobachtung »gedankenlos«, wenn er die »Meinung« des Physiognomisten und des Schädellesers als eine solche beschreibt, die nur »ahnen«, »vorstel-

len« oder »fühlen« kann, weil sich das »End- und Bodenlose« der Aussagen nicht als Resultat dieses Aussagens darstellt. Die »Verleiblichung« steht hier also zugleich für eine Unmittelbarkeit des Zeichens, des Körperlichen und der Empfindung, deren Vermitteltheit im Ansprechen eines Natürlichen zugunsten einer Naturalisierung übergangen wird. Das »Nichtwirkliche«, das die »Meinung« des Physiognomisten und des Schädellesers bezeichnet, offenbart daher für Hegel die Wirklichkeit des Zeichens selbst. Und dieser »Verleiblichung« des Zeichens antwortet die dialektische Vernunft mit der »Entleiblichung« der Ohrfeige und des Schädeleinschlagens, die auf die jeweils bestimmte »Verleiblichung« des Zeichens hinweisen sollen, indem sie als Antworten eine »empfundene« Unmittelbarkeit als spiegelbildliche Entsprechung anbieten, die sich als Echos der fehlenden Vermittlungen von Physiognomik und Schädellehre erweisen.

In der epistemologischen Ordnung von Ähnlichkeiten, Spiegelungen und bildlichen Entsprechungen zeigt sich in der Antwort der Ohrfeige und des Schädeleinschlagens nicht nur die »Wahrheit« der Physiognomik und der Schädellehre unmittelbar als eine anschauliche »Unwahrheit«, sondern mit dieser auch die »Unwahrheit« jener epistemologischen Ordnung selbst, die der Entwicklungslogik der Differenzen produzierenden Negativität entgegengesetzt ist. Zwischen der »denkenden« Wirklichkeit als das »Innere« der Gesichtspartien und der »gedachten« Wirklichkeit als der Ausdruck des »Inneren« in den Gesichtspartien und der »seienden« Wirklichkeit – nämlich die Gesichtspartien selbst – kann es für Hegel keine Formen der Ähnlichkeit, der Symmetrie oder der unmittelbaren Entsprechung geben, weil beide – im Erkenntnismodell des Ausdrucks im Unterschied zum Erkenntnismodell der Äußerung – gerade auf der Seite des »Innen« bleiben und damit in keine Relation zum »Außen« treten (*Phän.* S. 256). Es geht für Hegel bei der Auseinandersetzung mit der Physiognomik und der Schädellehre um die epistemologische Ordnung der Ähnlichkeit und ihre Subformen der korrespondierenden Entsprechung als solche im Unterschied zur Ordnung des Zeichens, das nach Hegel das »Medium« des Denkens ist.

Die Physiognomik und die Schädellehre gehören für Hegel in jene Reihe der Lesbarkeiten des Ähnlichen, wie etwa das Projekt der *signatura rerum* bei Theophrastus Paracelsus, bei denen nicht die Negativität des Zeichens verstanden wurde, die eben darin besteht, alle Ähnlichkeiten zu zerstören. Die Arbitrarität des Zeichens oder wie Hegel an zahlreichen Stellen sagt, dass das Zeichen und das Bezeichnete »einander nichts angehen«, macht es nämlich überhaupt erst möglich, im menschlichen Gesicht eben nicht eine Ähnlichkeit ausgedrückt zu finden – zum Beispiel eine Familienähnlichkeit mit dem Affen –, sondern das menschliche Gesicht selbst als ein inthronisiertes Zeichen zu lesen, das seine »unmittel-

bare« Körperlichkeit negiert hat. Giovanni Pico Della Mirandola spricht in seinem berühmten Traktat *De hominis dignitate* (1486) davon, dass der Mensch in der Ordnung der Geschöpfe mit keinem anderem Lebewesen eine Ähnlichkeit habe, weil er als Geschöpf auf der Grenze der »Sterblichen« und der »Unsterblichen« eingeordnet sei.¹⁰ Hegel greift diese Bestimmung insofern auf, als der Mensch der »zweiten Natur« nicht nur keine Ähnlichkeit mit anderen Lebewesen besitzt, sondern ebenso keine Selbstähnlichkeit. In diesem Sinne erscheint das menschliche Gesicht für die Dialektik nicht als eine unmittelbare Sprache der Natur, die es nur noch zu entziffern gilt, sondern als ein durchgearbeiteter Körper, dessen Lesbarkeit in der Erinnerung seines Gewordenseins besteht. Das heißt, es geht um solche Zeichen des Körpers, die den Übergang der Natur- in die Menschheitsgeschichte selbst markieren können. Oder – um es in Hegels Worten zu sagen – die »von einem bewußten Tun herkommend« sich ankündigen (*Phän.* S. 251). Während die Epistemologie der Ähnlichkeit im menschlichen Gesicht eine Gestalt erblickt, die das, was gelesen werden soll, selbst schon als »verleiblicht« voraussetzen muss, analog etwa zum Versuch von Paracelsus, aus der Gestalt der Pflanzen ihre Heilkraft zu erkennen, ist das menschliche Gesicht für Hegel ein »Ausdruck des Geistigen«, weil es als Zeichen nicht etwas *hinter* seiner Körperlichkeit bezeichnet, etwa die verborgene göttliche Schrift, sondern die Negation seines »unmittelbaren« Körpers zum Ausdruck bringt.

Als ein solches Zeichen erinnert das Gesicht des Menschen daran, dass er selbst am Werk und sein Werk die Produktion einer Selbstdifferenz ist. So wie sich in einer Säule oder in einem Pfahl, der auf einer öden Insel eingeschlagen ist, ankündigt, dass »noch irgend etwas anderes damit gemeint ist als das, was sie unmittelbar *nur sind*. Sie geben sich selbst sogleich für Zeichen aus, indem sie eine Bestimmtheit an ihnen haben, welche auf etwas anderes dadurch hinweist, daß sie ihnen nicht eigentümlich angehört.« (*Phän.* S. 251) Dass Hegel zur Verdeutlichung seines Zeichenbegriffs auf eine einsame und öde Insel verweist, lässt an die Spruchweisheit *Vestigia hominis video* denken, die neben anderen von Cicero in *De re publica* überliefert ist und als Anekdote dem griechischen Philosophen Aristipp zugeschrieben wird, der, nachdem er mit seinen Gefährten aufgrund eines Schiffbruchs an einer verlassen Küste gestrandet war, im Sand geometrische Figuren sah und daraufhin ausrief: »Ich sehe die Spuren von Menschen«. Mit diesem Satz soll er die geängstigten Gefährten vor der beängstigenden Fremdheit der Gegend erfolgreich vertrieben haben.

Zeichen werden also eingerammt wie Pfähle und ersetzen die äußere Fremdheit durch die Fremdheit des Signifikats gegenüber dem Körper des Signifikanten, indem sie die »unmittelbare Bedeutung«, das, was »eigentümlich« ist, zu-

gunsten eines »freien« Verweisens und Verfügens auslöschen. Dass sich auf dem Grund dieser Besitznahme und entlang jener »Arbeit der Negation« die Figuren von Zerstörung, Vertilgung, Verwüstung und Auslöschung tummeln, wird noch Thema sein. – Dem menschlichen Gesicht als Ausdruck von Ähnlichkeiten steht jedenfalls seine Äußerung als Zeichen entgegen, so dass Hegel schließlich formulieren kann:

Nach seiner rein leiblichen Seite ist der Mensch nicht sehr vom Affen unterschieden; aber durch das geistdurchdrungene Ansehen seines Leibes unterscheidet er sich von jenem Tiere dermaßen, daß zwischen dessen Erscheinung und der eines Vogels eine geringere Verschiedenheit herrscht als zwischen dem Leibe des Menschen und dem des Affen. (*Enz.* § 411 *Zus.*)

Diese *unmögliche* Nähe der Ähnlichkeit ist für Hegel auch der Grund, warum der Affe als das *nahe* Tier die topische Satire auf den Menschen schlechthin darstellt. Während die Taxinomie der Ähnlichkeit in der Einteilung der Gattungen und Arten analogische Merkmale der Gestalt finden muss und dadurch ein System von sich wechselseitig stabilisierenden Projektionen installiert, schreibt sich die Dialektik in diejenigen Unterschiede ein, durch die sich die Tiere »selbst« von anderen unterscheiden sollen. Hegel schlägt deshalb in seiner Naturphilosophie vor, etwa Säugetiere danach zu klassifizieren, durch welche »Waffen« sich das jeweilige Tier gegen seine »unorganische Natur individuell setzt«, also etwa Tiere, deren Extremitäten Krallen sind oder reißende Tiere oder Nagetiere oder Tiere mit Hufen (*Enz.* § 386 *Zus.*). Insofern dieser Unterschied kein bloßer Aspekt der Beobachtung sein soll, sondern das Wesen der Differenzproduktion – nämlich die Negation der unmittelbaren Umwelt – erfassen können muss, erscheint der Mensch vom Tier nicht durch irgendein Merkmal – die Sprache, den Logos, die Mimik oder das angewachsene Ohrläppchen – unterschieden, sondern dadurch, dass er diesen Unterschied *zum* Tier selbst produziert.

Friedrich Engels hat in einem kurzen Text mit dem Titel *Anteil der Arbeit bei der Menschwerdung des Affen* (1876) die Freiwerdung der Hand durch die Arbeitsteilung von Hand und Fuß deswegen als das zentrale Moment des Übergangs von Natur- zur Menschheitsgeschichte bestimmt, weil mit der »Ausbildung der Hand, mit der Arbeit« die »beginnende Herrschaft über die Natur« einsetze, die »den Gesichtskreis des Menschen« erweitere.¹¹ Die Merkmale des aufrechten Gangs, der artikulierte Sprache, der Werkzeugproduktion oder der spezifisch menschlichen Mimik sind demnach Folgen dieser ersten arbeitsteiligen Diffe-

renzproduktion, in der die Hand nicht nur das »Organ der Arbeit«, sondern zugleich auch deren »Produkt« ist, die »Verfeinerung«, wie Engels sagt, die produzierte »Differenz« des Menschen selbst. – Hegel nennt die Hand in diesem Sinne das »absolute Werkzeug« oder das »Werkzeug der Werkzeuge«, das den menschlichen Körper erst zum »Kunstwerk der Seele« macht (*Enz.* § 411). Der »geistige Ausdruck« des Gesichts steht insofern der »unfreiwilligen Verleiblichung« entgegen, in der sich die »Empfindung« im Körper lediglich als »gefundene« vorfindet. Die »freiwillige Verleiblichung« ist nicht Ausdruck eines »Inneren«, sondern »erinnert« selbst den Prozess des »Äußerns« dieses »Inneren«. So nennt Hegel etwa die »aufrechte Stellung« des Menschen seine »absolute Gebärde«, die zwar nicht mehr die gleiche entwicklungsgeschichtlich aufgebrachte Energie aufbringen muss, um sich gegenüber der natürlichen Umwelt aufzurichten, aber »doch immer von unserem Willen durchdrungen bleiben [muss], wenn wir nicht augenblicklich zusammensinken sollen.« (*Enz.* § 411 *Zus.*) Was augenblicklich »zusammensinken« würde, wenn wir nicht mehr das Zeichen dieses »Willens« und das Gesicht als die »Erinnerung« dieser »Anstrengung« lesen könnten, wäre noch zu fragen. In jedem Fall wäre die Differenz dann eine, die nicht dem Menschen als seine angehören würde, sondern welcher er angehören würde wie »irgendeiner bloßen Naturbestimmtheit«.

Am Gesicht als dem »vornehmlich geistigen Gepräge«, wie Hegel sagt, ist also das lesbar, was man als »Aufbewahrung« der Menschheitsgeschichte bezeichnen könnte. Was erinnert wird, ist in diesem Sinn nicht ein Inhalt, sondern die Voraussetzung und die Möglichkeit der Erinnerung selbst, das »negative Tun« des Menschen, das sich an dem, was man die Arbitrarität des Zeichens nennt, erst als ein Ergebnis dieses Tuns zeigt. Die »Grimasse« ist diesem Singular des Gesichts, der das Fremde der Naturbestimmtheit zugunsten einer einzigen Menschheitsgeschichte zurückweist, deswegen genau entgegengesetzt, da in der Grimasse das »Innere sich sogleich ganz äußerlich macht und der Mensch dabei jede einzelne Empfindung in sein ganzes Dasein übergehen lässt, folglich, fast wie ein Tier, ausschließlich in diese bestimmte Empfindung versinkt.« (*Enz.* § 411 *Zus.*) Dieses »fast« und dieses »ausschließlich« markiert den Unterschied zwischen der »unwillkürlichen« und der »freiwilligen« Verleiblichung, und es ist ein Unterschied, den der Mensch jederzeit macht, wenn er sich selbst zu sehen vorgibt. Natürlich dient in dieser anthropologischen Konzeption die angesprochene Nähe zum Tier, die in der Grimasse angeblich aufscheint, auch als ein Mittel zur sozialen Distinktion. Für Hegel ist es keine Frage, dass der stärkere Einsatz von Mimik und Gestik einem niedrigen Bildungsstand korrespondiert, der wiederum in einer Korrespondenz zu unteren Stufen der Menschheitsgeschichte steht.

Beide Antworten auf die Physiognomik und auf die Schädellehre sind insofern auch Antworten auf ein Zeichenmodell und damit stets einhergehend auf eine mit diesem Zeichenmodell verschränkte Anthropologie. Im Zentrum dieser Verschränkung taucht deshalb das Verständnis des Zeichens wiederum als ein Körpermodell auf, das wesentlich vom Verständnis des menschlichen Körpers und seiner disziplinären Beherrschbarkeit abhängig ist. Der Verschränkung von Anthropologie und Zeichen insbesondere bei Lavater, bei dem der menschliche Körper als das den Ursprung bewahrende Medium die Lesbarkeit des göttlichen Zeichens garantiert, setzt Hegel ein Körperverständnis und damit einhergehend ein Zeichenverständnis entgegen, dessen Arbitrarität von der Differenz einer »unwillkürlichen« und einer »freiwilligen« Verleiblichung her gedacht wird. Das Zeichen selbst und seine Arbitrarität findet in dieser Szene der »Verleiblichung« seinen Platz, indem der Signifikant als der Körper des Signifikats mit der Unterscheidung von »unwillkürlicher« und »freiwilliger« Verleiblichung verstanden wird. Während die Physiognomik und ihre humanwissenschaftlichen Erben bei ihrer Lektüre des menschlichen Gesichts immer den Verdacht hegen, statt des Gesichts nur eine Maske vor sich zu haben und deswegen stets neue mediale Strategien der »Entlarvung« entwickeln müssen – oder wie Hegel sagt, das »unmittelbare Sein« ist im Modell der Physiognomik immer zugleich Gesicht und Maske, weil die Äußerung diesem »unmittelbaren Sein« gegenüber eben »gleichgültig« ist (*Phän.* S. 240) –, wird die Vielzahl der menschlichen Gesichter in der Dialektik deshalb zum Schema des einen universalen Gesichts, weil es als Zeichen des Gesichts an einer Semiologie partizipiert, deren Arbitrarität immer schon eine körperliche Auslöschung, einen Tod des Körpers voraussetzt.

2. DER DOPPELTE KÖRPER DER DIALEKTIK

Die lange pagane europäische Tradition der Physiognomik, beginnend etwa mit der prominenten pseudoaristotelischen *Physiognomonica*, in der die Lesbarkeit des Gesichts durch Tieranalogien garantiert wird, ist für Hegel nichts anderes als eine Reihe von Rechtfertigungsversuchen ungerechtfertigter Herrschaft und die Leugnung der sich in der Geschichte vollziehenden »Freiheit« des Menschen. Wie man weiß, ist die Geschichte für Hegel die Antwort auf das Problem der Theodizee, durch deren Begreifen die Stadien der »Vernichtung« und des »Bösen« ihre Rechtfertigung erfahren. Die Physiognomik würde in diesem Sinne jedoch als Rechtfertigung einer überkommenen Ordnung verstanden werden müssen – so wie die Erfindung des Zoos und seiner »natürlichen« Hierarchien etwa vom Lö-

wen als dem König der Tiere der Plausibilisierung einer überkommenen Feudalordnung dienen sollte.¹² Die Zuschreibungen der »Natur eines Tieres« sind ebenso willkürlich wie etwa die Übertragung solcher Merkmale auf menschliche Charaktereigenschaften, wie es etwa Giovambattista Della Porta in seinem mehrbändigen Werk *De Humana Physiognomonia* (1601) versucht hat. Solche Lesbarkeiten der Nähe und der Nachbarschaft, bei denen die menschliche Physiognomie durch diverse Ähnlichkeiten mit Tiergesichtern klassifiziert wird, denen wiederum bestimmte menschliche Eigenschaften zugeordnet werden, fasst Hegel als »unfreie« Lesarten auf, weil die Erinnerung dieses Zeichens hier von der Assoziation bestimmt ist und nicht von der Dissoziationskraft des Zeichens selbst.

Das ist deshalb wichtig, weil Hegel in der Frage der »Erinnerung« die Frage der geschichtlich sich entwickelnden »Freiheit« gegründet sieht. Denn für die Dialektik ist die Lesbarkeit nicht dadurch garantiert, dass einer Menge von Gesichtszügen eine korrespondierende Menge von Eigenschaften gegenüber steht, sondern dadurch, dass sich das »unmittelbare Sein« des Gesichts als ein »in sich reflektiertes Sein« zeigt und die »Erinnerung« dieser Reflexion zur Erinnerung der »Macht« über dieses »Sein« wird. So wie der Grabstein als ein Zeichen dafür angesehen werden kann, dass das Leben an einer anderen Stelle und nach diesem Tod weitergeht¹³ – wobei dieses »nach« für Hegel keineswegs einen transzendenten Sinn hat –, ist im menschlichen Gesicht danach immer ein Tod präsent, der als Zeichen zugleich zum Zeichen seiner »Aufhebung« wird. Die »Macht« über dieses »Sein« darf deshalb nicht als eine einfache »Macht« des »Geistigen« über das »Körperliche« missverstanden werden. Sie ist in der Hegelschen Anthropologie durch das Modell des Zeichens begründet, das als ein zum Zeichen herabgesetzter Körper erscheint und zugleich als der Körper des Bezeichnens.

Wenn der Mensch sich selbst ins Gesicht sieht, sieht er sich zugleich in einer zufälligen fremden Existenz als Natur und im »Vergehen« dieser Natur als sein eigenes Zeichen. Nicht das Wiedererkennen ist das zentrale Moment dieses Gesichts – man könnte sagen, dass der Mensch nach Hegel dasjenige Wesen ist, das seinen eigenen Tod lesen kann. Zum Ende der *Phänomenologie* nennt Hegel in diesem Sinn die Geschichte des Menschen eine »Schädelstätte« des »Geistes«, die erst durch das Begreifen ihrer »Organisation« zur »Erinnerung« des »Geistes« werden kann (*Phän.* S. 592). Die Lesbarkeit dieser »Schädelstätte« und ihrer Figuren von Verwüstung und Auslöschung ist jedoch nur dann garantiert, wenn die Zeichen, die diese Geschichte produziert, solche sind, die selbst schon einen Tod und seine Zukunft beherbergen können. Dieser Tod unterscheidet sich dadurch vom Tod der Natur, dass er in den Besitz einer Arbitrarität genommen werden kann und als Zeichen einen Unterschied macht, der immer ein Zeichensein »für«

ankündigt. Was ein Zeichen demnach überhaupt erst als Zeichen inauguriert, ist seine doppelte Existenz, bei der die Herabsetzung des »unmittelbaren« Körpers im zukünftigen Körper des Zeichens als »aufgehoben« erscheint.

Die Anthropologie Hegels, in der das Thema des menschlichen Körpers zentral ist, setzt sich gemäß dem dialektischen Schema aus drei Teilen zusammen. Sie beschreibt die Entwicklung von der »natürlichen Seele« bis zur »wirklichen Seele« oder zum »Ich«, wobei der erste Teil unter dem Titel der »empfindenden Seele« die unmittelbare Einheit zwischen »Körper« und »Seele« thematisiert, der zweite unter dem Titel der »fühlenden Seele« die Entzweiung und der dritte unter dem Titel der »wirklichen Seele« die vermittelte Einheit. Entscheidend an dieser Entwicklung sind die jeweiligen Körperverhältnisse und -verständnisse, welche die drei Stufen markieren. Auf der ersten Stufe erscheint der »Körper« und aufgrund der unmittelbaren Einheit mit diesem auch die »Seele« dem Bereich der Naturbestimmtheit zugeordnet, während auf der dritten Stufe dieser »Körper« als einer aufgefasst ist, welcher der »Seele« als »ihre Leiblichkeit in sie eingebildet« erscheint (*Enz.* § 390). Der unmittelbare Körper, der in der Schädellehre und der Physiognomik der Garant der Lesbarkeit sein soll, ist einem vermittelten Körper gewichen, in dem sich das »Ich« oder die »wirkliche Seele« nicht mehr unmittelbar und damit fremdbestimmt wiederfindet, sondern im Gegenteil »verwirklicht«, indem sich dieses »Ich« in »seinem *Anderen sich selber anschaut* und *dies Sichanschauen* ist« (*Enz.* § 412 *Zus.*). Voraussetzung dafür, dass der Körper in den Besitz der »Seele« genommen und »ihr Anderes« werden kann, ist überhaupt erst die unterstellte Möglichkeit des Körpers, zum »Zeichen« für das »Ich« zu werden, und das heißt zunächst einmal, dass die »unmittelbare Bedeutung« des Körpers herabgesetzt, ausgelöscht, im wörtlichen Sinn frei gemacht werden muss, damit dieser zum Ort einer anthropologischen Semiologie dienen kann, in der die Arbitrarität erst ein Ergebnis einer Negativität und zugleich ein Versprechen für deren Wiederaneignung in einer »zweiten Natur« des Körpers ist.

Als ein solches produziertes Zeichen ist der vermittelte Körper lesbar in dem Sinn, dass es der Prozess der Zeichenwerdung selbst ist, der im »freien«, im zur Verfügung stehenden Zeichenkörper »erinnert« wird. Im Zentrum dieser Entwicklung von der Naturphilosophie zur Subjektphilosophie stehen zwei Formen der »Verleiblichung«, zwei Körperauffassungen, deren Unterscheidung erst das Verständnis von Signifikant und Signifikat im christologischen Sinne von »Seele« und »Körper« möglich macht. Gerahmt werden die drei anthropologischen Stufen durch das Thema des »Erwachens«, das für die »natürliche Seele« noch ein wechselnder »Zustand« der Naturbestimmtheit ihres Körpers ist, während das »Erwachen« der »wirklichen Seele« das »höhere Erwachen der Seele zum *Ich*« ist

(*Enz.* § 412), bei dem sich dieses »Erwachen« nicht mehr als ein bloßer »Zustand« darstellt, sondern als Folge eines durch ein Subjekt gefälltes »Urteil«. Erst mit diesem »Erwachen« beginnt die eigentliche Subjekt- und Bewusstseinsphilosophie der *Enzyklopädie* anhand der beiden sich in dieser Entwicklung ergebenden Kategorien »Ich« und »Welt«. Voraussetzung für das Zustandekommen dieser Kategorien ist, dass die »Leiblichkeit« diesem »Ich« keinen »Widerstand« mehr leisten kann, weil der »Körper« als unmittelbarer »aufgehoben« und im dreifachen Sinne des Wortes als Problem gelöst, zugleich bewahrt und auf eine höhere Ebene – auf die der »zweiten Natur« – gehoben ist. Er existiert in gewisser Weise nicht mehr als Natur, sondern nur noch »virtualiter«, wie Hegel es für die Seinsweise der »Idealität« des Aufgehobenen ausdrückt. Er existiert in einer Weise, »daß die Idealität *Negation* des Reellen, dieses aber zugleich *aufbewahrt*, virtualiter erhalten ist, ob es gleich nicht existiert« (*Enz.* § 403).

Der Körper befindet sich also – und dazu analog das Zeichen überhaupt – in einer abwesend-anwesenden und damit widerstandslosen Präsenz, die erst die Folge eines Durchgangs dieses Körpers durch eine Negation ist, in Form von Krankheit oder Tod, eine Negation jedoch, die sich vom einfachen Tod der Natur dadurch unterscheidet, dass das Negierte den Prozess der Negation zumindest »virtualiter« auch überlebt. Im Zusatz zum Paragraphen 411 aus dem Abschnitt über die »wirkliche Seele« rechtfertigt Hegel, dass das Thema der Verleiblichung innerhalb der Anthropologie an zwei Orten auftauchen muss. Während der Paragraph 401 die »empfindende Seele« zum Gegenstand hat, ist das Thema des Paragraphen 411 die Verleiblichung als »Verwirklichung« der »Seele«. Zwischen beiden steht der Unterschied der »unwillkürlichen« und der »freiwilligen« Verleiblichung zur Disposition – ein Unterschied, durch den die körperliche »Entäußerung« einer Negation fähig wird, die über die Negation des Körpers in der Sphäre der Natur – sein einfaches Sterben – hinausgeht. Die doppelte Behandlung des Themas der Verleiblichung markiert insofern die Verdoppelung des »unmittelbaren« Körpers zum Zeichen dieses Körpers für das »Ich«. In beiden Paragraphen geht es um Phänomene der menschlichen Gebärden, der Mimik, des Lachens, des Weinens, des Gesichts, der Stimme, und um die Frage, wann sich das Äußerlichwerden der »empfindenden« und der »wirklichen Seele« als eine solche Entäußerung zeigt, in der der Tod des »unmittelbaren« Körpers im Zeichen wieder angeeignet werden kann. Die Verdoppelung dieses Körpers zum Zeichen des Körpers, in der die Sichtbarkeit des Gesichts auf eine »sichtbare Unsichtbarkeit« verweist, setzt dabei den gleichen Zufall voraus, der in der Physiognomik naturalisiert wird. Was Hegel unter »unwillkürlicher Verleiblichung« versteht, ist nicht nur das »animalische Leben« des Körpers, das die »empfindende Seele« auf dieser Stufe mit dem Leben

der Tiere gemeinsam hat, sondern das, was Hegel im Unterschied zu den Lehren von der Pathognomie und der Physiognomie die »eigentümliche Wissenschaft« einer »psychischen Physiologie« nennt:

Es wäre ein gründlicheres Verständnis als bisher über die bekanntesten Zusammenhänge zu fassen, durch welche von der Seele heraus die Träne, die Stimme überhaupt, näher die Sprache, Lachen, Seufzen, und dann noch viele andere Partikularisationen sich bilden, die gegen das Pathognomische und Physiognomische zu liegen. (*Enz.* § 401)

Es geht also nicht in erster Linie um eine Physiologie des »animalischen Organismus« sondern um ein »System der Verleiblichung des Geistigen«, wodurch etwa die Organe und die Sinne des Menschen noch eine »ganz andere Deutung« bekommen als ihre bloße körperliche Funktion. Das Verhältnis von »innen« und »außen«, von »Seele« und »Körper« ist auf dieser Stufe der »unmittelbaren Einheit« also schon ein Interpretierbares – zu denken ist hier etwa an die traditionelle Zuordnung von Farben und Affekten –, aber der Vorgang dieser Semantisierung ist der »empfindenden Seele« selbst nicht zugänglich. Da die »Seele« nur im »Körper« existent und auf diesen Körper als ihr einziges Erfahrungsmedium angewiesen ist, muss sie jedes Empfinden, um überhaupt etwas empfinden zu können, zunächst einmal »verkörperlichen«. »Unwillkürlich« ist diese Verkörperlichung insofern, als der Vorgang nur »für uns« ein Vorgang der Deutung und der Zeichenwerdung ist, während er sich für die »empfindende Seele« als ein unmittelbarer Zusammenhang darstellt:

An dieser Stelle haben wir, wie gesagt, nur den unmittelbaren Übergang der innerlichen Empfindung in die leibliche Weise des Daseins zu betrachten, welche Verleiblichung zwar für *andere* sichtbar werden, sich zu einem *Zeichen* der inneren Empfindung gestalten kann, aber nicht notwendig – und jedenfalls ohne den Willen des Empfindenden – zu einem solchen Zeichen wird. (*Enz.* § 401 *Zus.*)

Im Zusatz zum Paragraphen 401 handelt Hegel deshalb als Teil dieses »Systems der Verleiblichung« die Bedeutung der fünf Sinne ab, und zwar gemäß dem dialektischen Schema der Negation, das sich jeweils in den Sinnen »verkörpert«. So ist in diesem Schema der Tastsinn der konkreteste, weil hier der »Widerstand« der Negation am größten ist, während Geruch und Geschmack schon den Prozess der Negation selbst darstellen, in dem das Wahrgenommene zugleich auch »aufge-

löst« wird. In der Hierarchie der Sinne ist dem Gesichtssinn die Verkörperlichung der »Idealität« zugeordnet, weil das Wahrgenommene nicht verändert wird, während dem Sehen als »Äußerlichkeit« das Gehör als »reine Innerlichkeit des Körperlichen« entgegengesetzt ist. Den unterschiedlichen Sinnen entsprechen in der Hegelschen Anthropologie nicht nur bestimmte »verleiblichte« Empfindungen, sondern das Verhältnis von »innen« und »außen« wird in den körperlichen Sinnen selbst zum Thema und kann dadurch erst den Übergang zur »freiwilligen Verleiblichung« markieren. Eine besondere Position nimmt dabei die menschliche Stimme ein, in der die »Verleiblichung« so geschieht, dass das Verleiblichte, das Hörbare, das Hervorgezeigte zugleich »verschwindet« und eine »Realität« produziert, die »unmittelbar in ihrem Entstehen aufgehoben wird«. Ist die »Verleiblichung« auf der Ebene der »empfindenden Seele« notwendig, weil die »Seele« ohne »Körper« sich nicht empfinden könnte, so reflektiert sich in der Stimme die prinzipielle Unangemessenheit dieser und jeder »Verleiblichung«, indem die Stimme eine »unkörperliche Leiblichkeit« produziert – jene anwesend-abwesende Präsenz des virtuellen Körpers –, also »ein solches Materielles«, »in welchem die Innerlichkeit des Subjekts durchaus den Charakter der Innerlichkeit behält, die für sich seiende Idealität der Seele eine ihr völlig entsprechende äußere Realität bekommt«.

Die Entsprechung dieser »Verleiblichung« besteht also darin, dass das »Sichverbreiten des Tones ebenso sehr sein Verschwinden ist«, oder – um es auf die Frage des dialektischen Todes zuzuspitzen – »in welcher sie nicht weniger schnell dahinstirbt als sich äußert«. Erst dadurch, dass die Stimme einen leiblichen Tod beherbergen kann, der jedoch zugleich ein virtuelles Überleben anzeigt, kann Hegel von der einfachen »Äußerung« zur »Entäußerung« übergehen, bei der sich der »Körper« nur als ein Zwischenschritt für die Wiederaneignung der »Seele«, ihr »Fürsichsein«, darstellt. Dazu aber muss das Körperliche zunächst die Fähigkeit zu sterben haben, ohne sich allerdings im platonischen Sinne von der »Seele« abzutrennen. Denn es darf nur einen solchen Tod sterben, der es ihm erlaubt, als »zweite Natur« und als Zeichen wiederkehren. Nachdem Hegel die unterschiedlichen Phänomene der »unwillkürlichen Verleiblichung« vom Lachen bis zum Seufzen durchgegangen ist, wird der eigentliche Sinn der »Verleiblichung«, nämlich das »Empfundene« durch seine »Äußerung« zu bewältigen, deutlich:

In allen soeben betrachteten Verleiblichungen des Geistigen findet nur dasjenige Äußerlichwerden der Seelenbewegung statt, welches zum Empfinden dieser letzteren notwendig ist oder zum Zeigen des Inneren dienen kann. Jenes Äußerlichwerden vollendet sich aber erst dadurch, daß

dasselbe zur *Entäußerung*, zur Wegschaffung der innerlichen Empfindung wird. Eine solche entäußernde Verleiblichung des Inneren zeigt sich im Lachen, noch mehr aber im Weinen, im Ächzen und Schluchzen, überhaupt in der Stimme, schon noch ehe sie artikuliert ist, noch ehe sie zur Sprache wird.

Noch ehe die Stimme zur Sprache wird, ist sie also schon eine »vollkommenere Verleiblichung«, weil das »leibliche Hervorzeigen«, das eigentliche Zeigen der Stimme schon auf das Wesen des Zeichens vorausweist, bei dem der Zeichenkörper nur als ein uneigentlicher existiert. Mit dieser besonderen Form der »unwillkürlichen Verleiblichung«, in der die Negation des Körperlichen schon eingelassen ist, stellt sich eine Art Selbstkommentar des Körpers ein, in der sich die Hierarchie der Sinne vom Tastsinn bis zum Gehör, deren Bildung nach Marx »eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte ist«, ¹⁴ wie von selbst bestätigt. Im menschlichen Gesicht, könnte man sagen, ist mit dieser Hierarchie, in der die Sinne selbst einen Übergang in das Übersinnliche anzeigen sollen, eben jene ganze Weltgeschichte und ihre historische Arbeit dadurch präsent, dass sich in den Tod der Natur das »Tun« des Menschen einnisten kann.

Wie dieses »Tun« die »Gleichgültigkeit« gegen die weiterhin bestehende Erfahrung der Unmittelbarkeit des Körpers produziert und analog dazu die »Gleichgültigkeit« von Signifikant und Signifikat, erfährt man allerdings erst auf der Stufe der Relation von »Körper« und »Seele«, die Hegel die »freiwillige Verleiblichung« nennt. Dass aber die Stimme für Hegel das Paradigma und die Szene ist, in der sich die Naturgeschichte, der Tod der Natur, in eine Menschengeschichte verwandelt, liegt daran, dass die Stimme eine Selbstpräsenz verspricht, wie Jacques Derrida gezeigt hat, ¹⁵ in der sich der Tod des Menschen vom Tod der Natur dadurch abhebt, dass seiner unmittelbaren Herabsetzung und Enteignung eine höhere Aneignung folgen kann. Hegel wird deshalb schon in der Naturphilosophie nicht müde, auf die Nähe von Stimme und Denken hinzuweisen, die beide insofern der gleichen Logik der Selbstheilung folgen, als der Tod oder genauer der selbstproduzierte Tod zugleich das Mittel ist, die Todesdrohung zu überwinden – eine Logik der Selbstheilung, die sich in ähnlicher Form häufig in modernistischen Programmen finden lässt.

Das »Dahinsterben« der Stimme ist bei Hegel das metaphysische Modell der »Verleiblichung«, weil sich in der Stimme, im »Erzittern«, im »Ton« die »sich realisierende Zeit« im »konkreten Körper« darstellt (*Enz.* § 351 *Zus.*) Der Verzeitlichungstendenz der modernen metaphysischen Ordnung von Raum und Zeit entspricht es dann auch, wenn sich diese in der Hierarchie der Sinne dadurch wi-

derspiegelt, dass das Gehör im Unterschied etwa zum Sehen der Logik und dem Prozess der Aufhebung am nächsten kommt. Zumal dieser Prozess für Hegel ein »praktisches Tun« ist und sich die Stimme oder das »tätige Gehör« als »verkörperte Negation« als eine solche erweisen kann, bei der die negierte Materialität ein anderes Hervorbringen anzeigt. Im Unterschied zum »theoretischen« Sinn des »Auges«, dessen Materialität das »Licht«, ein »einfach sich auf sich Beziehendes« ist, eine solche Materialität also, die keinen Widerstand leistet, eine »immaterielle Materie«, die das Gesehene unverändert lässt, ist das Gehör im Sinne der Dialektik ein »praktischer« Sinn. So umfasst die »psychologische Physiologie« neben anthropologischen Phänomenen des Lachens, des Seufzens und der Stimme auch eine Dialektik der Träne, die in der aufsteigenden Äußerung dieser Phänomene bis zur Entäußerung der Stimme eine Mittelstellung einnimmt, weil das »Wegschaffen« des »Schmerzes« in der »Träne« die »Neutralisierung« im »Wasser« darstellt:

Daß aber gerade die *Augen* dasjenige Organ sind, aus welchen der in Tränen sich ergießende Schmerz hervordringt, dies liegt darin, daß das Auge die doppelte Bestimmung hat, einerseits das Organ des Sehens, also des Empfindens äußerlicher Gegenstände, und zweitens der Ort zu sein, an welchem sich die Seele auf die *einfachste* Weise offenbart, da der Ausdruck des Auges das flüchtige, gleichsam hingehauchte Gemälde der Seele darstellt, – weshalb eben die Menschen, um sich gegenseitig zu erkennen, einander zuerst in die Augen sehen. Indem nun der Mensch durch das im Schmerz empfundene Negative in seiner Tätigkeit gehemmt, zu einem Leidenden herabgesetzt, die Idealität, das *Licht* seiner Seele getrübt, die feste Einheit derselben mit sich mehr oder weniger aufgelöst wird, so verleiblicht sich dieser Seelenzustand durch eine Trübung der Augen und noch mehr durch ein Feuchtwerden derselben, welches auf die Funktion des Sehens, auf diese ideelle Tätigkeit des Auges so hemmend einwirken kann, daß dieses das Hinaussehen nicht mehr auszuhalten vermag. (*Enz. § 401 Zus.*)

Wie so häufig nimmt Hegel hier traditionelle Topoi der Seelenlehre auf, um sie in seine Lehre von der dialektischen »Verleiblichung« zu integrieren. Während die »unwillkürliche Verleiblichung« der Stimme eine Entäußerung ist, bei der die »Innerlichkeit« zugleich bewahrt ist und deren Hervorzeigen deshalb schon auf das Zeichen der »freiwilligen Verleiblichung« vorausweist, endet das »materielle Wegschaffen« der »verleiblichten Empfindung« bei der Träne in einem »indiffe-

renten Neutralen«, weil der Rest dieser dialektischen Operation ein »reales Materielles« und keine Neudefinition der Relation von »Körper« und »Seele« ist. Übrig bleibt hier ein Zeichenkörper ohne Bedeutung, wohingegen der Körper der Stimme so beschaffen ist, dass er die Bedeutung jederzeit freilassen kann. Die »Seele« des Zeichens kann also nur dort hausen, wo ihr »Körper« schon zu einer »unkörperlichen Leiblichkeit« geworden ist.

3. DIE GLEICHGÜLTIGKEIT DES KÖRPERS

Obwohl das Phänomen der Stimme in der Hegelschen Anthropologie auf der Stufe der »empfindenden Seele« abgehandelt wird, kündigt sie noch vor ihrer Artikulation eine »ideelle« Materialität an, von deren Existenzweise wir schon gehört haben, dass sie den Doppelsinn von »Negieren« und »Aufbewahren« auch tatsächlich beherbergen kann, weil in ihr das Materielle selbst in einen Zustand der »Virtualität« übergeht, der die Möglichkeit einer ganz anderen Negation hervortreibt im Unterschied zum schlichten »Dahinsterben«. Die Stimme des Menschen kann sich deshalb dort in die Differenz des Todes einnisten, wo das Tier nur im Moment seines einfachen Sterbens eine Stimme bekommt. Denn das »Selbst«, das sich in der Empfindung ausspricht, ist für Hegel noch auf einer Stufe mit dem Tier angesiedelt, das zu jeder Zeit identisch ist mit seiner Empfindung und diese Empfindung für ein »Allgemeines« hält, wohingegen sie tatsächlich nur ein »Verschwindendes« ist:

Die Tiere bringen es in der Äußerung ihrer Empfindungen nicht weiter als bis zur unartikulierten Stimme, bis zum Schrei des Schmerzes oder der Freude, und manche Tiere gelangen auch nur in der höchsten Not zu dieser ideellen Äußerung ihrer Innerlichkeit. (*Enz.* § 401 *Zus.*)

Während der Mensch nicht bei dieser »tierischen Weise des Sichäußerns« stehen bleibt, spricht sich in der Stimme, die das Tier erst im Tod erhält, dieses »Selbst« als »aufgehobenes Selbst« aus (*Enz.* § 358 *Zus.*). Hier ist das Phänomen gemeint, das man den »schönen Gesang des sterbenden Schwans« nennt, den »Schwanengesang«, der seinen eigenen Tod nicht »artikulieren«, sondern nur »ausdrücken« kann. Insofern ist diese Aufhebung des »tierischen Selbst« eine, die kein Bewahren mehr kennt. Das Vorübergehen der Zustände der »unmittelbaren Empfindung«, das in der Dialektik das »wirkliche Allgemeine« dieser Zustände darstellt, ist ein solches, das als Allgemeines verschwindet, also eine verlorene Negation

bleibt. Die »Unangemessenheit« des »tierischen Selbst«, sich selbst als Allgemeines wahrzunehmen, es aber nicht zu sein, ist für Hegel deshalb seine »ursprüngliche Krankheit«, sein angeborener »Keim des Todes«, und das Aufheben dieser »Unangemessenheit« kann aus diesem Grund nichts anderes sein als das »Vollstrecken dieses Schicksals« (Enz. § 375). Die Stimme, die das Tier im Tod bekommt, ist also eine, die verhallt, die nicht gehört und gelesen wird von anderen Tieren. Der Tod des einzelnen Tieres ist für diesen Tod nicht mit dem »Überleben der Gattung« vermittelt. Der Stimme dieses Todes korrespondiert kein Grab.

Im Tiergesicht, könnte man sagen, ist nur die Gegenwart des Lebens, dem Gesicht des Menschen dagegen ist der zukünftige Tod immer schon eingebildet und zwar als jener »geistige Ton«, dessen »Ausgegossensein« auf eine »höhere Natur« verweist, die dem einfachen Tod der Natur nicht anheim gegeben ist. Der Tod, den die menschliche Stimme als Sprache beheimatet, ist nämlich einer, der die Dialektik von »innen« und »außen« auf eine höhere Stufe hebt, durch welche die »innerlichen Empfindungen zu *Worte* kommen, in ihrer ganzen Bestimmtheit sich äußern, dem Subjekte gegenständlich und zugleich ihm äußerlich und fremd werden« (Enz. § 401 *Zus.*). Die »Entzweiung«, die durch die »verleiblichte Empfindung« im Modell einer »psychologischen Physiologie« etwa als Träne, Lachen und Stimme herbeigeführt wird und eine »Fremdheit« gegenüber der »Empfindung« produziert, kann nur dann wieder »angeeignet« werden und den Tod des Menschen in den Dienst nehmen, wenn der Körper dieses »Fremden« und »Äußerlichen« selbst wiederum ein »Vorübergehender« ist. Das Zeichen, wenn es kein »verklingendes« ist, könnte also auch ein bloßes Fremdes bleiben, das seinen Sinn nicht wieder freigibt, das nur eingerammt ist und nur dieses Einrammen erinnert. Nur im Modell des mündlichen Aussprechens ist die »Entzweiung« von Zeichen und Zeichenkörper wieder als aufgehoben denkbar. In der Frühschrift [*Der Geist des Christentums*] kommt Hegel im Zusammenhang mit dem christlichen Abendmahl durch einen Vergleich des Brotessens und Lesens selbst auf das Problem des bleibenden Zeichenkörpers zu sprechen:

[...] indem sie aber das Brot essen und den Wein trinken, sein Leib und sein Blut in sie übergeht, so ist Jesus in allen, und sein Wesen hat sie göttlich, als Liebe durchdrungen. So ist das Brot und der Wein nicht bloß für den Verstand ein Objekt; die Handlung des Essens und Trinkens nicht bloß eine durch Vernichtung derselben mit sich geschehene Vereinigung, noch die Empfindung ein bloßer Geschmack der Speise und des Tranks; der Geist Jesu, in dem seine Jünger *eins* sind, ist für das äußere Gefühl als Objekt gegenwärtig, ein Wirkliches geworden. Aber die objektiv ge-

machte Liebe, dies zur Sache gewordene Subjektive kehrt zu seiner Natur wieder zurück, wird im Essen wieder subjektiv. Diese Rückkehr kann etwa in dieser Rücksicht mit dem im geschriebenen Worte zum Dinge gewordenen Gedanken verglichen werden, der aus einem Toten, einem Objekte, im Lesen seine Subjektivität wiedererhält. Die Vergleichung wäre treffender, wenn das geschriebene Wort aufgelesen [würde], durch das Verstehen als Ding verschwände; so wie im Genuß des Brots und Weins von diesen mystischen Objekten nicht bloß die Empfindung erweckt, der Geist lebendig wird, sondern sie selbst als Objekte verschwinden.¹⁶

Wie dieses »Verschwinden« der unmittelbaren Körperlichkeit zugunsten des »geistigen Tons« in der Anthropologie gedacht wird, erfährt man erst nach dem Durchgang durch die zweite Stufe der Relation von »Körper« und »Seele«, die den Status der »Entzweiung« beschreibt und die »psychologische Physiologie« der »unwillkürlichen Verleiblichung« überschreitet. Die »fühlende Seele« zeichnet sich im Unterschied zur »empfindenden Seele« dadurch aus, dass das Allgemeine in Widerspruch zu diesem »Selbst« treten kann. Das zentrale Thema der Paragraphen, die sich mit der »Entzweiung« der »fühlenden Seele« beschäftigen, ist deswegen das Phänomen der psychosomatischen Krankheit, die nicht mehr nur den animalischen Körper betrifft, sondern gerade die Relation von »Körper« und »Seele«.

Die oben schon angesprochene »Verrücktheit« ist für Hegel keineswegs ein Ausnahmestand, sondern eine *prinzipielle* »Verrücktheit«, die den Weg von der »empfindenden Seele« zur »wirklichen Seele« oder zum »Ich« kennzeichnet. Damit ist nicht gemeint, dass jedes »Ich« diese »Verrücktheit« als ein Stadium seiner Entwicklung tatsächlich durchlaufen muss, aber in der anthropologischen Grundsätzlichkeit, die Hegel im Phänomen der »Verrücktheit« sieht, spiegeln sich die medizinisch-psychologischen Dispositive der neuen anthropologischen Inklusion wider, die es erlaubt, jede Abweichung in den Singular des Menschen einzutragen. Denn anfällig für die »Verrücktheit« ist jedes »Ich«, das jederzeit in diesen »Widerspruch« mit sich geraten kann, der es zu einer lebenslangen Krankheit ganz anderer Art befähigt:

Indem das Seelenhafte sich vom Geiste trennt, sich für sich setzt, gibt dasselbe sich den Schein, das zu sein, was der Geist in Wahrheit ist, – nämlich die in der Form der Allgemeinheit für sich seiende Seele. Die durch jene Trennung entstehende *Seelenkrankheit* ist aber mit *leiblicher* Krank-

heit nicht bloß zu *vergleichen*, sondern mehr oder weniger mit derselben *verknüpft*, weil bei dem Sichlosreißen des Seelenhaften vom Geiste die dem letzteren sowohl als dem ersteren zur empirischen Existenz notwendige Leiblichkeit sich an diese zwei außereinandertretenden Seiten verteilt, sonach selber zu etwas in sich Getrenntem, also Krankhaften wird. (Enz. § 406 Zus.)

Der anthropologische Singular des Menschen hält dementsprechend ganz neue Gefahren für das Subjekt bereit, die Hegel in den Paragraphen über das »Selbstgefühl« abhandelt. Die dialektische Stufe der »Entzweiung« von »Seele« und »Körper« in der »Verrücktheit« birgt als Voraussetzung der Vermittlung dieser beiden im »Erwachen« zum »Ich« nämlich die »Gefahr« eines erneuten »Einschlafens«: »[...] aber hier fällt der Traum innerhalb des Wachens selbst, so daß er dem wirklichen Selbstgefühl angehört« (Enz. § 408). Grundlage für das zweite Erwachen des »Ichs« zum Status seiner »zweiten Natur«, das sich von den wechselnden Zuständen der »natürlichen Seele« dadurch unterscheidet, dass es erst auf ein »Urteil« hin über dieses Wachsein erfolgt, ist die Nivellierung der einzelnen »besonderen Inhalte« des Wachseins und damit der körperlichen Anteile an diesem Zustand. Hegel spricht davon, dass das erneute Einschlafen hier im »Wachen selbst« stattfindet, weil die »Verrücktheit« und dementsprechend die »Gefahr« darin besteht, dass die »fühlende Seele«, die schon auf das Allgemeine der Kategorien »Ich«, »Subjekt«, »Arbeit«, »Welt« usw. vorausweist, ein besonderes »seiend gewordenes Gefühl« für das Allgemeine hält und sich darin »partikularisiert«.

Die »Verrücktheit« und die »Krankheit« sind also permanente Grenzfälle, durch welche sich der »Widerspruch« von »Körper« und »Seele« aller erst zeigen und damit auch einer neuen Synthese, nämlich der »zweiten Natur«, fähig werden kann. Das körperliche Hineinragen in den Tod, das der »fühlenden Seele« deutlich macht, dass ihr Allgemeines, ihr Wesen nicht in einer besonderen Partikularität besteht, und das Abtöten des Körpers durch die »Gewohnheit«, in der die Unmittelbarkeit einer »Gleichgültigkeit« Platz macht, korrespondieren dabei auf eine signifikante Weise. Der Tod, der sich in der »Krankheit« ankündigt, wird dadurch überwunden, dass die gesamte Sphäre des Körperlichen der Abwesendheit zugerechnet wird:

Während nämlich bei der bloßen Empfindung mich zufällig bald dieses bald jenes affiziert und bei derselben – wie auch bei anderen geistigen Tätigkeiten, solange diese dem Subjekt noch etwas Ungewohntes sind – die Seele in ihrem Inhalte versenkt ist, sich in ihm *verliert*, nicht ihr konkre-

tes Selbst empfindet, verhält sich dagegen in der Gewohnheit der Mensch nicht zu einer zufälligen einzelnen Empfindung, Vorstellung, Begierde usf., sondern zu sich selber, zu einer seine Individualität ausmachenden, durch ihn selber gesetzten und ihm *eigen* gewordenen *allgemeinen Weise* des Tuns und erscheint doch als *frei*. (Enz. § 410 Zus.)

Wie die Stimme den Weg zu einer »unkörperlichen Körperlichkeit« und damit zur »freiwilligen Verleiblichung« weist, so markiert die »Gewohnheit« und die Gleichzeitig der »Mechanik« und der »Magie« der »Wiederholung« den Übergang zu einem Körperverständnis, bei dem die körperliche Unmittelbarkeit zugleich gegenwärtig und abwesend ist. Die »Gewohnheit«, so Hegel, ist »wie das Gedächtnis ein schwerer Punkt in der Organisation des Geistes« (Enz. § 410). Denn einerseits scheint gerade die disziplinarische »Mechanik« der »Wiederholung«, die Hegel – wie in den Diskussionen seiner Zeit zur Routine der Arbeitswelt¹⁷ – mit dem Auswendiglernen des »mechanischen Gedächtnisses« vergleicht, einen Widerspruch gegen die »Freiheit« des Menschen zu bedeuten. Andererseits aber ist der Inhalt der Wiederholung »zu *seinem* bloßen Sein herabgesetzt« und löst damit nicht mehr die Empfindung aus, die ihm in der Sphäre der Natur noch anhaftete. In der Wiederholung der Gewohnheit ist das »Sich-ein-bilden« des »Leiblichen« in das »Sein der Seele« deshalb wie auf »magische« Weise gebannt, so dass deren Unmittelbarkeit nun der »Seele« und nicht mehr dem »Körper« zukommt:

Die Gewohnheit ist mit Recht eine zweite Natur genannt worden, – *Natur*, denn sie ist ein unmittelbares Sein der Seele – eine *zweite*, denn sie ist eine von der Seele *gesetzte* Unmittelbarkeit, eine Ein- und Durchbildung der Leiblichkeit, die den Gefühlsbestimmungen als solchen und den Vorstellungs- [und] Willensbestimmtheiten als verleiblichten (§ 401) zukommt. (Enz. § 410)

Die »Magie« der Wiederholung besteht also darin, dass aus dem Prozess der Vermittlung ein neues Unmittelbares, ein zweiter Körper hervorgegangen ist, dessen Seinsweise aber nicht mehr mit dem natürlichen Körper zu vergleichen ist, weil das »Bewußtsein« in diesem Körper »gegenwärtig«, sich für ihn »interessiert« und zugleich »abwesend«, gegen ihn »gleichgültig« ist. Diese neue Unmittelbarkeit, die Gewohnheit oder die Konvention, in welcher der ganze Entwicklungsprozess gespeichert und der damit im Unterschied zur Schädellehre und zur Physiognomik die Lesbarkeit des menschlichen Körpers garantieren soll, nennt Hegel deshalb ein »magisches Verhältnis«, das an die Seinsweise des »virtualiter« Existen-

ten erinnert, weil dort eine Unmittelbarkeit gegeben ist, die die Unmittelbarkeit des Körpers »überwunden« hat. Erst mit der »Magie« der »Gewohnheit«, mit der »Herabsetzung« des und der »Befreiung« vom Körper, kann der »Körper« zum Zeichen für die »Seele« werden.

Die »Gleichgültigkeit«, die die »Magie« dieses neuen Körpers erst möglich macht ist deswegen die gleiche Arbitrarität von Signifikant und Signifikat, deren Relationen Hegel von der Hieroglyphenschrift bis zur abstrakten Buchstabenschrift in der Entwicklungsgeschichte von »Körper« und »Seele« interpretiert. Die sich in dieser Geschichte vollziehende »Freiheit« ist eng gekoppelt mit einem Körperbild, anhand dessen die Relation von Signifikant und Signifikat verstanden wird. Sie ist zugleich »Freiheit« in einem rechtsbürgerlichen Verständnis und in einem anthropologisch-semiologischen insofern, als erst der Tod des Körpers das Verständnis und die Rechtfertigung der geschichtlichen Negativität möglich macht.

4. DAS SCHEMA DES UNIVERSALEN GESICHTS

Indem auf diese Weise der »Körper« zum »Kunstwerk« der »Seele« geworden ist, kann Hegel nun in den beiden letzten Paragraphen der Anthropologie gegen die »leersten Einfälle« der Physiognomik und Kranioskopie das »Zufällige« der Relation zwischen »innen« und »außen« zur historischen Vorraussetzung seiner Anthropologie machen. Der über die »Gestalt« des Menschen »ausgegossene geistige Ton«, der eine »so leichte, unbestimmte und unsagbare Modifikation« ist, dass diese Gestalt für manche »nach ihrer Äußerlichkeit ein Unmittelbares und Natürliches« darstellt, markiert den Übergang zu einem »vollkommeneren« Ausdruck, nämlich der Sprache, in der die »freiwillige Verleiblichung« ihre eigentliche Szene der Arbitrarität von »Körper« und »Seele« findet. Zu den Phänomenen der »freiwilligen Verleiblichung« zählt Hegel vor allem die Gebärden, das Mienenspiel und den »geistigen Ausdruck« des Gesichts. Ist der Körper auf diese Weise von der Negation durchgearbeitet, stellt er somit auch keinen Widerstand mehr da und ist ein Medium des »Geistes« geworden. Analog dazu stellt der Signifikant kein Hemmnis mehr für das Signifikat dar – er verschwindet selbst dann, wenn er nicht materiell aufgelesen wird, weil seine Materialität in der Szene der »freiwilligen Verleiblichung« keine prägende ist, was in der Arbitrarität seinen stärksten Ausdruck erhält. Die Identifizierung des Verhältnisses von Signifikat und Signifikant mit der »freiwilligen Verleiblichung« ist insofern einem historischen Körperverständnis geschuldet, bei dem der natürliche Körper durch den zweiten Körper

der Disziplin überboten wird. Was also neutrales Medium des »Geistes« ist und als solches in der »Freiheit« der Arbitrarität der Selbstanschauung der »Seele« nicht mehr im Weg steht, ist einer Analogisierung von Körperbild und Medienverständnis geschuldet, die in der anthropologischen Medientheorie des 19. und 20. Jahrhunderts Karriere gemacht hat.

Wie zentral für Hegels Philosophie der »Entwicklung« und der Logik in dieser »Entwicklung« dieses Medium der Wiederaneignung und seine Fundierung im anthropologischen Körper ist, zeigt der Umstand, wie Hegel selbst sagt, dass sich im System seiner Philosophie das Zeichen nicht »irgendwo als *Anhang* in der Psychologie oder auch in der Logik eingeschoben« findet (*Enz.* § 458), sondern eben jenen Prozess der Verdoppelung und Überbietung selbst »verkörpert«, in dessen Verlauf die unmittelbare »sinnliche Anschauung« zu einem Zeichen »herabgesetzt« und dadurch »ihre eigene ursprüngliche Bedeutung verkümmert und ausgelöscht wird« (*Enz.* § 459). Im Unterschied zur Wiederherstellung der unmittelbaren theologisch verbürgten Einheit von Signifikant und Signifikat in der Physiognomik bei Lavater gehorcht die Logik der Wiederaneignung dabei der Idee, dass mit dem »Tod Gottes« sich das »Geistige« zugleich der »Endlichkeit« des »Körperlichen« anheim gegeben hat und aus dem »Tod« dieses »Körperlichen« wiederum hervorgeht oder – wie Hegel sagt – zugleich die »höchste Verendlichkeit« und das »Aufheben der natürlichen Endlichkeit« darstellt, weil es »Gott« ist, der »den Tod getötet hat, indem er aus demselben hervorgeht.«¹⁸

Dass die Urszene für die Szene der »freiwilligen Verleiblichung« der Tod Christi ist, in der der Gott »Fleisch« wird und dieses »Fleisch« zugleich überwunden, dürfte deutlich geworden sein. Gleichzeitig stirbt in dieser Szene für Hegel nicht nur der christliche Gott, sondern ebenso die »Vorstellung« dieses Gottes und setzt damit eine geschichtliche Kette in Gang, in der das »Vorstellen« selbst als der »Körper« des Denkens zugunsten der »Freiheit« des Denkens im Zeichen »stirbt«. Der Tod Christi spielt für beide Lektüren des menschlichen Gesichts – sowohl für Hegel als auch für Lavater – in medialer Hinsicht eine wesentliche Rolle. Während Lavater in seinen Dechiffrierungsversuchen der unterschiedlichsten Porträts das Gesicht des »schönen Christus« sucht, das für die Perfektibilität des Menschen stehen soll, während die Figur des Judas die Korruptibilität symbolisiert, und dabei vor allem auf eine Bildtradition zurückgreift, in der die Christusfigur mit dem antiken Sonnengott Apoll synthetisiert ist, sieht Hegel mit der Verbildlichung des schmerz erfüllten Antlitzes Christi in der Kunst des Mittelalters das Paradigma der klassischen Skulptur deshalb als überholt, weil die »schöne Individualität« dieser Skulptur und ihre »ungestörte Harmonie« des Geistigen und des Körperlichen darauf beruhen, dass die andere Seite dieser Schönheit die Skla-

venhaltergesellschaft ist, in der die Arbeit und die Repräsentation derselben und damit das ganze Thema des Todes und die Beherrschung der Differenz verbannt ist.¹⁹

Für Lavaters Suche nach dem idealen Menschengesicht ist die Figur der Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott Voraussetzung in dem Sinn, dass diese Ebenbildlichkeit zugleich von Gott angelegt und durch eigene Arbeit hergestellt werden muss und daher nur wenigen tatsächlich zukommt. Erreicht hat dieses Ideal vor allem Raphael, der damit auch die mediale Folie für die Übersetzungsleistung von Bild in Text abgibt.²⁰ Dahingegen verkörpert das Leiden Christi für Hegel im »spekulativen Karfreitag« eine Negativität, die das Zeitalter des universalen Menschen überhaupt erst hervorbringt, weil mit ihr die Besonderheit des menschlichen Körpers obsolet und der einzelne Körper ein zufälliger geworden ist. Erst wenn das einzelne Gesicht die Züge derjenigen Sprache und Arbeit trägt, die das »Innere« ausdrücken, indem sie dieses »Innere« zugleich überschreiten und »preisgeben«, wenn es also die enteignende Arbeit des Todes, des »absoluten Herrn« ausgehalten hat, ist es zum Zeichen des universalen Menschen geworden, welcher der Negativität ins »Angesicht« geschaut« und bei ihr »verweilt« hat.

In den *Vorlesungen über die Ästhetik* beschreibt Hegel die Passionsgeschichte – den »Wendepunkt« in dem »Leben Gottes« – als »das Abtun seiner einzelnen Existenz als dieses Menschen.«²¹ Aus diesem Grund kann das Gesicht des sterbenden Christus, in das sich die Negativität eingeschrieben hat, für die Hegelsche Dialektik zum Urgesicht des universalen Menschen werden, wie ihn die Disziplinargesellschaft und ihre Versprechen der »Arbeit« und der »Freiheit« hervorgebracht haben. In diesem Sinn haben Gilles Deleuze und Félix Guattari die »Er-schaffung des menschlichen Gesichts« auf das Jahr »Null« datiert und als ein »Schema des weißen Mannes« beschrieben, in dem sich die Universalität und die Abweichung zugleich denken lässt und bei dem jedes Gesicht etwa durch Rassenlehren oder andere Distinktionsmerkmale einen Platz in Relation zum Urgesicht zugewiesen werden kann.²² Die andere Seite dieser inkludierenden Universalität ist deshalb das spezifische und permanente Interesse der Disziplinarmacht für die ausgeschlossenen »Partikularitäten« des Körpers. Analog zu Hegels Semiologie kann man daher von einer Arbitrarisierung des Körpers sprechen, die nach Alexander Kojève zu einem zeichenhaften Selbstverhältnis führt und dazu befähigt, »gemäß vollkommen formalisierter Werte zu leben, das heißt gemäß Werten, die ganz von allem ›humanen‹ Inhalt (in der Bedeutung von ›historisch‹) entleert sind.«²³

- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausgabe, Redaktion Eva Moldauer u. Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt/M. 1986, S. 256. Im Folgenden wird Hegel, wenn nicht anders angegeben, unter Angabe der Seitenzahlen und der Paragraphen aus dieser Ausgabe zitiert.
- 2 Vgl. Stephen Jay Gould: Der falsch vermessene Mensch, Basel/Boston/Stuttgart 1983, S. 13–24.
- 3 Hegel: Aphorismen aus Hegels Wastebook, Werke Bd. 2 (Anm. 1), S. 567.
- 4 Vgl. dazu Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/M. 1974, S. 56 ff.
- 5 Zur modernen Umdeutung dieses antiken Topos vgl. Renate Schlesier: »Amor vi ferī, vi sani amore«, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): Das Schicksal der Liebe, Berlin 1988, S. 150–173. Zum »Mythus vom Sündenfall« vgl. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Werke Bd. 8 (Anm. 1), § 24, Zusatz S. 86 ff.
- 6 Vgl. Wilhelm Voßkamp: Semiotik des Menschen. Bildphysiognomie und literarische Transkription bei Johann Caspar Lavater und Georg Christoph Lichtenberg, in: Matthias Bickenbach/Axel Fliethmann (Hg.): Korrespondenzen: Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart, Köln 2002, S. 150–163.
- 7 Ursula Geitner: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen, Freiburg i.B. 1996, S. 357–385.
- 8 Vgl. Stefan Rieger: Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen, Frankfurt/M. 2001, S. 12 ff.
- 9 Vgl. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt/M. 1973, S. 482 ff. Zu den Bildern dieser »Befreiung« vgl. Georges Didi-Huberman: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997, S. 14 ff.
- 10 Giovanni Pico della Mirandola: Über die Würde des Menschen/De hominis dignitate, übersetzt von Norbert Baumgarten, Hamburg 1990, S. 7.
- 11 Friedrich Engels: Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen, Karl Marx/Friedrich Engels Werke, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 20, Berlin 1978, S. 444–455 (hier S. 446).
- 12 Vgl. dazu Wolf Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, München: Hanser 1976, S. 161 ff.
- 13 Zur besonderen ikonologischen Bedeutung des »leeren« Grabs Christi vgl. Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, S. 19 ff.
- 14 Karl Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844), [Drittes Manuskript], Karl Marx/Friedrich Engels Werke, Ergänzungsband, Erster Teil, Berlin 1981, S. 541 f.
- 15 Jacques Derrida: Der Schacht und die Pyramide. Eine Einführung in die Hegelsche Semiologie, in: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 85–118.
- 16 Hegel: [Der Geist des Christentums], Werke Bd. 1 (Anm. 1), S. 367.
- 17 Vgl. Richard Sennett: Der flexible Mensch: die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin 2000, S. 39–56.
- 18 Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Religion, Werke Bd. 17 (Anm. 1), S. 292.
- 19 Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Werke Bd. 12 (Anm. 1), S. 295–311.
- 20 Vgl. Eleonora Louis: Der beredete Leib. Bilder aus der Sammlung Lavater, in: Ilsebill Barta Flied/Christoph Geissmar (Hg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Salzburg 1992, S. 113–155.
- 21 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Werke Bd. 14 (Anm. 1), S. 152 f.
- 22 Gilles Deleuze/Félix Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus, Berlin 1997, S. 242 ff.
- 23 Siehe dazu Jakob Taubes: Ästhetisierung der Wahrheit im Posthistoire, in: Gabriele Althaus/Irmingard Staeuble (Hg.): Streitbare Philosophie. Margherita von Brentano zum 65. Geburtstag, Berlin 1988, S. 41–51.

2. DISZIPLINIERUNG UND SELBSTMODELLIERUNG

Rolf Nohr

INTRO: DISZIPLINIERUNG UND SELBSTMODELLIERUNG

Die Frage nach dem Gesicht im Spannungsfeld von Disziplinierung und Selbstmodellierung verweist zunächst auf einen Begriff der Handlung am Facialen. Produzierte, modellierte und disziplinierte Gesichter sind »bearbeitete« Physiognomiken, Facialitäten, Organisationsformen. Nicht das »Urgesicht«, sondern vielmehr das ideologisch Transzendierte, Medialisierte oder Textualisierte steht im Zentrum einer solchen Wendung. Ein Beispiel: Die Softwarefirma Mindscape bietet in Kooperation mit der Frauenzeitschrift Cosmopolitan eine Serie von Programmen an, die sich »My Style« nennt. Der Benutzer scannt ein Passfoto ein, und kann dann mittels verschiedener Softwaretools, den »Look« des Gesichts verändern: ein neues Make-up, eine neue Brille, eine neue Frisur etc. Bei Gefallen kann mittels des Programms eine Anbieter- und Einkaufsliste zusammengestellt wer-

COSMOPOLITAN
My Style 2

Ihr virtuelles Kosmetikstudio
mit zahlreichen Schminktipp -
**verwandeln Sie
sich selbst!**

Millionen neuer Looks -
finden Sie Ihren idealen
Stil per Mausklick

500 verschiedene
Frisuren, davon
200 in einer
Rundumsicht

20 aktuelle
Haartöne

220 modische
Accessoires -
Hüte, Brillen,
Kontaktlinsen

50 Brautschleier

WINDOWS® 95/98 CD-ROM

Abb. 1:
Cosmopolitan
My Style

den und als letzter Clou das entstandene »neue« Gesicht in einer Fotocollage in das Cover einer Cosmopolitan montiert und ausgedruckt werden.

Eine pointierte Zuspitzung in Bezug auf die Frage nach dem Facialen ist also sicherlich die Frage nach dem Herstellungsweg des »normalen Gesicht«. Was ist ein normales Gesicht, was ist das prototypische Gesicht? Wie wird es hergestellt, verhandelt, oszilliert und funktionalisiert?

In kriminologischen, humanwissenschaftlichen und medizinischen Diskursen dient das Gesicht als Folie für die Zuschreibung von Normalität und Abweichung und damit zugleich zur kombinatorischen Bestimmung von Individualität und Identität. Somit schließt das Feld der Strategien der Lesbarmachung des Gesichts zum Zweck der sozialen Kontrolle und Selbstkontrolle mit an: ein Gesicht zu lesen heißt auch es intelligibel¹ zu klassifizieren.

Intelligibilität stellt sich im Verhältnis zum Anderen her; sie bewegt sich (oder ›schreitet‹) fort, indem sie das verändert, was sie aus ihrem ›Anderen‹ – dem Wilden, der Vergangenheit, dem Volk, dem Wahnsinnigen, dem Kind, der Dritten Welt – macht.²

Deutlich wird in diesem ersten Zugriff jedoch, dass das prominente Feld der Auseinandersetzung mit dem Strategem des »Normalgesichts« sicherlich das Feld des Mediums ist. Eine Fokussierung wäre somit sicherlich darin zu sehen, die Frage nach der Hergestelltheit von Facialität, also der Produktion von Gesichtern dahingehend zu vertiefen, die technische Komponente seiner Herstellung stark zu machen. Eine Folie der Analyse bietet in generellem Sinn aber sowohl genealogisch als auch archäologisch sicherlich vorrangig das Projekt der Physiognomik als soziale Leseanleitung, die sowohl zur Disziplinierung der sozialen Kommunikation als auch der Verwissenschaftlichung des menschlichen Gesichts dient. Im Sinne der Gemachtheit und Produziertheit der Gesichtlichkeit ließe sich die Maske komplementär begreifen, und zwar in dem Sinne, sich als soziale Person selbst zu entwerfen und zu »medialisieren«.

Man kann wohl soweit gehen, Portraits überhaupt als Masken zu verstehen, die vom Körper unabhängig geworden und auf ein neues Trägermedium übertragen sind. Auf diese Weise lässt sich auch das neuzeitliche Portrait als Maske der Erinnerung und als Maske der sozialen Identität lesen.³

Wie auch immer unter dem Schlagwort der Disziplinierung und Selbstmodellierung im Bezug auf das Gesicht argumentiert werden kann: sinnvoll erscheint –

vor allem im Bezug auf die Mediengestützte dieser Prozesse – ein strukturfunktionales Argumentieren. In diesem Sinne kann die Koppelung differenter Diskurse an das Gesicht in den Blick genommen werden, um den Spielraum von Selbstmodellierung als Normalisierung zu umreißen.⁴

Die Frage nach dem normalen Gesicht lässt sich damit in einem ersten Zugriff zunächst unterkomplex in dem Sinne beantworten, das »Normale« als das »Durchschnittliche« zu qualifizieren. In verschiedensten Zugriffen, medialen Mischtechniken und »facialen Überschreibungen« sind bis dato Mischgesichter hergestellt worden. An prominenter Stelle wären hierbei sicherlich die Mischfotografien zur Genese des »prototypischen« Gesichts durch Francis Galton zu nennen, aber auch das immer wiederkehrende Projekt des Mischgesichts als »amerikanischem Durchschnittsgesicht«, als »schönster Frau«, als »rassischem Durchschnitt« usf.⁵ Diesem Projekt, das Normale in der gaultonschen Binominalverteilung⁶ als Durchschnittswert nahe zu kommen steht aber eine inhärente Beliebbarkeit gegenüber, die dem Mischen von Portraits immer zu eigen zu sein scheint – und hierbei scheint auch die zugrundeliegende Methodik, sei es eine Variation der Überlagerungstechnik oder des computergestützten Morphen – nichts zu verändern.

In diesen Herstellungen von »Durchschnittlichkeit« als Normalität scheint das Individuelle in einem zu schmerzhaften Maße zu verschwinden, als dass dem Durchschnitt noch eine Koppelung an die commonsensualisierte Wahrnehmung von Gesicht zugeschrieben werden würde. Zu perfekt, zu sehr vom Abdruck sei-

Abb. 2: Zwei Durchschnittsgesichter

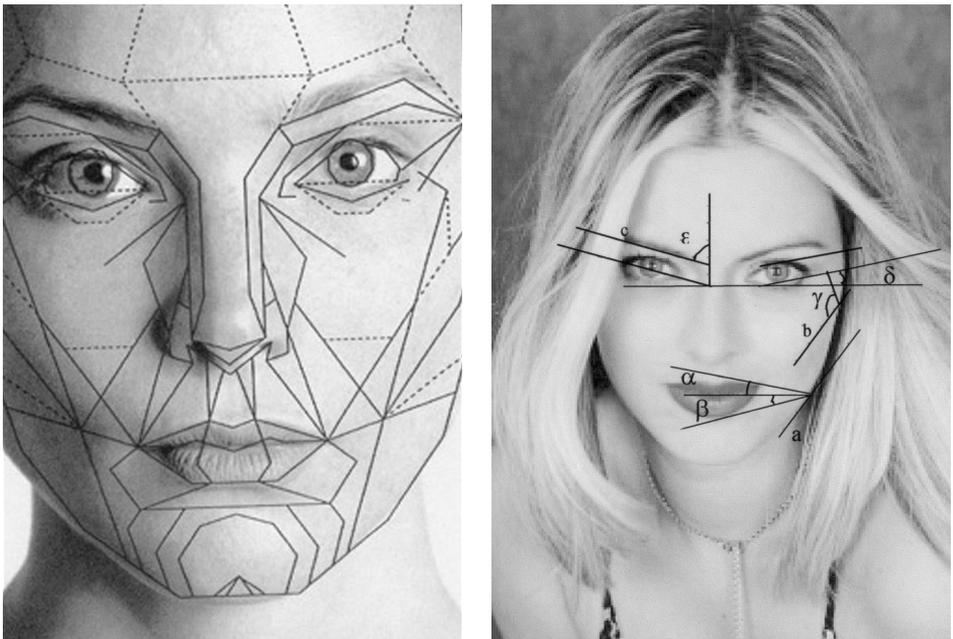


ner technischen Genese markiert, zu allgemein mögen die Zuschreibungen an ein solches Normalgesicht lauten.

Dem »normalen« Gesicht steht andererseits das Projekt des »idealen« Gesichts gegenüber. Wobei hier grundsätzlich eben nicht von einem Binarismus aus »dem Normalen« versus »dem Unnormalen« zu argumentieren wäre, sondern aus einer (intelligiblen) Dialektik. Das Schöne, Ideale oder Herausragende ist nicht mehr – wie in der klassischen Ästhetik beispielsweise – eine Funktion des Gegenübers, sondern vielmehr ein aus dem Normalen (flexibel-normalistisch) Extrapoliertes. Es entsteht in verschiedenen Projekten (medial artikuliert) als ebensolche Mischtechnik. Aus dem singular-schönen wird das durchschnittlich-schöne extrapoliert, und somit die Individualität zugunsten eines herstellbaren und ebenso normalisierbaren Schönen aufgegeben.⁷

Dabei generiert sich die Herstellbarkeit der Schönheit auch aus einem Bestreben der Formalisierbarkeit: so etabliert Stephan Marquardt die an den goldenen

Abb. 3: Formel der Schönheit



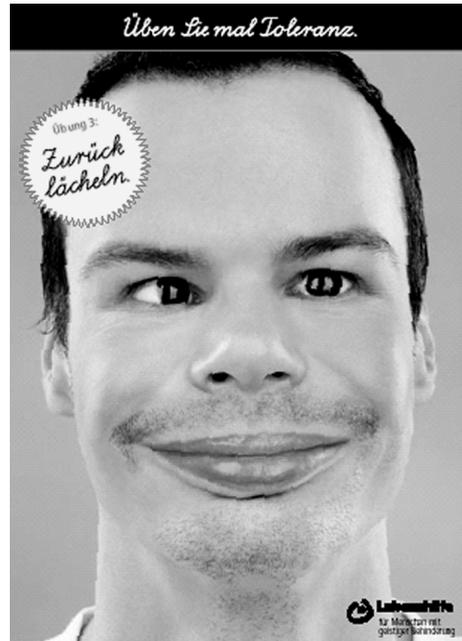


Abb. 4: Plastic Surgery. Spielkarte des kartenbasierten Rollenspiels »Highlander«
Abb. 5: Kampagne der Lebenshilfe e. V.

Schnitt angelegte Proportionalität von 1:1,618⁸ als »zeitloses Maß« der Schönheit, ebenso wie sich auf der populärwissenschaftliche Internetseite www.schoenheitsforschung.de⁹ eine Auswahl an Winkelmaßen und Proportionalitätsrelationen finden lässt, die direkt in eine Produzierbarkeit des Schönen überführbar zu sein scheinen (vgl. Abb. 3.). Schönheit ist also nicht mehr ein Ideal des Auratischen, sondern vielmehr etwas herstellbares und produzierbares, das »normalerweise« erreichbar ist. Der aktuelle Boom der Schönheitschirurgie manifestiert diese diskursive Verschiebung.¹⁰ Eine Frage dabei ist sicherlich auch die Frage nach dem »schönen Gesicht«: nicht zuletzt da an aktuellen Beispielen und Verhandlungen von »plastic surgery« nicht nur die »Gemachtheit«, sondern auch die »Produzierbarkeit« und »Ausspielbarkeit« (vgl. Abb. 4)

Fokus innerhalb der Fragestellung sind – vor allem hinsichtlich der Mechanismen (und ihrer historischen Generierung) von Inklusion und Exklusion über faciale Wahrnehmungen und Zuschreibungen. Es ist dabei nicht nur eine aktuell konstatabare »Denormalisierungsangst«, die sich im Feld des Facialen beobachten lässt. Denormalisierung wäre dabei aber eben genau nicht das Verfahren der Exklusion, sondern das sukzessive Mäandrieren in einen Bereich, der zwar nach wie

vor den inklusionistischen Tendenzen des Diskurssystems des common sense angehört, der aber in den »Rändern« einer Normalverteilung (im Sinne der galtonschen Kurve) zu suchen wäre.

Normalitäten [...] sind also mehr oder weniger breite ›normal ranges‹, die sich zwischen meist zwei Normalitätsgrenzen an den ›Extremen‹ um die ›Mitte‹ der verschiedenen statistischen Durchschnittswerte herum erstrecken. Wären normative Normen als Erfüllungsnormen (ja oder nein) also punktförmig vorzustellen, so Normalitäten als ausgedehnte ›Landschaften‹ mit engeren oder breiteren Übergangszonen zur ›Anormalität‹.¹¹

»Üben Sie mal Toleranz« heißt die Kampagne der »Bundesvereinigung Lebenshilfe für Menschen mit geistiger Behinderung«¹², deren Imperative die Überleitung in die Sektion von Disziplin und Selbstmodellierung unter dieser Prämisse machvollziehbar macht.

Denn wenn das »Schöne« ein Teil des (flexibel-normalistisch) Normalen ist, dann sicherlich auch »das Hässliche« beziehungsweise »das Kranke«. Diese Wahrnehmung, in ihrer Archäologie und Genealogie exemplarisch bei Foucault¹³ dargestellt, zeigt am deutlichsten, inwieweit das »Gesicht des Wahnsinns« als entfremdetes Eigens im Sinne der aliénation gelesen wird. Dieses Lesen ist aber gleichzeitig ein Produzieren von Facialität als Markierung des Normalisierenden, gleichsam eine Selbstversicherung des Exkludierenden wie auch des Inkludierenden. Und somit lässt sich auch an diesem Beispiel eine Produktionsstrategie ablesen und verdeutlichen. Der Blick auf die »Andere« Facialität des »Kranken« offenbart vielleicht am besten die Strategien der Herstellung des Normalen. Es geht eben nicht mehr um protonormalistisch fixe und enge Grenzzonen, die ein deutlich definiertes Außen, und damit natürlich auch erkennbar repressive Formation generieren.

Deshalb müssen flexibel-normalistische Subjekte durch Selbsterfahrungsprogramme in der ›Erfahrung ihrer je individuellen Grenzen‹ und in der Einschätzung von Denormalisierungsrisiken geschult werden [...]. Dabei setzt die Kenntnis statistischer Verteilungen die Subjekte in Stand ›autonom‹ über ihre riskanten Explorationen von borderlines zu entscheiden und sich notfalls immer in gut-versicherte Mittelzonen zurückflüchten zu können.¹⁴

Es ist hier eben nicht von der Struktur der Ausgrenzung oder des Exkludierenden, Abgrenzenden auszugehen. Zu schlicht wäre eine Argumentation gedacht, die auf die Einbettung der Kamera in bürgerlich-repressive Instanzen und Institutionen hinweist, die die Aufgabe der Fotografie als normierendes und disziplinierendes Auskunftssystem »vervollkommend«.¹⁵ Der Blick in das Portrait des Triomphators offenbart vielmehr eben die Strukturen des flexibel- normalistischen. Der Imperativ einer solchen Kampagne, im Fremden die Problematik des Eigenen zu erkennen, dem vorgeblich Exkludierenden die integrative Kraft des normalisierenden Inkludierens entgegen zu setzen verweist darauf, dass über die medialen Portraituren von »Schön«, »Normal« oder »Krank« nicht distinkte Positionen der Nomenklatur sondern vielmehr eine Landschaftsform des Gesichts an sich als Austragungsort normalisierender Leseproduktionen geschaffen wird.

1 Intelligibilität soll hier als eine Konzeption des Anderen eben gerade nicht im schlichten Binarismus »Ich vs. Nicht-Ich« verstanden werden, sondern als Differenzkategorie historisch-variabler, diskursiver und vor allem »dialektischer« Setzung (vgl. Irit Rogoff: Die Anderen der Anderen: Spectorship und Differenz, in: Jörg Huber/Alois Martin Müller (Hg.) Die Wiederkehr des Anderen. Interventionen 5. Museum für Gestaltung Zürich, Basel/Frankfurt/M. 1996, S. 63–82; Michel de Certeau: Das Schreiben der Geschichte, Frankfurt/M./New York/Paris 1991).

2 Ebd., S. 13.

3 Belting, Hans: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. 37.

4 Hierbei gilt es zwischen Normativität und Normalität zu unterscheiden. »Unter »Normalismus« wird dabei die Gesamtheit von Diskursen, Verfahren und Institutionen verstanden, durch die in modernen Gesellschaften jene »Normalität« hergestellt wird, die mehr und mehr auch explizit zu letztbegründenden Gegebenheiten aufgerückt sind« und mehr auch explizit zu letztbegründenden Gegebenheiten aufgerückt sind« und mehr auch explizit zu letztbegründenden Gegebenheiten aufgerückt sind« (Ute Gerhard/Jürgen Link/Ernst Schulte-Holtey: Infografiken, Medien, Normalisierung – Einleitung, in: dies. (Hg.): Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften, Heidelberg 2001, S. 7).

5 Dabei ist hier zu unterscheiden in eher »journalistisch-bildmanipulatorische« (z. B. Time-Magazin Special Edition »The New Face of America«, Herbst 1993, Bd. 142, Nr. 21) und epistemisch-laborwissenschaftliche Visualisierungstechniken. Exemplarisch für Letztere: Mischfotoprojekt der Psychologischen Instituts der Universität Regensburg zur Bestimmung Kompositionsästhetischer und Konnotationsbezogener Aspekte des Durchschnittsgesicht (vgl. Christoph Braun/Martin Gründl/Claus Marberger/Christoph Scherber: Beautycheck. Ursachen und Folgen von Attraktivität. Studie der Universität Regensburg, unter: www.beautycheck.de (25.8.2003) oder das Durchschnittsgesicht der Manchester Face Database ((25.8.2003) oder das Durchschnittsgesicht der Manchester Face Database (<http://peipa.esssex.ac.uk/ipa/pix/faces> (25.8.2003)). Dank für die Recherche zu den diversen Projekten gilt Lena Salden und Arjan Dhupia.

6 Die von Francis Galton etablierte Normal- oder Glockenkurve bildet in der Statistik die Grundlage der Ermittlung von Normalverteilungen (vgl. Joachim Kunert/Astrid Montag/Sigrid Pöhlmann: Das Galtonbrett und die Glockenkurve, in: Gerhard/Link/Schulte-Holtey, Infografiken, (Anm. 4), S. 25–54).

7 »Im Prinzip gibt es zwei Wege der Annäherung an das Problem, wie Schönheit oder Attraktivität durch den Betrachter definiert wird. Einer der Zugänge setzt Schönheit mit Durchschnitt gleich, der andere versucht, Einzelmerkmale zu analysieren« (Karl Grammer: Signale der Liebe. Die biologischen Gesetze der Partnerschaft. München 2000, S. 174). Als exemplarische Projekte seien benannt: Mischfotoprojekt zur Kulturabhängigkeit des Schönheitsbegriffes (Hubert Rehm: Schönheit – doch mehr als bloßer Durchschnitt?, in: Spektrum der Wissenschaft, Juli, Heft 7 (1994), S. 20–23), Mischfotoprojekt der Psychologischen Instituts der Universität Regensburg zur Bestimmung Kom-

- positionsästhetischer und Konnotationsbezogener Aspekte der Schönheit (Braun/Gründl/Marberg u.a : Beautycheck (Anm.5)).
- 8 1:1,618 ist nach den Untersuchungen Dr. Stephen Marquardts (Chief of Research im Projekt Esthetic Facial Imaging an der UCLA) die Symmetrische Grundlage eines »schönen« Gesichts (vgl. auch Abb. 3).
 - 9 Zuletzt eingesehen: 25.8.2003.
 - 10 Nur Konsequenz also, wenn sich die Deutsche Gesellschaft für Ästhetisch-Plastische Chirurgie (DGÄPC) bemüßigt fühlt, eine warnende Presseerklärung gegen diese Verheißung der Perfektionierung herauszugeben: »Hände weg von Schönheitsoperationen nach ›Promi‹-Vorlage« (Presseinformation vom 29.4.2003).
 - 11 Gerhard/Link/Schulte-Holtey: Infografik (Anm. 4), S. 7.
 - 12 Ich danke Jürgen Reuter von der Lebenshilfe für die Bereitstellung des Kampagnenmaterials.
 - 13 Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt /M. 1995.
 - 14 Link, Jürgen: Aspekte der Normalisierung von Subjekten. Kollektivsymbolik, Kurvenlandschaften, Infografik, in: Gerhard/Link/Schulte-Holtey: Infografiken (Anm. 4), S. 84.
 - 15 Allan Sekula: Der Handel mit Fotografie, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt/M. 2003, Bd. 1, S. 255–290.

Meike Adam

SYMBOL ODER SYMPTOM? LESBARMACHUNGEN DES GESICHTS

Das Gesicht gilt kulturübergreifend als exponierter Ausdrucksort affektiver Zustände und ist als solcher ständigen Versuchen der Lesbarmachung unterworfen. Das Interesse richtet sich dabei zumeist auf ein Dahinterliegendes – innere affektive Vorgänge oder gar einen Wesenskern. Mag sich auch das zu Entziffernde von Johann Caspar Lavaters physiognomischen Überlegungen zu Paul Ekmans psychologischen Studien gewandelt haben, so scheint doch die Grundannahme einer natürlichen Referentialität mimischen Ausdrucks die Zeit zu überdauern. Mimik gilt weithin als unwillkürlicher Ausdruck eines inneren Vorgangs, auf den sie Rückschlüsse erlaubt. Das Verhältnis von Außen und Innen ist ein bereits festgeschriebenes, mithin ein *natürliches*. Ein bestimmter Ausdruck wird als ein ebenso sicheres und eindeutiges Anzeichen für bestimmte Wesenszüge oder Emotionen angesehen wie Rauch als ein solches für Feuer.

Eben jene symptomhafte Auffassung des Gesichts geht mit der Tendenz einher, durch Typologisierung und Kategorisierung der Bedeutung eines Gesichtsausdrucks habhaft zu werden. Der normative Beigeschmack, der in solch einer Klassifizierung des Gesichts zu Tage tritt, führt zum Ausschluss des *Anderen*.

Ein solcher *Anderer* ist der Gehörlose. Ich möchte im Folgenden die Diskriminierung Gehörloser, die nicht zuletzt ihren Ausdruck in der langjährigen Unterdrückung von Gebärdensprache gefunden hat, aufgrund einer wichtigen sprachlichen Komponente der Gebärdensprache, der ausgeprägten Mimik, aufzeigen. Das zunächst vielleicht randständig und abseitig anmutende Phänomen des Spannungsverhältnisses zwischen sprachlicher Funktion und Affektausdruck bei der Mimik von Gebärdensprecher/innen führt uns ins Zentrum der Fragestellung nach dem zeichentheoretischen Status des Gesichts. Die Unlesbarkeit sprachlich semantischer Gesichter für nicht Gebärdensprachkompetente stellt die Hypothese eines selbstbedeutsamen anthropologischen *Urgesichts* in Frage und verweist die Lesbarmachung von Gesichtern und damit die Erschließung eines Identitätsindex an kulturell vermittelte Deutungsfolien.

1. DIE BUCHSTABEN DES GÖTTLICHEN ALPHABETS: LAVATER

Die Frage, ob mimischer Ausdruck in einem klar festgelegten Verhältnis zu einem inneren Zustand steht oder aber erst in einem kulturell eingebetteten Deutungs-

verfahren eine Bedeutung zugewiesen bekommt, soll im Folgenden zunächst von einer diesbezüglichen Extremposition ausgehend betrachtet werden. Auch wenn Johann Caspar Lavater sich nicht in erster Linie mit Mimik, sondern mit den *festen* Bestandteilen wie Gesichts- oder Nasenformen beschäftigt hat, so hat sich seine Auffassung eines unbedingten Abbildungsverhältnisses doch auch in der Mimikforschung als sehr folgenreich herausgestellt. Und dies ungeachtet aller Kritik, die schon von Zeitgenossen wie etwa Georg Christoph Lichtenberg – in den Ausruf »Was für ein unermeßlicher Sprung von der Oberfläche des Leibes zum Innern der Seele!«¹ mündend – geübt wurde.

Das Gesicht dient Johann Caspar Lavater als Index eines verborgenen Eigentlichen, als Symptom eines Wesenskerns, der lesbar gemacht werden kann. Diese Ausspähdagnostik greift auf die Vorstellung einer Natursprache zurück, die davon ausgeht, dass im Zeichen das Wesen der Dinge gegenwärtig ist. Die Physiognomik, eine »wahre, in der Natur gegründete Wissenschaft«² lehrt, »die Fertigkeit durch das Aeußerliche eines Menschen sein Innres zu erkennen; das,



Abb. 1:
Der Mensch als Eben-
bild Gottes und Buch-
stabe des göttlichen
Alphabets. Titelbild der
Physiognomischen
Fragmente aus dem
Jahr 1775

was nicht unmittelbar in die Sinne fällt, vermittelt irgendeines natürlichen Ausdrucks wahrzunehmen.«³ Die Verhältnisse sind klar: Ein unabhängig von der Entäußerung existierendes Inneres findet seinen Ausdruck im Äußeren, an dem der physiognomisch geschulte Fachmann das ansonsten verborgene Wesen ablesen kann. Innen und Außen, Körper und Seele treten in ein Abbildungsverhältnis zueinander.

Mitgedacht werden muss bei Lavater immer auch der metaphysische Bezug. Die Natur und damit auch die materielle Erscheinung des Menschen ist Teil einer Natursprache, deren Buchstaben es zu entziffern gilt. Zwar ist sich Lavater der Grenzen der Einsichtnahme bewusst, aber nichtsdestotrotz zielt die Physiognomik darauf ab, einen Teil dieses Alphabets lesbar zu machen:

Ich verspreche nicht (denn solches zu versprechen wäre Thorheit und Unsinn) das tausendbuchstäbige Alphabeth zur Entziefierung der unwillkürlichen Natursprache im Antlitze, und dem ganzen Aeußerlichen des Menschen, oder auch nur der Schönheiten und Vollkommenheiten des menschlichen Gesichtes zu liefern; aber doch einige Buchstaben dieses göttlichen Alphabeths so leserlich vorzuzeichnen, daß jedes gesunde Auge dieselbe wird finden und erkennen können, wo sie ihm wieder vorkommen.⁴

Das zunächst auf die Dechiffrierung des menschlichen Antlitzes konzentrierte physiognomische Unterfangen weist jedoch – an der Krone der Schöpfung exemplifiziert – auf die Bezüglichkeiten der gesamten Natur hin. »Ist nicht die ganze Natur Physiognomie? Oberfläche und Inhalt? Leib und Geist? Aeußere Wirkung und innere Kraft? Unsichtbarer Anfang; sichtbare Endung?«⁵ Im gleichen Atemzug, in dem der Zusammenhang von Geist und Seele betont wird, schreibt Lavater auch die Verweisstruktur als eine unbedingte fest. »Der Ausdrucksbegriff Lavaters [...] bestimmt, daß ›Sache‹ und Zeichen in natürlicher und d. h. in erster Linie: in nicht zu manipulierender, nicht arbiträrer Weise zusammenhängen.«⁶

Das Gesicht ist für Lavater kein Symbol, dessen Sinn erst im Moment der Zeichenkonstitution erzeugt wird. Die Bedeutung kommt hier nicht ›von der Seite‹, den Bezügen von Zeichen in einem Netzwerk zueinander, sondern – salopp gesprochen – ›von oben‹. Die Natursprache ist amedial in dem Sinne, dass sie nicht den zeichenkonstituierenden Prozessen arbiträrer Zeichen unterworfen ist. Lavater ist es also darum zu tun, »mediale ›Verzerrungen‹ aus[zuschalten].«⁷ Das Medium, das *Mittlere*, ist für ihn nicht die notwendige Bedingung der Entäuße-

rung, sondern ein Störfaktor, der einer direkten Kommunikation im Wege steht. Dem setzt Lavater die »Unmittelbarkeit des genial-physiognomischen Blicks«⁸ entgegen, der nicht auf die Vermittlung eines arbiträren Zeichens angewiesen ist. Die Physiognomik wird zum Konkurrenzunternehmen zur Rhetorik. Während Rhetorik das ›willkürliche‹ Sprachzeichen ins Zentrum rückt, verweist die Physiognomik auf ein »Jenseits der Sprache«, auf die Natursprache, die »Sprache der wahren Empfindung« ist.⁹

Die Sinnentnahme aus der materiellen Erscheinung ist in den Augen Lavaters eben kein interpretatorischer Akt eines arbiträren Zeichens, sondern die Feststellung eines bereits Gegebenen, dessen man ansichtig wird, auch wenn dieser Vorgang natürlich durch Unzulänglichkeiten der Entzifferungskunst beeinträchtigt werden kann. Die Deutungshoheit des Physiognomen berechtigt dabei zu weitreichenden Wesenszuschreibungen. »Die Schönheit und Häßlichkeit des Angesichts, hat ein richtiges und genaues Verhältniß zur Schönheit und Häßlichkeit der moralischen Beschaffenheit des Menschen.«¹⁰ Gesichtszüge zeigen Wesenszüge, und beide dürfen kategorisiert, typologisiert und bewertet werden. Denn:

von allem dem, was sich immer vom Menschen wissen läßt, von allem, was sich immer über ihn, und zwar über seinen Geist raisonniren läßt, ist das, was aus Zeichen, die in die Sinne fallen, erkannt wird, was hie mit Erfahrungserkenntniß giebt, immer das Zuverlässigste und Brauchbarste [.]¹¹

2. OBJEKTIVIERUNGSVERSUCHE: EKMAN

Der Schritt von Lavaters Bestreben, göttliche Wahrheiten zu enthüllen, hin zu aktuellen Untersuchungen zum affektiven Gesichtsausdruck, wie sie beispielhaft Paul Ekman durchführt, mag zunächst sehr groß erscheinen. Obwohl die beiden Ansätze Welten trennen, lassen sich hinsichtlich des hier interessierenden zeichentheoretischen Status von Mimik bezeichnende Gemeinsamkeiten finden.

Das einflussreiche Werk Ekmans, Friesens und Ellsworths aus dem Jahr 1972 trägt in der deutschen Übersetzung den aufschlussreichen Titel »Gesichtssprache. Wege zur Objektivierung menschlicher Emotionen«.¹² Der Begriff *Gesichtssprache* erinnert ebenso an Lavaters »unwillkührliche[] Natursprache im Antlitze« wie ihr Vorhaben der Objektivierung an dessen Entzifferungsgebaren. Die Autoren bewegen sich im Spannungsfeld des psychologischen Anlage-Umwelt-Diskurses, also der Frage, in welchem Umfang der Mensch durch angeborene Eigen-

schaften determiniert, bzw. wie prägend der Einfluss des jeweiligen sozialen und kulturellen Umfeldes ist. Den Einfluss dieser Debatte auf die Gesichtsausdrucksforschung stellen Ekman et al. materialreich dar. Auf dieser Folie formulieren sie die zugrunde liegende Fragestellung: »Aufgabe dieses Buches ist es, das Wesen der Beziehung von Gesichtsausdruck zu den ihm vorausgehenden gefühlsbezogenen Phänomenen zu untersuchen.«¹³

Von Interesse ist also nicht mehr der Zusammenhang eines göttlich gegebenen Wesenskerns mit seiner materiellen Erscheinungsform, sondern jener von Gesichtsausdruck und innerem emotionalen Vorgang. Gemäß der Wundtschen Maxime des psycho-physischen Parallelismus muss man sich

bei den Ausdrucksbewegungen vor der Einmischung falscher metaphysischer Vorstellungen in die psychologische Theorie [...] hüten. [...] Die Psychologie muß sich also damit begnügen, die einem gegebenen physischen Akt entsprechende äußere Bewegung als psychologisch erklärt anzusehen, sobald die Bewegung einem psychologisch nach seinen Vorbedingungen begreiflich gemachten inneren Vorgange als die zugehörige physische Erscheinung sich anschließt.¹⁴

Die Denkfigur, das Verhältnis von Innen und Außen zu untersuchen, bleibt allerdings erhalten. Durchgestrichen wird lediglich der metaphysische Bezug, der durch das Diktum der empirischen Objektivierbarkeit ersetzt wird.

Dem »Wesen der Beziehung« von Gesichtsausdruck und Affekt gehen Ekman et al. insbesondere durch pankulturelle Rezeptionsstudien auf den Grund. Ihre Vorgehensweise, Beurteilern, die unterschiedlichen Kulturen entstammen, Fotografien mit – zumeist gestelltem – Emotionsausdruck vorzulegen, ist methodisch durchaus zweifelhaft. So müssen viele Untersuchungen, die sich mit mimischen Universalien beschäftigen, wohl »nicht als Ausdrucks-, sondern eher als Eindrucksuntersuchungen«¹⁵ bewertet werden. Die interkulturell gleichlautende Bewertung dargebotener Gesichter hinsichtlich des emotionalen Gehalts der Mimik dient Ekman et al. als Indiz für die Annahme, es gäbe ein Grundrepertoire von Affektausdrücken, das von kultureller Prägung unabhängig ist.

Diese Ergebnisse zeigen zusammengefaßt *schlüssig* die Existenz eines pankulturellen Elementes in Gesichtsausdruck und Emotion. Dieses Element muß die bestimmte Assoziation von bestimmten Gesichtsmuskelbewegungen mit einem Emotionskonzept sein, da die gefundenen Ergebnisse nur dann möglich sind, wenn in jeder Kultur ein Teil des Ge-

sichtsausdrucksverhaltens als derselben Emotion zugehörig erkannt und interpretiert wird.¹⁶

So vorsichtig Ekman et al. in diesem Zusammenhang noch von einem »Element« sprechen mögen, so weitreichend wirkt die Rezeption ihrer Theorie auf die Annahme angeborener Ausdruckselemente. Gleichzeitig vertreten sie die Auffassung, dass ein Grundbestand von ca. sieben mimischen Ausdrucksformen (Glück, Überraschung, Angst, Ärger, Traurigkeit, Ekel/Verachtung und Interesse)¹⁷ gemeinhin kategorial erkannt wird, was zu einer künstlichen Reduktion des Ausdrucksarsenals führt. Die diskrete Unterteilung in Ausdruckskategorien löscht Nuancen, jede Vorlage soll eindeutig einer Emotion zugewiesen werden können.

Ekman et al. zufolge bleibt der Ausdruck produktionsseitig unwillkürlich, es steht lediglich ein geringes Repertoire der Ausdruckskontrolle zur Verfügung, die sich auf die Grundvarianten der Übertreibung, Untertreibung, Neutralisierung und Maskierung einer Emotion stützt. Rezeptionsseitig erfolgt die Sinnkonstruktion nicht in einem Semantisierungsprozess, sondern beruht auf – möglicherweise angeborenen – Ausdrucksuniversalien. Die Bedeutsamkeit eines Gesichtsausdrucks wird ebenso natürlich erschlossen, wie Emotion und unwillkürliche Ausdrucks-

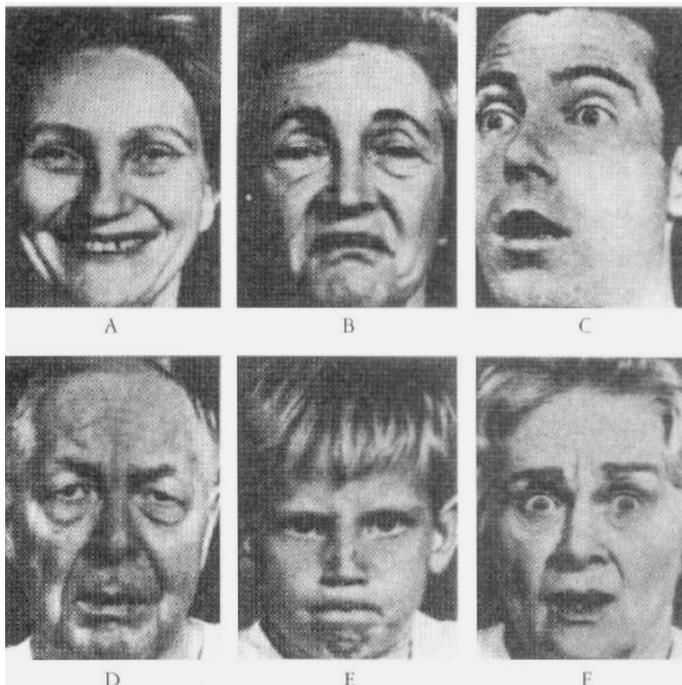


Abb. 2:
 Versuchsmaterial
 Ekmans: A: Freude,
 B: Abscheu, C: Über-
 raschung, D: Trauer,
 E: Zorn, F: Angst

bewegung aneinander gekoppelt sind. Das Gegenüber wird jenseits einer arbiträren Sprache lesbar.

Die Fixierung auf angeborenes und interkulturell beobachtbares und interpretierbares Ausdrucksverhalten wird in der an Ekman anschließenden Forschung allerdings durchbrochen. Kulturelle Einflüsse treten als Untersuchungsgegenstand (wieder) in den Vordergrund. Neben das nicht steuerbare Anzeichen eines Affekts tritt die jeweilige einzelkulturelle Ausprägung. Der Neurologe Damasio fasst den Einfluss der Sozialisation folgendermaßen zusammen:

Aller Wahrscheinlichkeit nach nimmt der Einfluss von Entwicklung und Kultur auf die vorprogrammierten Mechanismen folgende Formen an: Erstens, sie prägen das, was nachher den angemessenen Auslöser einer gegebenen Emotion darstellt; zweitens, sie prägen einige Aspekte des emotionalen Ausdrucks; und drittens, sie prägen die Kognition und das Verhalten, die auf die Manifestation einer Emotion folgen.¹⁸

3. AUSGRENZUNG DES ANDEREN: DER ›ÄFFISCHE‹ GESICHTSAUSDRUCK GEHÖRLOSER

Die soziale Kontrolle greift also regulierend in mimische Äußerungen ein. Eine sowohl für frühe Entwicklungsstadien der Menschheit als auch des einzelnen Menschen angenommene gänzlich unwillkürliche Ausdrucksbewegung wird im Laufe der Entwicklung aufgrund erlernter Kontrollmechanismen durch einen zumindest partiell willkürlichen Ausdruck ergänzt.

Alle Ausdrucksbewegungen geschehen selbst beim Menschen im Anfang des Lebens unwillkürlich; sie sind teils Triebhandlungen teils reflektorische Bewegungen. Allmählich erst werden einzelne willkürlich gehemmt, andere hervorgebracht, und es entstehen auf diese Weise willkürliche Ausdrucksformen. Indem der Kulturmensch den Ausdruck seiner Affekte nach den Mitmenschen richtet, von denen er sich beobachtet weiß, sucht er mehr und mehr auch Gebärden und Mienen dieser Rücksicht anzupassen. Er sucht gewisse Affekte zu verbergen und andere auszudrücken.¹⁹

Der unwillkürliche und unkontrollierte Gesichtsausdruck wird als primitiv eingeschätzt. Eine weitverbreitete Ansicht, die sich auch in Darwins Evolutionstheorie findet, postuliert also eine mit der Phylogenese voranschreitende Affektkontrolle, die sich auch in der Reglementierung des Gesichtsausdrucks niederschlägt.

Das gestattete Ausdrucksspektrum und – ausmaß trennt soziales Zentrum und Abseits voneinander. Grundlage dafür bilden »Vorstellungen von der Animalität des Affektiven.«²⁰ So bedeutet für Darwin »der Verlust der Affektkontrolle [...] den Ausfall kultureller Verhaltensstandards und die Rückkehr zu früheren Arten nichtbeherrschten Ausdrucks.«²¹

Genau hier setzen Diskriminierung und Unterdrückung Gehörloser an, die nicht zuletzt zu einem totalen Sprachverbot geführt haben. Auf der Folie des normierten Ausdrucksspielraums wird die Mimik Gehörloser als affektiv überlastete Ausdrucksform wahrgenommen. Gehörlose werden als Affektwesen mit entsprechend gering ausgeprägter Intelligenz angesehen. Der *Schwach-Sinnige* wird somit gleichsam zum »missing link zu unserer emotionalen Vergangenheit.«²²

Es ist allerdings methodologisch wichtig, zwischen dem mimischen Ausdrucksverhalten von gebärdensprachkompetenten Gehörlosen, dessen linguistische Bedeutung erst von der jüngeren Forschung erkannt worden ist, und demjenigen von Gehörlosen, denen der Zugang zur Gebärdensprache verweigert wurde, zu unterscheiden. Auch bei der Unterbindung des Gebärdenspracherwerbs wird der/die Gehörlose naturgemäß immer Sichtbares als Entäußerungsmedium wählen. Dieser gestisch-mimische Ausdruck genügt dem ästhetischen Empfinden der *Vollsinnigen* nicht und scheint sie geradezu durch seine Leidenschaftlichkeit zu bedrängen:

In ästhetischer Beziehung ist der Eindruck, den eine lebhaft mimische Unterhaltung der Taubstummten auf den Vollsinnigen macht, in der Regel ein unangenehmer. Um verstanden zu werden, muß sich der Taub-

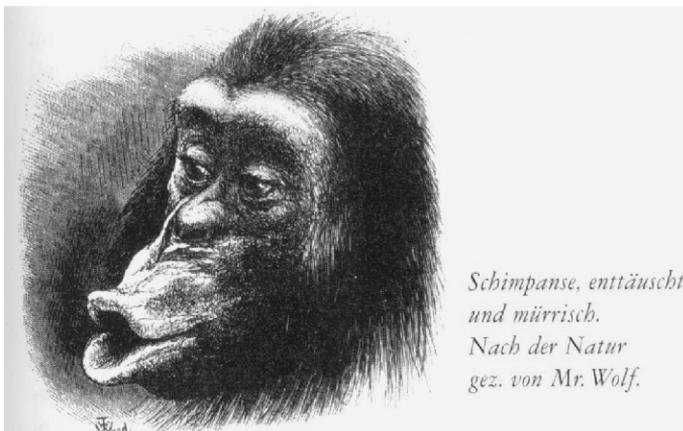


Abb. 3:
Der Schimpanse wie ihn Darwin sah – auch hier also ein ungehemmter Emotionsausdruck

stumme bemühen, seine inneren Erregungen äußerlich sichtbar darzustellen, und er tut dieses nur zu oft in einer zu plastischen Weise, was dann seiner ganzen Mitteilung den Stempel der Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit aufdrückt.²³

Diese im Jahr 1867 in der Zeitschrift *Organ der Taubstummen- und Blinden-Anstalten in Deutschland und den deutschredenden Nachbarländern* veröffentlichten Ansichten Rapps stellen keineswegs einen Einzelfall dar. Die Spur der Diskriminierung Gehörloser reicht weit zurück – Prillwitz verfolgt sie in seinem kompakten Überblick über die Geschichte der Gebärdensprache bis zu Aristoteles.²⁴ Aber erst die so genannte *deutsche Methode* mit ihrem Zwang zur oralen Sprache hat die Sprachlosigkeit Gehörloser seit dem Mailänder Kongress 1880 europaweit in beispielloser Weise institutionalisiert.²⁵ Sprachverbote für Minderheiten gab und gibt es viele, aber wohl selten in einer derart fundamentalen Weise. Nur durch das totale Sprachverbot für Gehörlose konnte der Begriff *taubstumm* Wahrheit werden. Paradoxerweise nimmt die deutsche Methode in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. ihren Ausgang beim Bestreben Samuel Heinickes, den in seinen Augen sprachlosen Gehörlosen den Zugang zur Sprache, die für ihn immer nur Lautsprache sein kann, zu ermöglichen.

Unsre Sprache besteht aus Wörtern, womit wir unsre Begriffe bezeichnen, zusammenreihen, damit denken, und uns andern Menschen dadurch verständlich machen. Wenn aber der Mensch ohne Gehör geboren wird, oder dasselbe im jugendlichen Alter verliert, ehe er reden lernt, so ist und bleibt er sprachloß, bis man ihm mit dienlichen Mitteln zur Sprache verhilft, oder ihn entstummt.²⁶

Das einzig dienliche Mittel zur »Entstummung« ist nach Heinickes Auffassung die Lautsprache. Da für ihn Schrift nur in ihrer direkten Anwesenheit auf dem Papier vorstellbar ist, kann sie nicht dazu dienen, »Gedanken zusammen[zus]reihen«,²⁷ weshalb sie »nicht einmal Copie, ja nicht einmal der Schatten«²⁸ von Tonsprache ist. Er wendet sich demzufolge gegen zeitgenössische Bestrebungen, Gehörlose über Schriftsprache zu unterrichten. Die Unmöglichkeit, akustische Signale aufzunehmen, versucht er über kinästhetische und taktile Wahrnehmung auszugleichen. Seine Methode, die Gehörlose zwingt zu lautieren, obwohl sie keine Möglichkeit haben, ihre Lautäußerungen akustisch wahrzunehmen, hat Gehörlose keineswegs entstummt, sondern den Zustand der Sprachlosigkeit erst geschaffen, den zu beseitigen sie angetreten ist.



Abb. 4:
Die deutsche Methode in ihrer Anwendung: Aussprachübung des Buchstaben I. Die Kontrolle der Artikulation soll über die Lage der Zunge sowie die Resonanz der Schädeldecke erfolgen.

Ohne Zugang zur Lautsprache kann der Gehörlose in Heinickes Augen »nur sinnliche Empfindungen, Erscheinungen und Handlungen aus der formalen Natur, denken.«²⁹ Heinickes Sprachauffassung sieht im arbiträren Zeichen die Konstituente der menschlichen Errungenschaft Sprache, die den Verstand von der reinen Sinnlichkeit befreit und ihn damit über das Hier und Jetzt hinaushebt.

Die als natürliche Ausdrucksform Gehörloser immer auftretende Gebärde gilt hingegen bis ins 20. Jh. hinein als eine Art pantomimische Geste. »[...] signing is gesticulation and mimicry, which is wholistic and a concrete, but reduced representation of reality, in the style of pantomime, without structural hierarchies, without grammar, and without the ability for abstraction.«³⁰ Eine Einschätzung, die aufgrund der Tatsache, dass äußerer Druck Gebärdensprache nicht zur Entfaltung hat kommen lassen, durchaus gültig ist – wie es auch für jede andere Sprache, die sich aufgrund von Verboten nur rudimentär entwickeln konnte, der Fall wäre.

Zusätzlich hat der durch die gestisch-visuelle Modalität bedingte höhere Anteil ikonischer Zeichen dazu geführt, dass sich derartig abwertende Urteile über Jahrhunderte erhalten konnten. Anhand der vermeintlichen Dichotomie von Ikonizität und Arbitrarität³¹ wird der Grad der Loslösung von sinnlicher Erfahrung und damit verbundenen abstrakten Denkopoperationen diskutiert. Das ikonische Zeichen gilt in der abendländischen Schriftkultur als die einfachere, der Sinnlichkeit verhaftete Form. Insofern wurzelt sowohl die Abwertung des starken mimischen Ausdrucksverhaltens als auch diejenige der Ikonizität in der Vorstellung, es handele sich hierbei um niedrigere Entwicklungsstufen des Ausdrucksverhaltens. Die Reduktion von Mimik auf Affektausdruck hat den Blick auf ihre linguistische Bedeutsamkeit in der Gebärdensprache lange Zeit verstellt. Bis heute lässt sich eine ähnliche Diskriminierung Gehörloser nicht zuletzt aufgrund ihrer Mimik finden, wie sie der, ansonsten durchaus moderate, Reuschert im Jahr 1909 formuliert:

Freilich vermißt man auch bei vielen gebärdenden Taubstummten die Selbstzucht. Sie gebärden in einer Weise, daß ihr Gesichtsausdruck und ihre Handbewegungen geradezu einen Vergleich mit dem Gebaren eines Affen herausfordern.³²

4. ZEICHEN UND AFFEKT: DOUBLE BINDING IN DER GEBÄRDENSPRACHE

Das Gesicht übernimmt also in der Gebärdensprache neben der Funktion des Affektausdrucks auch systematische Funktionen der Sprachzeichenäußerung. Gebärdensprache ist eine multidimensionale Sprache, in der neben den manuellen auch nicht-manuelle Parameter, u. a. Mimik, sowohl für das einzelne Sprachzeichen als auch im Rahmen von Diskursmarkierungen unabdingbar sind. Nicht-manuelle Parameter sind keineswegs eine fakultative Ergänzung des manuellen Zeichens, sondern Bestandteil des korrekt geäußerten Sprachzeichens. Der Gesichtsausdruck in der Gebärdensprache ist in vielen Aspekten vergleichbar mit der Prosodie bei Lautsprachen, die ebenfalls sprachliche und emotionale Informationen vermittelt.

In der *Deutschen Gebärdensprache* (DGS) kennzeichnet Mimik bestimmte Adjektive und Adverbien, verschiedene Satztypen wie W-Fragen, Relativ- und Konditionalsätze, Verneinungen und Bejahungen sowie die Unterscheidung von direkter und indirekter Rede. In vielen Fällen ist der grammatikalisch bedeutsame Gesichtsausdruck die einzige morphologische Markierung einer syntaktischen Struktur. Ein wichtiger Bestandteil vieler Gebärden ist außerdem das Mundbild, die stimmlose Ausführung der visuell wahrnehmbaren Lippenbewegung bestimmter Wörter.³³

Der Gesichtsausdruck für sprachliche Zwecke »erscheint gemäß einem streng zu befolgenden Einsatzmuster«, das bestimmt ist durch »die Intensität eines bestimmten Ausdruckszeichens bzw. durch die Kombination mehrerer gleichzeitig benützter ›Gesichtszüge«. Hinzu kommt eine »klare zeitliche Koordination mit gleichzeitig erscheinenden manuellen Gebärden.«³⁴ Im Gegensatz dazu zeigt sich der affektive Ausdruck wesentlich variabler und unbeständiger.

Das Bedeutungsspektrum von Mimik in der Gebärdensprache ist also beträchtlich und geht weit über Affektmarkierung hinaus. Natürlich setzen auch Lautsprachnutzer/innen Mimik als Kommunikationsmittel ein, aber in der Gebärdensprache unterliegt sie morpho-syntaktischen Verwendungsregeln. Beim sprachlich-mimischen Ausdruck in der Gebärdensprache handelt es sich um kei-

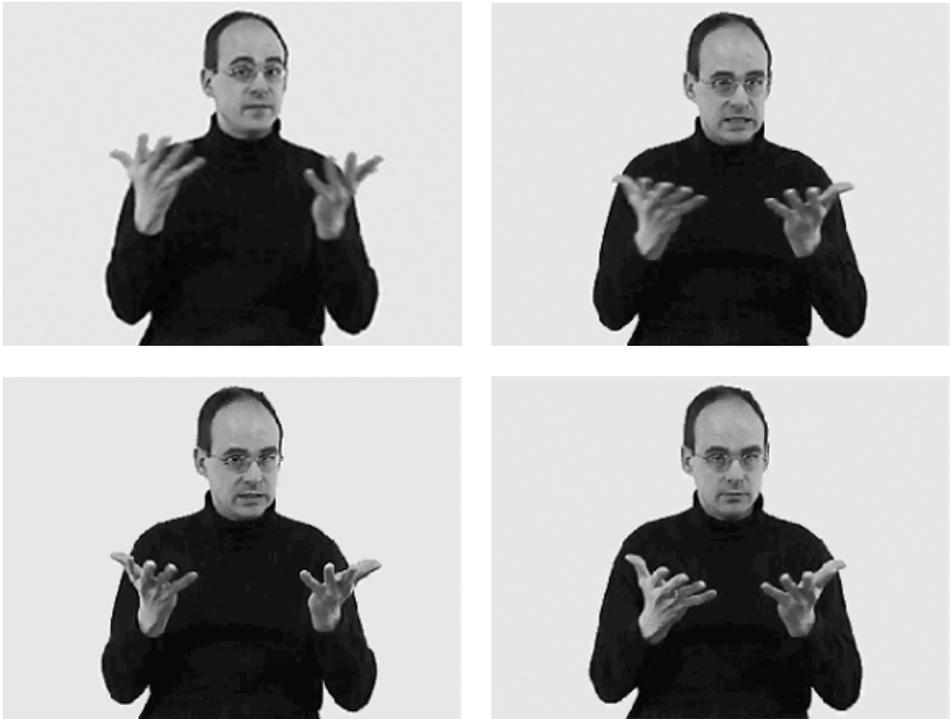


Abb. 5:

Das Interrogativpronomen »Was« in der DGS, gebärdet von Horst Sieprath (RWTH Aachen); neben dem manuellen Zeichen und dem Mundbild gehören auch gehobene Augenbrauen und nach vorne geneigter Kopf zur korrekten Äußerung. Die Abbildung zeigt von links oben nach rechts unten den Bewegungsablauf.

nen wie auch immer gearteten unwillkürlichen Ausdruck innerer Vorgänge, sondern um einen im Laufe des Spracherwerbs erlernten arbiträren Zeichengebrauch. Folglich unterscheidet sich auch die syntaktische Mimik der einzelnen nationalen Gebärdensprachen.

Da Gebärdensprache als natürliche Sprache einen Spracherwerbsprozess durchläuft, der demjenigen von Lautsprachen in vielerlei Hinsicht gleicht, gibt es aufschlussreiche Experimente zur Rezeption von Gesichtsausdrücken in der frühkindlichen Mutter-Kind-Interaktion. So hat Robert MacTurk das Verhalten neun Monate alter Babys in Face-to-Face Interaktion mit ihren Müttern untersucht, wenn nach einer Phase normalen Verhaltens im Gesichtsausdruck die Mutter dem Kind ein gänzlich unbewegtes Gesicht zeigt. Die Reaktionen von gehörlosen Kindern gehörloser Eltern, die also Gebärdensprache als Erstsprache erwerben, und diejenigen hörender Kinder zeigen interessante Unterschiede. Während hörende Kinder mit heftiger emotionaler Irritation und sinkender Teilnahme reagieren, zeigt die gehörlose Vergleichsgruppe ein deutlich sprachliches

Interesse an der veränderten Mimik. Gehörlose Kinder verwenden mehr Energie darauf, die Veränderung im Gesichtsausdruck der Mutter zu verstehen. MacTurk schließt daraus: »This suggests that the deaf infants' reactions to the disruptive and contradictory elements of maternal still-face are not solely emotional but also contain aspects of cognitive processing.«³⁵

Offensichtlich finden sich schon in diesem frühen Stadium des Spracherwerbs Spuren der sprachlichen Bedeutsamkeit des Gesichtsausdrucks in der Gebärdensprache. So muss das Diktum MacTurks um den sprachlichen Aspekt ergänzt werden. Das Bemühen des gehörlosen Kindes scheint zwar ein Hinweis auf kognitive Verarbeitung zu sein, aber dies wird nur verständlich vor dem Hintergrund der sprachlichen Besonderheit, die es erfordert, Mimik als Bestandteil von Sprachzeichen zu semantisieren. Insofern ist die Veränderung des Gesichtsausdrucks eine wichtige sprachliche Informationsquelle, der schon neun Monate alte Kinder ihre Aufmerksamkeit widmen.

Judy Reilly und Ursula Bellugi haben sich experimentell mit Konfliktsituationen von Affekt und Sprache in der frühen Mutter-Kind-Interaktion beschäftigt. Die sprachliche Hinwendung von Bezugspersonen zum Kind ist sowohl in der Lautsprache als auch in der Gebärdensprache durch bestimmte Muster geprägt, die unter dem Begriff *Motherese* zusammengefasst werden. In der Lautsprache manifestiert es sich u. a. in einer höheren Sprechtonlage, einem größeren Frequenzumfang, einer ausgeprägteren Prosodie und starker Redundanz.³⁶ Reilly und Bellugi haben darauf hingewiesen, dass Motherese in der Lautsprache zwar extrem vereinfacht, sich aber trotzdem durch wohlgeformte Äußerungen auszeichnet.³⁷

Bei Gebärdensprecher/-innen kann es allerdings hinsichtlich des Parameters Gesicht zu Konfliktsituationen von emotivem und Sprachzeichenausdruck kommen, weil – anders als in Lautsprachen – keine modale Differenz vorliegt.³⁸ Häufig gibt es eine Überlappung zwischen grammatikalischem Ausdrucksverhalten und mimischem Ausdruck, der eine emotional-kommunikative Funktion erfüllt. In diesem Fall tendieren die Bezugspersonen bis zum zweiten Lebensjahr des Kindes dazu, eine grammatikalisch nicht korrekte Form einer Gebärde unter Auslassung der erforderlichen Mimik zu verwenden. Der Affektausdruck scheint zunächst im Vordergrund zu stehen. »It appears that mothers consider affect to be the primary communicative system for the face up until the end of the children's second year.«³⁹

Diese Deutung verweist aber nicht zwangsläufig auf eine angeborene Fähigkeit. Da die emotionale Bindung zwischen Kind und Umwelt von großer Bedeutung für die Entwicklung des Kindes ist, werden die Grundformen der affektiven

Lesbarmachung sehr früh erworben. Die notwendigen neuronalen Strukturen werden postnatal ausgebildet.

Das Auslassen der mimischen Bestandteile bestimmter Sprachzeichen kann nicht nur als Konzentration auf die emotionalen Aspekte angesehen werden. Durch die Reduktion der multi-dimensionalen Gebärdensprache auf die manuellen Aspekte wird gleichzeitig eine starke Vereinfachung erreicht.

By stripping away the grammatical facial expression, not only has the mother constrained the linguistic information to one channel, i. e. the hands, but she has also provided the child with a simple linear string rather than the multi-layered structure characteristic of signed languages.⁴⁰

Die Wahl einer agrammatischen Form eines Sprachzeichens spricht für die Unterscheidbarkeit von Affektausdruck und sprachlicher Funktion von Mimik für Gebärdensprachkompetente. Die Reduktion auf die rein manuelle Sprachäußerung tritt dann in Erscheinung, wenn die Multifunktionalität des mimischen Ausdrucks zu einer Konkurrenzsituation führt. Reilly und Anderson konnten für *American Sign Language* (ASL) zeigen, dass im Spracherwerbsprozess gehörloser Kinder, deren Muttersprache die Gebärdensprache ist, nicht-manuelle Parameter in der Regel später genutzt werden als manuelle. Die Überlagerung von Sprachzeichen- und Affektausdruck verstärkt diese generelle Tendenz. Daher werden nicht-manuell ausgedrückte Adverbien, bei denen es keine Interferenzen des Gesichtsausdrucks gibt, schneller und fehlerfreier erworben.⁴¹

Eine weitere Studie von Reilly, McIntire und Bellugi⁴² führt zu dem Befund, dass im Spracherwerb der ASL bei syntaktischen Strukturen, die sowohl manuell als auch nicht-manuell ausgedrückt werden, keine kontinuierliche Entwicklung zu beobachten ist, sondern vielmehr konzeptuelle Einschnitte auftreten. Der Erwerb von Gebärdensprachen bringt die besondere Herausforderung mit sich, affektive und grammatikalische Mimik zu verstehen, zu unterscheiden und einzusetzen.

Our studies of the acquisition of facial expression permit us to investigate how these presumably innate, or early acquired, behaviors – affective facial displays – come under voluntary control and are reorganized for linguistic purposes.⁴³

Es finden sich drei einschneidende Entwicklungsstufen. Bis zum ersten Geburtstag zeigen die untersuchten Kinder ein reiches Repertoire von affektiven Ge-

sichtsausdrücken. Ab ca. 18 Monaten wird erstmalig Mimik sprachlich genutzt und zwar in der Regel als nicht-manuelle Komponente von Gebärden, die Emotionen ausdrücken. Anscheinend dient der affektive Gesichtsausdruck hier als Brücke für die sprachzeichenhafte Verwendung. In einem Alter von etwa zwei Jahren und sechs Monaten werden dieselben Ausdrücke nur noch rein manuell oder mit einem inkongruenten Gesichtsausdruck geäußert. Erst ungefähr ein Jahr später wird dann wieder die vollständige Gebärde inklusive der entsprechenden Mimik geäußert. Dies legt nahe, dass eine Reorganisation stattgefunden hat: Eine zunächst holistische Wahrnehmung einzelner Sprachzeichen wird durch eine analytische ersetzt, die auf späteren Entwicklungsstufen dann auch den Einsatz von syntaktisch relevantem Gesichtsausdruck ermöglicht.

Das Gesicht zeigt sich als hochdifferenzierte Ausdrucksinstanz, die nicht auf das Sichtbarwerden emotionaler Zustände beschränkt ist, sondern auch sprachlich-kommunikativ eingesetzt werden kann. Die Nutzung von Mimik in der Gebärdensprache führt dies in prominenter Weise vor Augen. Die Besonderheit von Gebärdensprachen, das Gesicht als Bestandteil der arbiträren Zeichenkonstitution zu nutzen, macht die Fragwürdigkeit einer Deutung des Gesichts als bloßes Anzeichen deutlich. Charlotte Baker-Shenk hat die Verquickung beider Ausdrucksaspekte hervorgehoben, indem sie darauf hingewiesen hat, dass Affekte des Gebärdenden die charakteristische Form einer Gebärde verändern können.⁴⁴ Die entscheidenden Fragestellungen, für die Gebärdensprachforschung wichtige Hinweise geben kann, scheinen mir allerdings fundamentalerer Natur zu sein.

5. DAS GESICHT ALS AUSDRUCKSMEDIUM

Rekapitulierend lässt sich festhalten, dass es sich bei der Ausgrenzung von Gebärdenden aufgrund ihres mimischen Ausdrucksverhaltens in erster Linie um ein Rezeptionsproblem nicht Gebärdensprachkompetenter handelt. Ein symbolisches Ausdrucksverhalten wird als ein symptomatisches gedeutet. Ausgehend von dieser Fehlinterpretation wird ein Affektüberschuss angenommen, der mit einer niedrigeren Entwicklungsstufe assoziiert wird. Einer vermeintlich kulturunabhängigen Lesbarkeit der Mimik wird eine hochdifferenzierte, in einem Spracherwerbsprozess erlangte, Ausdruckskompetenz entgegengesetzt.

Der entscheidende Wunsch hinter derartigen *Symptomtheorien* in der Tradition Lavaters liegt wohl nach wie vor in der Suche nach einer evidenten, interpretationsunabhängigen Wahrheit.

Zu groß scheint die Faszination, welche von der physiognomischen Vision wahrer und eigentlicher Bedeutung, von der Idee ungestörter, uneingeschränkter Referentialität und damit von einem Zeichen-Begriff ausgeht, der das Signifikat (das sogenannte Innere) im Signifikanten (dem sogenannten Äußeren) aufgehoben glaubt und die Beziehung zwischen beiden als nicht bloß wahrscheinlich, sondern als gewiß, nicht als interpretationsbedürftig, sondern als eindeutig beschreibt.⁴⁵

Der Glaube an die Unmittelbarkeit des Gesichtsausdrucks und der Sinnentnahme aus der mimischen Äußerung des Anderen verweist auf die häufig formulierte These, ein Bild sage mehr als tausend Worte, sei mithin unverfälschtes, also annähernd amediales *Abbild* eines realen Geschehnisses. Folgerichtig steht Lavaters Physiognomie »stellvertretend für die Wendung von der Vorherrschaft des Textes über die Abbildung zur Aufwertung des Bildes als Darstellungsmedium.«⁴⁶

Aber auch das Bild besitzt keine Selbstevidenz, vermittelt keine *Realität* jenseits medialer Verzerrungen. Die Tatsache, dass auch das Bild immer nur ein *Gemachtes* ist und insbesondere das Andere »über eine besondere Formgestaltung sichtbar gemacht«⁴⁷ wird, hat Susanne Regener in ihren Überlegungen *Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen* eindrucksvoll dargelegt. Ebenso wie jedes Bild in Semantisierungsprozessen erst einen Sinn erhält, bleibt auch der Gesichtsausdruck an kulturell vermittelte Deutungsfolien verwiesen. Die besondere Evidenz dieser kulturell abhängigen Bedeutungsgenerierung in der Gebärdensprache unterstützt das Bemühen, das Gesicht als *Ausdrucksmedium* aufzufassen. Die schlichte mediale Differenz Sprache versus Bild wird im Zusammenfallen beider medialer Formate in der Mimik Gehörloser infrage gestellt.

Gleichzeitig bleibt der Gesichtsausdruck, der anders als lautliche Äußerungen der direkten eigenen Sinneswahrnehmung in einer Außenschleife – und damit bestimmten Prozessen des Selfmonitorings – entzogen ist, immer in besonderer Weise auf das Feedback des Gegenübers angewiesen. Soziale Normierungsvorgänge finden hier ihren Nährboden. Die Wirkungsrichtung lässt sich also keineswegs einseitig von innen nach außen festlegen, als Affektentäußerung, die für den Anderen lesbar ist. Eine umgekehrte Reaktion von außen nach innen findet sowohl auf einer sozialen als auch einer physiologischen Ebene statt. Paul Ekman hat in neueren Veröffentlichungen, in denen er sich verstärkt auch mit sozialen Einflüssen beschäftigt, auf eine solche physiologische Wirkung von außen nach innen hingewiesen. Er konnte experimentell feststellen, dass die willentliche Erzeugung bestimmter mimischer Ausdrücke, also die Aktivierung bestimmter Gesichtsmuskeln, unwillentlich Veränderungen im autonomen Nervensys-

tem hervorruft.⁴⁸ Die Wirkung des so genannten *Facial Feedback*, also die rückgekoppelte Wirkung des Ausdrucks auf emotionales Empfinden, hat schon Darwin bemerkt:

Der freie Ausdruck einer Gemütserrung durch äußere Zeichen macht sie intensiver. Auf der anderen Seite macht das Zurückdrängen aller äußeren Zeichen, soweit dies möglich ist, unsere Seelenbewegungen milder. [...] Selbst das Heucheln einer Gemütsbewegung erregt dieselbe leicht in unserer Seele.⁴⁹

Andrew Meltzoff und Alison Gopnik sehen in dieser Wirkung von Außen nach Innen sogar die Grundlage für die Zuschreibung emotionaler Vorgänge anderer aufgrund mimischen Ausdrucks. Anders als im Darwinschen Modell, dass von einem empathischen Wissen um die emotionalen Zustände anderer ausgeht, stellen Meltzoff und Gopnik die Imitation des mimischen Ausdrucks an den Anfang des – auf der Hypothese der Gleichartigkeit des Gegenübers beruhenden – Prozesses des Fremdverstehens. Das Kind imitiert zunächst einen wahrgenommenen Gesichtsausdruck, ohne diesen als Träger einer emotionalen Information einzustufen. Die Imitation beeinflusst allerdings den emotionalen Zustand des Kindes, so dass es zu der Annahme gelangt, Mimik stehe in einem engen Verhältnis zu Emotionen, sei möglicherweise als deren Ausdruck interpretierbar. »Thus imitation of the visible behaviour could be the avenue by which the invisible emotional state is transmitted.«⁵⁰ Empathie steht also nicht am Anfang, sondern am Ende dieses Verstehensprozesses.

Es zeigt sich, dass auf vielen Ebenen von einer reziproken Beziehung von Innen und Außen, Ausdrucksbewegung und Sinnkonstitution auszugehen ist. Die Annahme einer *Natursprache*, die von einem angeborenem Wissen um die Bedeutung mimischen Ausdrucksverhaltens ausgeht, wird dadurch in Frage gestellt. Neurologische Forschungen stützen einen interaktionistischen Ansatz. Die Spuren kultureller Einflüsse lassen sich nicht zuletzt in Form von neuronalen Verschaltungen, die im Laufe der Ontogenese ausgebildet werden, in der *Natur* des Menschen feststellen. Die neuronalen Strukturen, die daran beteiligt sind, wahrgenommenen Gesichtsausdrücken eine Bedeutung zuzuweisen, entwickeln sich postnatal – also im Rahmen einer Interaktion mit der Umwelt.

Es stellt sich also nicht nur die Frage nach dem Verhältnis von Innen und Außen bei mimischem Ausdrucksverhalten sondern auch jene nach der Rezeption. Neben der kulturellen Varianz im mimischen Ausdrucksverhalten rückt die Kompetenz, ein Gesicht zu lesen, damit in den Vordergrund. Es gibt keinen

amedialen, natürlichen Ausdruck, der einer Bedeutungsgenerierung beim Rezipienten entzogen wäre. Gesichtsausdruck muss demgemäß als symbolhafte und nicht als symptomhafte Entäußerung verstanden werden. In der Gebärdensprache zeigt sich lediglich in herausragender Weise die allgemein gültige Zeichenhaftigkeit von Gesichtsausdrücken, die immer erst lesbar gemacht werden müssen.

- 1 Georg Christoph Lichtenberg: Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis, in: Lichtenberg: Schriften und Briefe. Band 3: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte. Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, hg. v. Wolfgang Promies, München 1972, S. 256–295 (hier S. 258).
- 2 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe [1775], Eine Auswahl mit 101 Abbildungen, hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart 1984, S. 7.
- 3 Ebd., S. 21.
- 4 Ebd., S. 10.
- 5 Ebd., S. 36.
- 6 Ursula Geitner: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen, Freiburg/B. 1996, S. 357–385 (hier: S. 366).
- 7 Ebd., S. 358.
- 8 Ebd., S. 358 f.
- 9 Ebd., S. 367, vgl. auch S. 365 ff.
- 10 Lavater: Physiognomische Fragmente (Anm. 2), S. 53.
- 11 Ebd., S. 92.
- 12 Paul Ekman/Wallace V. Friesen/Phoebe Ellsworth: Gesichtssprache. Wege zur Objektivierung menschlicher Emotionen, aus dem Amerikanischen übertragen von Beate Minsel/Alfred Stabel, Graz 1972. Der Originaltitel lautet: *Emotion in the human face. Guidelines for Research and an Integration of Findings*.
- 13 Ebd., S. 20.
- 14 Wilhelm Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie, Band 3, Leipzig ⁶1911, S. 270 f.
- 15 Harald G. Wallbott: Mimik und Emotion. Anmerkungen aus Sicht der neueren nonverbalen Kommunikationsforschung, in: Geert Lotzmann (Hg.): Körpersprache. Diagnostik und Therapie von Sprach-, Sprech- und Stimmstörungen, München/Basel 1993, S. 26–41 (hier S. 31).
- 16 Ekman/Friesen/Ellsworth: Gesichtssprache (Anm. 12), S. 137 f.
- 17 Vgl. ebd., S. 54.
- 18 Antonio R. Damasio: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewußtseins. Aus dem Englischen von Hainer Kober, München 2000, S. 75.
- 19 Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie (Anm. 14), S. 260.
- 20 Petra Löffler: »Mimische Störungen«. Zum Bild der Grimasse, in: Albert Kümmel/Erhard Schüttpelz (Hg.): Signale der Störung, München 2003, S. 173–197 (hier S. 194). Petra Löffler beschäftigt sich mit dem Ausschluss und der Pathologisierung des anderen Ausdrucks, der Grimasse. Auch hier finden sich die Abstoßungstendenzen, die in der Beurteilung Gehörloser zu beobachten sind.
- 21 Sander L. Gilman: Charles Darwin und die Wissenschaft von der Visualisierung der Geisteskranken, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik (Anm. 6), S. 453–471 (hier: S. 459).
- 22 Ebd., S. 470.
- 23 Rapp: Zur Geberdensprache, in: *Organ der Taubstummen- und Blinden-Anstalten in Deutschland und den deutschredenden Nachbarländern* 8/9 (1867), S. 152 f. (hier: S. 153).
- 24 Vgl. Siegmund Prillwitz: *The Long Road Towards Bilingualism of the Deaf in the German-speaking Area*, in: Ders./Tomas Vollhaber (Hg.): *Sign Language Research and Application Proceedings of the International Congress on Sign Language Research and Application*, Hamburg 1990, S. 13–25 (hier: S. 15).

- 25 Vgl. auch hierzu Prillwitz: *The Long Road Towards Bilingualism* (Anm. 24), S. 13 ff. Der Beschluß des Mailänder Kongresses zur Bevorzugung der Lautsprache lautet folgendermaßen: »Nach langer und reiflicher Diskussion erklärt der Congreß, dass, obgleich die natürliche Zeichensprache als erstes Verständigungsmittel zwischen Lehrer und Schüler gestattet werden kann, die Artikulations-Methode vor der Zeichensprache den unbestrittenen Vorzug verdient, und dies auf die in allen Ländern Europas und selbst in Amerika viel gemachten Erfahrungen.« Nachzulesen in: *Organ der Taubstummen-Anstalten in Deutschland und den deutschredenden Nachbarländern* 2/1879, S. 41 ff.; unter <http://www.ghl.ngd.bw.schule.de/info/geschichte/mailand/kap6.html> (24.01.2003), S. 4.
- 26 Samuel Heinicke: *Ueber graue Vorurtheile und ihrer Schädlichkeit. Erwiesen durch Grundsätze der Vernunftkritik*, Copenhagen/Leipzig 1787, Faksimilenachdruck London 1981, S. 73.
- 27 Ebd., S. 82.
- 28 Ebd., S. 84.
- 29 Ebd., S. 84.
- 30 Prillwitz: *The Long Road Towards Bilingualism* (Anm. 24), S. 16.
- 31 Zum Verhältnis von Ikonizität und Arbitrarität vgl. Erika Linz/Klaudia Grote: *Sprechende Hände. Ikonizität in der Gebärdensprache und ihre Auswirkungen auf semantische Strukturen*, in: Matthias Bickenbach/Anina Klappert/Hedwig Pompe (Hg.): *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln 2003, S. 318–337.
- 32 E. Reuschert: *Die Gebärdensprache der Taubstummen und die Ausdrucksbewegungen der Vollsinnigen*. Leipzig 1909, S. 175.
- 33 Vgl. Penny Boyes Braem: *Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung*, Hamburg ³1995, S. 99–122.
- 34 Ebd., S. 98; vgl. Judy S. Reilly/Ursula Bellugi: *Competition on the face: Affect and language in ASL motherese*, in: *Journal of Child Language* 23/1996, S. 219–239 (hier: S. 224).
- 35 Robert H. MacTurk: *Expression of Affect by Deaf and Hearing Infants*, in: Donald Moores/K. Meadow-Orlans (Hg.): *Educational and developmental aspects of deafness*, Washington, D. C. 1990, S. 339–349 (hier: S. 348).
- 36 vgl. Gisela Szagun: *Sprachentwicklung beim Kind: eine Einführung*, Weinheim ⁵1993, S. 251–259.
- 37 Vgl. Reilly/Bellugi: *Competition on the face* (Anm. 34), S. 226.
- 38 Eine ähnliche Überlappung findet sich in der Gebärdensprache bei konventionellen Gesten und Gebärden. Vgl. hierzu Linz/Grote: *Sprechende Hände* (Anm. 31), S. 319.
- 39 Reilly/Bellugi: *Competition on the face* (Anm. 34), S. 229.
- 40 Ebd., S. 232.
- 41 Diane E. Anderson/Judy S. Reilly: *PAH! The Acquisition of Adverbials in ASL*, in: *Sign Language & Linguistics* 1–2/1998, S. 117–142.
- 42 Judy S. Reilly/Marina McIntire/Ursula Bellugi: *The acquisition of conditionals in American Sign Language: Grammaticized facial expression*, in: *Applied Psycholinguistics* 11/1990, S. 369–392.
- 43 Ebd., S. 373.
- 44 vgl. Charlotte Baker-Shenk: *The Facial Behavior of Deaf Signers: Evidence of a Complex Language*, in: *American annals of the deaf* 130/4 (1985), S. 297–304 (hier: S. 302).
- 45 Geitner: *Klartext* (Anm. 6), S. 358.
- 46 Susanne Regener: *Fotografische Erfassung: zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminel-len*, München 1999 [zugleich: Bremen, Univ., *Habil.-Schr.* 1999], S. 14.
- 47 Ebd., S. 51.
- 48 Vgl. Paul Ekman: *Facial expressions of emotion: an old controversy and new findings*, in: *Philosophical Transactions of The Royal Society of London. Series B. Biological Sciences*. 335/1992, S. 63–69 (hier: S. 64).
- 49 Charles Darwin: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren* [1872], Kritische Edition, Einleitung, Nachwort und Kommentar von Paul Ekman. Übersetzt von Julius Carius/Ulrich Enderwitz, Frankfurt/M. 2000, S. 404 f.
- 50 Andrew Meltzoff/Alison Gopnik: *The role of imitation in understanding persons and developing a theory of mind*, in: Simon Baron-Cohen/Helen Tager-Flusberg/Donald J. Cohen (Hg.): *Understanding other minds. Perspectives from Autism*, Oxford/New York/Tokyo 1993, S. 335–366 (hier: S. 358).

Gunnar Schmidt
PATHO-LOGIKEN

1. ERKENNTNISFORMEN

Die »sklavische Nachahmung der Natur« in der Literatur geißelnd, schreibt Joseph von Eichendorff 1857:

Solch Daguerrotyp-Porträt giebt freilich jedes Härchen und jede Warze wieder, aber das materielle Licht erkennt eben nur den Leichnam; der geistige Lichtblick des Künstlers kann erst das Wunderbare im Menschen, die Seele befreien und sichtbar machen.¹

Diese Bemerkung ließe sich wörtlich lesen als Beitrag zur zeitgenössischen Debatte um das neue Medium *Fotografie*. Indem Eichendorff jedoch nicht generalisierend über das Medium spricht, sondern in Relation zum Bildobjekt *Mensch*, schleicht sich auch ein anthropologischer Erkenntnis- und Repräsentationsanspruch ein. Es geht darum, den ›Menschen‹ zu erfassen. Vor dieser Aufgabe versagt die Fotografie, denn – ich übersetze Eichendorff – sie ist ein Kältemedium: Sie reißt *anthropos* in den Tod. Das Gesicht lebt schon nicht mehr im Moment der Aufnahme, die der Fotograf mit einem »Bitte stillhalten« vorbereitet. Will man aber das Lebendige erkennen, die Leidenschaften, das Bewegte, dann ist mit Leichnamen nicht gedient. Eichendorff trifft an diesem Punkt eine Entscheidung: Er rückt den traditionellen Künstler an die Stelle des mechanisch arbeitenden Mediums. Damit stellt er eine Erkenntnisform in den Vordergrund, die sich am unvermittelten Gegenstand orientiert: Man muss das Objekt *auffassen*, bevor es medial in Gestalt eines handgefertigten Bildes *erfasst* werden kann. Die Haltung ist klar: Das Medium ist eine sekundäre Gegebenheit, lebendige Erkenntnis vollzieht sich *vor* den Medien.

Dass das Bild als Befreiung der Seele gefeiert wird, scheint in einem mythischen Übersprung zu gründen: Durch die lebendige Hand des Künstlers transportiert sich die Erkenntnis des geistigen Lichtblicks in die Zeichnung, das Gemälde oder die Skulptur. Gestaltung gründet auf einer *communio*, die in den künstlerischen Transformationsakt (wie immer er auch vorzustellen ist) eingeht und im Werk vergegenständlicht wird.

In Eichendorffs klarer Opposition keimt eine grundsätzliche Problematik, die die Epoche beschäftigt hat: Wie ist das Verhältnis von Medium, Erkenntnisform und Referenzobjekt *Gesicht* zu denken? Die medialen Innovationen erzeugen einen Reflexionsschub, der sowohl die Kunstdiskussion wie auch die Wissenschaften erfasst.² Der amerikanische Autor Nathaniel Hawthorne hat in seinem Roman *The House of the Seven Gables* (1851) weniger formelhaft als Eichendorff die konfligierenden Diskurse aufgenommen. Zwei Szenen ragen in diesem bildkritischen Roman heraus, in denen er die konträren Positionen vorstellt.

Den Anfang setzt er mit einer Figur, die in die Betrachtung eines Porträts versenkt ist. Das alte Gemälde scheint, von der Zeit beinahe ausgelöscht worden zu sein; die abgedunkelte Farbe erweckt den Eindruck, als habe sich das Bild in die Leinwand zurückgezogen. Doch genau mit dieser Auslöschung der medialen Materialität kommt etwas anderes zum Vorschein:

For, while the physical outline and substance were darkening away from the beholder's eyes, the bold, hard, and, at the same time, indirect character of the man seemed to be brought out in a kind of spiritual relief. [...] the painter's deep conception of his subject's inward traits has wrought itself into the essence of the picture, and is seen, after the superficial coloring has been rubbed off by time.³

Der fantastische Gedanke, dass das Medium sich selbst auslöscht, um die *Idee* vom Dargestellten zum Vorschein zu bringen, rückt dieses Zitat in Nachbarschaft zur Aussage Eichendorffs. Der implizite Platonismus setzt offensichtlich auf das Subjekt der Erkenntnis, das in direkter, unvermittelter Korrespondenz den zuerkennenden Menschen auffassen kann. Anders als Eichendorff jedoch artikuliert Hawthorne an dieser Stelle eine grundsätzlich kritische Haltung zur medialen Repräsentanz: Das Medium schafft nur Oberflächen und überdeckt das Aufgefasste (*conception*). Erkenntnis ist in ihm verschüttet.

Die zweite Szene bringt die Antithese zur Sprache. Nun ist es die Fotografie, die die Führerschaft im Erkenntnisprozess einnimmt. Alles beginnt mit dem Bild, das etwas hervorbringt und das Sehen für die Sachverhalte öffnet. Holgrave, ein Daguerrotypist, antwortet auf den Vorwurf, dass die neuen Bilder kalt und abweisend wirken, mit folgender Argumentation:

Most of my likenesses do look unamiable; but the very sufficient reason, I fancy, is, because the originals are so. There is a wonderful insight in

heaven's broad and simple sunshine. While we give it credit only for depicting the merest surface, it actually brings out the secret character with a truth that no painter would ever venture upon, even could he detect it. There is at least no flattery in my humble line of art. Now, there is a likeness which I have taken, over and over again, and still with no better result. [...] the remarkable point is, that the original wears, to the world's eye – and, for aught I know, to his most intimate friends – an exceedingly pleasant countenance, indicative of benevolence, openness of heart, sunny good humor, and other praiseworthy qualities of that cast. The sun, as you see, tells quite another story, and will not be coaxed out of it, after half-a-dozen patient attempts on my part. Here we have the man, sly, subtle, hard, imperious, and, withal, cold as ice.⁴

Die Wahrheit des Gesichts offenbart sich für den Fotografen über das subjektlose Medium. Nicht der Lichtblick des Künstlers, sondern der objektive Sonnenstrahl leitet die Erkenntnis ein und es ist das Medium, das sie zum Subjekt der Erkenntnis bringt.

So unterschiedlich die Relation von Medium und Erkenntnis konstruiert wird, den drei benannten Positionen ist trotz eklatanter Divergenzen etwas Grundlegendes gemeinsam: Sie gehen von einer Verborgenheit aus, die überwunden werden muss und überwunden werden kann. Sie teilen einen ungebrochenen Erkenntnisoptimismus.

Die Wissenschaften des 19. Jahrhunderts, die daran gehen, das Gesicht der Leidenschaften zu erkunden, teilen die von den Literaten figurierte Lesbarkeit des Antlitzes. In einem spezifisch wissenschaftspraktischen Sinn bedienen auch sie sich der Bilder und setzen sie für die Erkenntnisfunktion ein. Und es sind nicht zuletzt die Wahl der Medien und der konkrete Medieneinsatz, durch die die epistemischen Positionen sich von einander differenzieren.

Wenn im Folgenden einige signifikante Stationen in der Entwicklung der Gesichterforschung abgeschritten werden, dann zeigt sich bei aller Modernisierung der Wissenschaften durch ikono-mediale Aufrüstung, dass eine Blindheit mitgeführt wird. Der Erkenntnisoptimismus verkennt systematisch, dass die Bilder nicht nur ein positives Wissen vom Menschen hervorbringen oder kommunizieren, sondern dass sie *Menschenbilder* erzeugen. Der interessierten Selektion unterworfen, an kulturell eingeführte Konventionen appellierend, ikonische Referenzen aufnehmend, ästhetische Muster reproduzierend oder mit ikonografischen Traditionen brechend, transportieren die Bilder immer mehr, als der jewei-

lige Erkenntnisanspruch glauben möchte: Vor-Urteile. »Bedeutungsmengen«⁵ hausen in den Bildern, die das Konzept *Mensch* ausmachen. Mag sich ein Wissen, eine Wissenschaft auch spezialistisch geben, das Denken kommt nicht umhin, einem umfassenden anthropologischen Konzept zu dienen. Der Anspruch der modernen Anthropologie, Medizin und Psychiatrie, den Menschen in seiner Eigentlichkeit zu entdecken, wird von einer Semantik zweiter Ordnung unterströmt: Die Bilder und die sie umhüllenden Diskurse zeigen, wie der Mensch einem Prozess der Modellierung unterliegt. Der Konkurrenz einiger dieser Konzepte sind die folgenden Ausführungen gewidmet.

2. DAS ZIVILISIERTE GESICHT

Anders als in vorangegangenen Epochen setzen die Wissenschaften im 19. Jahrhundert verstärkt auf die Verbilderung ihres Wissens. Bei den Leidenschaftsdarstellungen des Gesichts ragt ohne Zweifel Charles Darwins Buch *The Expression of the Emotions in Man and Animal* (1872) heraus. In ideengeschichtlicher Perspektive ist es lesbar und anschaulich als historischer Umschaltzeitpunkt: Einerseits ein Manifest gegen ältere, klassizistische Vorstellungen von zivilisatorischer Normgerechtigkeit, andererseits romantischer Opponent gegen eine sachkalte Moderne, die mit naturwissenschaftlichem Rationalismus die Seele abzuschaffen sucht und das leidenschaftliche Gesicht in eine Maschination verwandelt. Gleichzeitig zensuriert es auf der Bildebene selbsterrichtete radikale Erkenntnisideale und fügt sich ein in einen bürgerlich-konventionellen Kosmos.

Wie generiert nun Darwin seinen Diskurs? In der Einleitung seines Werks setzt er sich zunächst in einem kurzen Abschnitt von seinen Vorläufern des 17. und 18. Jahrhunderts ab (LeBrun, Bulwer, Camper, Parsons). Auch zieht er (wie der Fotograf Holgrave in Hawthornes Roman) aus der Betrachtung von Bildern alter Meister keinen Erkenntnisgewinn, sind diese doch an Schönheit interessiert und nicht an Muskelkontraktionen des Gesichts, die eben auch Hässliches zum Vorschein bringen können. Mögen die protowissenschaftlichen Vorläufer durchaus vereinzelt richtige Beobachtungen angestellt haben, Wissenschaft beginnt für Darwin erst mit Charles Bell, der die historische Bühne 1806 betritt:

He [Charles Bell] may with justice be said, not only to have laid the foundations of the subject as a branch of science, but to have built up a noble structure. His work is in every way deeply interesting; it includes graphic description of the various emotions, and is admirably illustrated.⁶

Das Zitat ist erstaunlich, denn bei genauer Betrachtung erweist sich Bell in seinem Buch *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts* kaum würdig für dieses Lob: Während Darwin mit der Evolutionstheorie atheistisch argumentiert, bleibt Bell einer theistischen Begründung für den Ursprung der Ausdrucksbewegungen treu. Bell behauptet, dass der Mensch über eine gattungsspezifische Ausstattung für den Gesichtsausdruck («special apparatus»⁷) verfüge, die ihn vom Tier unterscheidet. Auch die Bewunderung für die Abbildungen wirkt deplatziert, denn Bells Abhandlung kann kaum als Durchbruch in eine neue wissenschaftliche Dimension betrachtet werden. (Ich werde auf diesen Aspekt zurückkommen.) Warum also dieses Lob? Ich interpretiere es als versteckte Selbstbeschreibung, als projektive Strategie der Selbsteinschätzung. Der Subtext lautet dann: Ich, Charles Darwin, habe die Grundlagen einer Wissenschaft gelegt (Evolutionstheorie), gebe damit eine vortreffliche Struktur vor (Analogie zwischen Tier und Mensch) und habe mein Buch bewunderungswürdig mit Fotografien illustriert (unter Verwendung des neuen Druckverfahrens der Heliotypie).

Trotz der Unterschiede ist festzuhalten, dass beide Forscher den Begriff der Natur ins Zentrum ihres Interesses stellen. Beide nehmen eine naturphilosophische Position ein, die auf die Registratur der so reich gegebenen Leidenschaftszeichen geht. Das ist insofern neu, als ältere Vorstellungen von einer grundsätzlichen Erkenntniskepsis getragen waren: Die Passionen wurden einfach als zu flüchtig oder ununterscheidbar erlebt, als dass man sie für erkennbar hielt.⁸ Zum anderen standen die leidenschaftlichen Gesichter unter dem Angriff zivilisatorisch-ästhetischer Normierungen. Dazu nur wenige Stichworte:

Die vorherrschende Idee der Aufklärung bestand darin, die Natur des Körpers als defizitär, hässlich und unkalkulierbar darzustellen. Auch wenn es rudimentäre Bestrebungen gab, analysierende Beschreibungen der Gesichtsbewegungen und illustrative Bebilderungen vorzulegen,⁹ so unterlag den Analysen der Theater- und Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts prinzipiell ein zivilisatorischer Anspruch: Dieser zielte auf die Entwicklung eines ästhetisch ausgelegten Körperrepertoires. Lessings Wort von der Erlernbarkeit der »körperlichen Beredsamkeit«¹⁰ kann gleichsam als Headline für diesen Anspruch firmieren. Implizit wird hier eine Skepsis gegenüber der Gefühlsnatürlichkeit und -authentizität zum Ausdruck gebracht. Aber auch explizit wendet sich Lessing gegen jene Position, die die »äußerlichen Modificationen des Körpers«, welche von der »innern Beschaffenheit der Seele« herrühren, als vollkommene Ausdrücke ansieht. In diesem Tenor argumentiert ebenfalls der Aufklärer Johann Jakob Engel in seiner Schrift *Ideen zu einer Mimik*. Er gesteht ein, dass der Schauspieler in seiner Kunst

die Natur durch Nachahmung völlig zu erreichen vermag; allein, dies reicht nicht hin, denn manches

geräth ihr [der Natur] falsch, manches zu schwach oder zu stark: und da erfordert dann die Pflicht der Kunst, aus einer gesammelten Menge von Beobachtungen, oder nach Grundsätzen die aus diesen Beobachtungen gezogen sind, die Fehler der Natur zu verbessern [...].¹¹

Der »bloße Naturalist«¹² schafft nicht den Sprung in die Idealität, die erst die zu sich selbst gebrachte Natur adäquat zu übermitteln in der Lage ist.

Wahrheit, Ausdruck, Harmonie, Würde, Anmut – dies sind die idealischen Kampfbegriffe, die gegen die Unmittelbarkeit, gegen die »rohe Natur«,¹³ wie Diderot schreibt, ins Feld geführt werden. Vor allem die Ungehemmtheit, die die Grimasse verursacht, wird aus dem Kanon der Leidenschaftsdarstellung verbannt. Diderot: »Übermäßige Leidenschaften drücken sich fast immer in Verzerrungen des Gesichts aus.«¹⁴ Die Verhässlichung, die Grotteske reizen zum Lachen oder erregen Abscheu. Die naturtreue Wahrheit ist »armselig und unbedeutend«¹⁵. Gefühlte Echtheit wird in der Anschauung zur Karikatur.

Was für das Theater gilt, gilt auch für die bildliche Darstellung. Winckelmann und Lessing bemerken in ihren Schriften über die Bildhauerkunst, dass heftige Leidenschaften die klarsten Züge auf das Gesicht bringen.¹⁶ Doch ist eben die Verstellung des Gesichts in der Heftigkeit eine erschreckende Verunschönerung, die eine Einsicht in die Seele verhindert. Die geforderte Mäßigung der dargestellten Affekte zur Schönheit hat ein zweifaches Telos: Sie garantiert Lust am Gegenstand und im Anschluss den einführenden Nachvollzug der Affekte. In einer ästhetisch durchgebildeten Kultur stehen die Vor-Bilder für das Leben bereit, durch die die Menschen in den Stand des Mitempfindens versetzt werden. Ungezügelterheit ist unzivilisiert, weil sie keine geformte Mitteilung an den anderen enthält.

Charles Bell hat mit seiner Darstellung des Wahnsinnigen diese klassizistische Haltung qua Negation ins Bild gebracht (Abb. 1).

Er erkennt im Ausdruck des Wahnsinns nicht das Natürlich-Menschliche (»devoid of human expression«), sondern lediglich Geistleere (»vacancy of mind«), Brutalität und animale Leidenschaft. Auch wenn das letzte Wort – »animal passion«¹⁷ – wie ein Vorklang auf Darwins Theorie erscheint, impliziert es das gerade Gegenteil: Das Wahnsinnig-Tierhafte gehört nicht zur *conditio*, es ist die Kategorisierung für eine gattungshafte Andersartigkeit. Gemäß dieser Voreinstellung

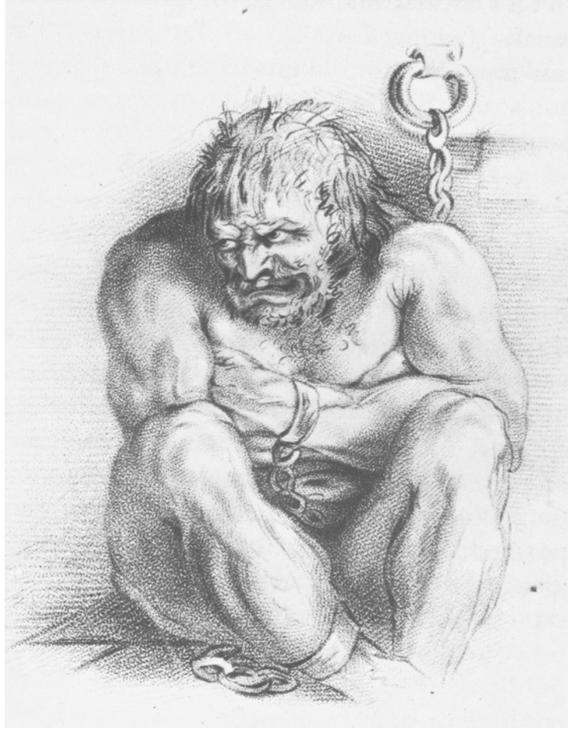


Abb. 1:
Charles Bell, *The Anatomy
and Philosophy of Expression*, 1806

komponiert er ein Antlitz, in dem eine furchterregende Wildheit exponiert wird, die eher dem Klischee des Bestialischen als dem des Kranken entspricht. Das rohe, verzerrte Antlitz bringt den Irren in die trennscharfe »Negativität« zum moralisch-humanen Kosmos und markiert ihn am Ort »der großen Gefangenschaft« (Foucault).

Eine literarische Entsprechung zur Bellschen Ikonografie des Wahnsinnigen ist die Beschreibung der irren Bertha Mason in Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre*. Diese Figur wird als Monster dargestellt, das mehr von einem Tier als vom Menschen hat: Bertha beißt, ist (wie der Wahnsinnige bei Bell) athletisch gebaut, bewegt sich auf allen Vieren und verfügt statt über Sprache lediglich über Knurr- und Belllaute. Es wird erzählt, dass Bertha einer kreolischen Familie entstammt, in der Alkoholsucht, Idiotie und Manie über mehrere Generationen vorherrschend waren. Mit dieser Charakterisierung, in der sich Rassismus, Sexismus, klassizistischer Ästhetizismus und Moralismus verdichten, wird der Irrsinn als pittoreske Entformung des *humanum* ausgewiesen. Entsprechend erscheint Berthas Gesicht als Anti-Gesicht: In einer Szene wird sie Besuchern vorgeführt. Rochester, Ehemann und heimlicher Verwahrer seiner entmenschten Ehefrau, macht den Gesichtsvergleich zwischen ihr und seiner Geliebten Jane Eyre: »Com-

pare these clear eyes with the red balls yonder [...] this form with that bulk.«¹⁸ Das Gesicht der Irrsinnigen ist Masse statt Form. So wie sie nicht spricht, so zeigt sie auch nicht, was sie als Mensch qualifizieren würde: Seele.

Von diesen vor-positivistischen Vorstellungen vom Wahnsinn wird sich die romantische Psychiatrie absetzen und ein vollständig gewandeltes Bild vom Irren und seinem Gesicht entwerfen. Bei Bell und Brontë ist der Wahnsinn noch die Kulmination der Ausdruckslosigkeit. Nicht zuletzt ist es die Kunst, der die Aufgabe zukommt, als symbolische Raffinerie zu fungieren. Sie soll die Beschränktheit des Ausdrucks aufheben und humanisierend eingreifen. Die Idealisierung sorgt für Reinigung, Verklärung, Überhöhung der Natur durch Milderung des Heftigen und Fratzenhaften. Wird der Körper nicht genügend vom Symbolischen erfasst, bleibt er im Zustand der zeigenden Armut.

Dieser Politik des Symbolischen folgt Bell ganz explizit, denn sein Ziel ist es, der Kunst zu dienen, ihr die Regeln des Ausdruck zu vermitteln. Wie hatte er sein Buch betitelt? *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts*. Es steht damit im ästhetologischen Diskurskontext, der im 18. Jahrhundert zur vollen Blüte gelangt war. Seine zwölf Leidenschaftsdarstellungen repräsentieren die historische Zwischenstellung: In der künstlerischen Ausgestaltung ist ein diffuses Gemisch aus Blickgenauigkeit, Zitation klassischer Vorbilder aus der Kunst und dramatischer Überhöhung auszumachen. Vom feinen Strich bis zur großzügigen Skizze reicht das veranschlagte Stilrepertoire. Der Zeichenstift modelliert gleichsam das Gesicht und bringt es als expressive Landschaft hervor. Die artifizielle Künstlichkeit löst das Gesicht von der Referenz auf das natürliche Leben.

Man könnte fragen, ob Bell als Proto-Wissenschaftler der vor-fotografischen Epoche überhaupt einen anderen Zugang haben konnte, er sozusagen Gefangener eines Stands der Medienentwicklung ist. Doch soll hier nicht die These eines Mediendeterminismus vertreten werden. Festzuhalten ist: Bell möchte die Anatomie und Physiologie des Ausdrucks darstellen, damit der Künstler zu richtigen Bildern gelangt. Wenn Darwin zur Fotografie greift, dann verkehrt er diese Logik: Das Bild hat die Funktion, den Ausdruck überhaupt erst zu erforschen. Darwin radikalisiert das empirische Ethos. Was dem beobachtenden Blick entgeht, das vermag die Kamera mit ihrer Stillstellungskapazität einzufangen. Darwin erhöht auch die Anzahl der Abbildungen. Ältere Darstellungen kamen mit wenigen Grundformen aus. Darwin nimmt die Natur in ihrer fallhaften Vielfältigkeit ernst. Labor und Fotoatelier sind die Orte, an denen sie nachgestellt wird. Damit verlässt der Naturforscher den Raum der Normierung und unternimmt eine radikale Modernisierung, indem er die klassizistische Idealität und Modell-

haftigkeit der Bilder unter Angriff stellt. Die Fratze oder Grimasse sind jetzt nicht nur geduldet, die klare Körpersprache mit ihren distinkten Zeichen wird geradezu herbeigerufen und inszeniert.

3. DAS NATÜRLICHE GESICHT

Als aussagekräftiges Dokument des Paradigmenwechsels vom zivilisierten zum natürlichen Gesicht ist ein Hegelzitat anzuführen:

Uebrigens hat der Gebildete ein weniger lebhaftes Mienen- und Gebardenspiel, als der Ungebildete. Wie Jener dem inneren Sturme seiner Leidenschaften Ruhe gebietet, so beobachtet er auch äußerlich eine ruhige Haltung, und ertheilt der freiwilligen Verleiblichung seiner Empfindungen ein gewisses mittleres Maaß; wogegen der Ungebildete, ohne Macht über sein Inneres, nicht anders, als durch einen Luxus von Mienen und Geberden sich verständlich machen zu können glaubt, – dadurch aber mitunter sogar zum Grimassenschneiden verleitet wird, und auf diese Weise ein komisches Ansehen bekommt, weil in der Grimasse das Innere sich sogleich ganz äußerlich macht, und der Mensch dabei jede einzelne Empfindung in sein ganzes Daseyn übergehen läßt, folglich – fast wie ein Thier, – ausschließlich in diese bestimmte Empfindung versinkt.¹⁹

Wo die Kultur abgestreift ist, dort springen die einzelnen, bestimmten Empfindungen ins Gesicht. Die Erhöhung des Ungebildeten, des Fast-Tieres zum Erkenntnisobjekt nimmt nicht nur Darwin vorweg. Anders als bei den Klassikern bis hin zu Bell sieht die Romantik im Wahnsinnigen, im Wilden und im *unerzogenen* Kind genau diese Natur, die nicht nur zu erkennen ist, sondern die allen Menschen grundsätzlich gemeinsam ist.

Vor diesem Hintergrund entsteht die Ikonografie der frühen Psychiatrie, die den Wahnsinnigen nicht mehr in Negation zur Zivilisation bringt, sondern ihn ikonografisch als Seelenwesen neu erfindet. Die inzwischen recht bekannten fotografischen Porträts des Psychiaters Hugh Welch Diamond aus den 50er Jahren geben davon einen Eindruck (Abb. 2).

Der Kranke wird uns als pathetisches Menschwesen dargebracht, als jemand, der unsere Gesten teilt. Unterstützend schreibt Diamond, dass im Bild die stille aber sprechende Sprache der Natur erscheint (»the silent but telling language of na-



Abb. 2:
Hugh Welch Diamond,
c. 1855

ture²⁰). Am Grund der Krankheit werden einfache ungezügelter Leidenschaften angenommen, die, entsublimiert, den Wahnsinn ausmachen. Genau dies meint Pinel, wenn er davon spricht, dass die moralische Funktion außer Kraft gesetzt wird und die reine Empfindung sich Bahn schafft:

Mit ausserordentlicher Empfindlichkeit begabte Personen können durch einen lebhaften und ungestümmen Eindruck eine so starke Erschütterung erleiden, dass alle ihre moralischen Funktionen gleichsam aufgehoben und vernichtet werden. Uebermässige Freude, so wie ein starker Schrecken, können diese unerklärlichen Erscheinungen hervorbringen.²¹

Liebe, Zorn, Schrecken, Freude, Wut etc. begründen die Monomanie und bringen Verzerrungen ins Gesicht, die davon Kunde geben. E. T.A. Hoffmann hat in einer kurzen Sequenz seines Romans *Lebens-Ansichten des Katers Murr* den Austritt aus der Kultur am Hofmaler Leonhard Ettliger beschrieben. Ettliger ist ein unglücklich Liebender, der es nicht schafft, seine ihn bedrängenden Empfindungen in Kunstwerke zu gießen. So passiert es, dass sich ihm seine unsublimierte Liebe und Wut als Form ins Gesicht malen: Mit »fürchterlich funkelnden Augen«,

»totenbleich« und eingefallenem Antlitz überfällt er die kleine Prinzessin.²² Im wahrsten Sinne hat sich Ettlinger in einen *Rohling* verwandelt. Gewiss ist dieser Ettlinger unangenehm, aber er ist nicht das Andere des Menschen, bloße Masse wie bei Bell oder Brontë. Er ist immer noch ein Liebender.

Im Sinne dieses Naturparadigmas behauptet Darwin mehrfach, dass Kinder, Verrückte und die Wilden hervorragende Studienobjekte darstellen, da bei ihnen die zivilisatorischen Dämpfungen keine beeinflussende Wirkung auf den gesuchten reinen Ausdruck ausüben würden. Schon recht früh, im Jahre 1838, untermauert Darwin dieses Haltung in einer Notizbucheintragung.

Bei kleinen Kindern zeigen die heftigen Leidenschaften, in die sie sich steigern, daß es sich dabei um wahrhaft instinktives Gefühl handelt. Als ich über ein wahnsinniges Wutgefühl nachdachte, das mich eines Abends überkam, während ich erschöpft dem Klavier lauschte, schien es nichts weiter zu sein als ein Gefühl des Unbehagens, vor allem des Herzens, als ob erregte Tätigkeit heftige Bewegung begleitete. Ist nicht vielleicht Leidenschaft das Empfinden (im Gefolge starker muskulärer Anstrengung), das einen heftigen Angriff begleitet? Sogar der Wurm krümmt sich, wenn man auf ihn tritt, wobei hier wahrscheinlich kein Leidensgefühl, sondern muskuläre Anstrengung aufgrund der Verletzung & folglich erregte Herztätigkeit. Nun ist dies das älteste Erworbene & und bleibt, wenn die wirkliche Bewegung nicht stattfindet.²³

Die Gedankenbewegung in ihrer panoramatischen Breite ist bemerkenswert: Sie geht von den Leidenschaften über die Instinkte und beobachtbare physiologische Vorkommnisse zum »ältesten Erworbenen«. Der (von der Zivilisation?) erschöpfte und bald wahnsinnige Erwachsene, das leidenschaftliche Kind und der Reflex zeigende Wurm werden einem gemeinsamen Naturraum zugeordnet. Dieser Denkhorizont hat nichts mehr mit dem Klassizismus gemeinsam, der zwischen Natur und Kultur, Wahnsinn und Sinn eine tiefe Kluft aufriß.

Wie aber belegt Darwin ikonografisch seine Position, welche Gesichtsbilder bringt er als Beweis? Um es vorweg zu sagen: Er belegt sie gar nicht. Ein Rätsel?

Wir wissen, dass Darwin einen für ihn wichtigen Briefwechsel mit dem Psychiater James Crichton Brown unterhielt. Neben mitgeteilten Beobachtungen beliefert Browne Darwin auch mit Fotografien von psychiatrischen Patienten. In der Sammlung Darwins befinden sich 37 Aufnahmen und eine weitere von Henry Hering aus dem Bethlem Hospital aus den 60er Jahre.²⁴ Trotz der epistemischen Vorgabe vom Wahnsinn als Austragungsort reiner Leidenschaftlichkeit und des

reichen Materialzugangs veröffentlicht Darwin lediglich ein Bild aus der Sammlung als Holzschnitt. Der Gegenstand ist als eher abseitig zu kennzeichnen: Das Bild soll das Phänomen abstehender Haare als Zeichen bestimmter mentaler Verfassungen illustrieren. Und das Gesicht? Das Antlitz der Frau ist gelassen, Inbild der Gemütsruhe. Man könnte sagen, dass auf demonstrative Weise das Gesicht keine Rolle spielt. Das leidenschaftliche Gesicht des Wahnsinnigen wird nicht repräsentiert. Zwar kommentiert Darwin im Text weitere Abbildungen, aber nie werden sie als Beleg veröffentlicht.

Warum die Lücke, die doch gefüllt werden könnte?

Das Gleiche gilt für die sogenannten Eingeborenen. Wieder und wieder referiert Darwin Schilderungen von Beobachtern, die Kontakt mit *natives* hatten. In dem ganzen Buch findet sich kein Foto, keine Zeichnung aus der ethnologischen Disziplin. Materialmangel? Im Darwin-Archiv befindet sich ein Album mit 33 Fotografien aus der *Collection Anthropologique du Muséum de Paris*, auf denen Menschen verschiedener Ethnien abgebildet sind. Des weiteren erhält Darwin kurz nach Veröffentlichung seines Buches 14 Momentaufnahmen vom italienischen Ethnologen Mantegazza. Dieser hatte Versuche mit Schmerzreizen unternommen, denen er sich und Freiwillige ausgesetzt hatte. Die mimischen Reaktionen wurden von einem professionellen Fotografen festgehalten. Hier wurde also unter Laborbedingungen Authentizität erzeugt. Einige Aufnahmen zeigen einen Schwarzen. Was Darwin betrifft, so wäre es ein Leichtes gewesen, in späteren Ausgaben seines Buches diese Bilder eines Nicht-Europäers einzufügen. Er hat es nicht getan.

Es ist wahrscheinlich, dass Darwins Bildpolitik Rücksicht auf mögliche Leser nimmt. Welcher Engländer hätte sich im Zeitalter des Kolonialismus und nationaler Überheblichkeit gern in seinem Seelenausdruck in einer Reihe mit Unzivilisierten und Verrückten gesehen? Was ist aber schon über Intentionen auszusagen, über die nur Vermutungen angestellt werden können? Befragt werden kann jedoch die Wirkung der im Buch ausgestellten Bilder.

Die Ausstattung des Dargestellten geht – gegen die geäußerte evolutionsbiologische Aussage im Text – eindeutig auf eine Zivilisierungsanmutung der Ausdruckszeichen. Die Bilder Duchennes in ihrem kalten, unverhüllten Experimentiercharakter, die Darwin vom französischen Physiologen übernimmt, stellen noch die äußerste Provokation dar: die Seele als elektrisch erzeugte Simulation.

Dagegen stehen die theatralischen *tableaux vivants* des Fotografen Rejlander: die lächelnden jungen Mädchen aus den Fotoateliers der Epoche, die Kinder, die den Betrachter gerührt haben mögen, und der stattliche Herr Rejlander selbst. Das Buch war sehr erfolgreich – gerade wegen dieser Abbildungen.

Die Welt des Ausdrucks bleibt im Kosmos wiedererkennbarer, identifizierbarer Gestaltung. Der Bild-Körper irritiert nicht, gibt sich nicht als fremdartig oder Übersetzungsbedürftig. Die eine oder andere Grimasse wird nicht ästhetisches Wohlgefallen ausgelöst haben, aber das Spektakel der Fotografie übernimmt Leitfunktion. Als Element, wie Jonathan Crary schreibt, im »Territorium des Konsums und der Verbreitung«, das als Bestandteil einer »neuen kulturellen Wert- und Tauschwirtschaft«²⁵ anzusehen ist, erfüllt sie nicht nur Erkenntnisfunktion. Darwin scheint sich dieser Wertwirtschaft zu unterwerfen. Seine Körper-Bilder bieten Anschlussmöglichkeiten, orientieren sich am stillen Konsens über das, was als verbürgerlichte Leidenschaftlichkeit angesehen werden kann. Bei aller exzessiven Theatralität werden nicht die Perversion, die Grenzüberschreitung oder die Regression inszeniert, welche eine Ahnung von Abnormität oder Pathologie geben würden. Gewiss unterscheiden sich die Körper in ihrer Expressivität auf den Bildern der Ausdruckskundler vom gängigen Image der Atelier- und Kunstfotografie des 19. Jahrhunderts. Was die Wissenschaftler »face in repose« nennen, das Gesicht ohne Affektzeichen, ist die Normmaske des *public man* im vorigen Jahrhundert. Abgefedert wird die Differenz dadurch, dass der wissenschaftliche Diskurs den Laboratoriumskontext ausstellt und auf diese Weise das Gesicht im Vorstellungshorizont einer Beherrschbarkeit verbleibt. Das Unwillkürliche, Nicht-Kontrollierbare, Vorbewusste wird in den Bildern nicht authentisch ausgewiesen. Im Gegenteil: die Instanz der mimischen Sprachbeherrschung ist sichtbar und lesbar. Spontaneität wird konventionalisiert.

In dieser Perspektive erscheint Darwins Buch als Kulmination einer ungefähr 200jährigen Anstrengung, die auf eine Logifizierung des Seelenausdrucks hinausläuft. Es scheint, als gäbe es nicht das Rauschen an den Rändern des Ausdrucks, die Formen der Orthografielosigkeit, die grammatischen Teratologien.

4. DAS PSYCHIATRISIERTE GESICHT

Die Verwerfung nicht-semantisierbarer Gesichtszeichen hat harte Folgen in der Psychiatrie, die im ausgehenden 19. Jahrhundert genau diese Formen entdeckt und eine Pathologisierung und Anormalisierung damit betreibt. In einer herrischen Verneinungsgeste der pathognomischen Tradition gegenüber konstituiert sich ein neuer Wissensbereich, der im Gesicht nicht mehr Zeichen (der Natur, des Subjekts, der Regression, des Leids) erkennt, sondern zu einem Feld korporaler Signale umdeutet. Statt zwischen Gesundheit und Krankheit eine Korrespondenz zu bilden, wird das Gesicht entsprachlicht und dem Verdacht der Degenera-

tion ausgesetzt. Es vermehren sich Bilder von psychiatrischen Patienten, auf denen die Wissenschaftler nicht Ausdruck, vielmehr Ausdruckslosigkeit ausmachen. Krankheit bedeutet in der neuen Konzeption, dass der Körper auf dysfunktionale Weise für sich agiert und mit der Seele seine Beziehung aufgekündigt hat.

Wenn das Gesicht sich bewegt, so bedeutet dies nicht mehr, dass sich etwas ausspricht. Clownismus, Paramimie, Automatismus – mit diesen Begriffen erfasst man, was allenfalls als Parodie auf die Sprache des Gesichts gilt. Die Exzentritäten katapultieren das Subjekt in einen Orbit jenseits der Aussagefähigkeit. Entsprechend wird auch begrifflich die Verwandlung vorgenommen: aus dem *Geisteskranken* wird der *Nervenranke*. Von ihm erwartet man weniger die Zeichen des Leidens als viel mehr den Affekt-Fake.

Robert Musil hat in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* diesen epistemologischen Wechsel in einer plastischen Szene schockartig veranschaulicht und den Verlust der Ausdrucksglaubwürdigkeit mit einem Hauch Melancholie versehen. Im Kapitel »Die Irren begrüßen Clarisse« führt der Psychiater Dr. Friedenthal eine Besuchergruppe durch die Abteilungen der Irrenanstalt. Sie begegnen unter anderem einem alten Herrn mit einem »durchgeistigten Antlitz«, das »unwahrscheinlich edel« aussieht und das Inbild »leibhaftiger Geistes Schönheit« darstellt. General Stumm ist derart beeindruckt, dass er es gemalt wissen möchte. Für einen Moment kommt den Besuchern das Gesicht des Kranken wie der reine Ausdruck tiefer Durchseelung vor. Mit einer lakonischen Bemerkung, die von einem schwermütigen Lächeln begleitet wird, erniedrigt der Arzt den Irren zu einem bloßen Körperwesen: »Der edle Ausdruck kommt vom Nachlassen der Spannung in den Gesichtsmuskeln.«²⁶

Die Pathos-Sprache ist zu einem Pathologie-Signal mit unklarer Signifikanttiefe geschrumpft. Hier gibt es nichts zu *verstehen*.

Mit dem neuen anti-hermeneutischen Wissenschaftsideal wird fortan nach Gesichtsmerkmalen geforscht, die aus dem Kanon pathischer Kennzeichen fallen. Die Tiefe des Psychischen wird von der Räumlichkeit des Somatischen verdrängt. Jetzt ist von Funktionsanomalien motorischer Centra und der Leitungsbahnen, von abnormer Reflexerregbarkeit, von motorischen Entladungen und Gehirndisposition die Rede. Wenn man dem Kranken ins Gesicht schaut, sucht man nach Stigmata, nicht nach der Wahrheit der Person. Das Sichtbare ist nicht mehr die Außenhaut des Psychischen, sondern man gewahrt die Effekte niederer Instanzen, die vollständig materialistisch konzipiert werden. Foucault spricht in seinen Vorlesungen über die Anormalen von einer »Technologie der Anomalie«, die von der Psychiatrie in Anschlag gebracht wird.²⁷ Damit ist gemeint, dass die Idee einer funktionalen Regelmäßigkeit erkenntnisleitend wird. War es in der alten Konzep-

tion »ein Exzeß, der das Funktionieren des Triebs als pathologisch kennzeichnet«, ein Mehr im Vergleich zu einem angenommenen mittleren Maß, ist es fortan ein »funktionelles Ungleichgewicht des Ganzen, eine Art schlechte Aufstellung in den Strukturen«. ²⁸ An die Stelle der Biografien treten Konstitutionen, die für das Unregelmäßige verantwortlich gemacht werden.

Es konkurrieren also eine neurologische Episteme mit einer psychodynamischen. Wo Hermann Oppenheimer 1884 in der »Fratzenbildung« noch ein »wilde Spiel seelischer Vorgänge« sehen konnte, das sich »ungehemmt nach aussen reflectirt«, ²⁹ dort gewahrt die neurologische Psychiatrie die Degeneration des Nervensystems. Es findet eine Umwertung, eine Ausstreichung der Leidenschaften statt.

Von dieser Sicht bleibt die Ikonografie (Abb. 3) nicht unberührt. Vermehrt zeigt man, wie Charcot schreibt, »Verrenkungen, willkürliche und unvorherbestimmbare Haltungen«. ³⁰

Ein neues, ein hässliches und sinnloses Gesicht bereichert die psychiatrische Ikonografie. Mit dem Körper der Nicht-Leidenschaft, der bis zu diesem historischen Zeitpunkt nur in Andeutungen sichtbar war, wird eine pathologische Alterität begründet. Der Hiatus zwischen *normal* und *anormal* scheint auf das ältere Modell eines Charles Bell zu rekurrieren. Die Oppositionsvorstellungen folgen jedoch je anderen Logiken. Bei Bell wurde der zivilisationslose Vor-Mensch vom Kulturmenschen abgesetzt. In der neuen Psychiatrie wird dagegen eine rein körperbezogene Diskriminierung eingeführt. Die Frage kultureller Einflüsse spielt hier keine Rolle.

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass die szientistische Medizin trotz naturwissenschaftlicher Rationalisierung verstärkt zu ästhetischen Wertungen greift. Der Szientismus treibt die *lingua-naturale* Gattungshaftigkeit des Gesichts aus und besetzt diese Lücke mit einem ästhetischen Objektivismus. Es ist, als ergreife ein untergründiger mythischer Schrecken im Angesicht dieser selbsterzeugten Alterität die Bewusstseine. Ohne Hermeneutik gewahrt man gleichsam gorgonenhafte Wesen.

Deutlich wird dieser Stilwechsel in einem Artikel aus dem Jahre 1892, dem eine Tafel mit sechs fotografischen Krankenporträts beigegeben ist. Der Autor, John Turner, verfolgt die These, dass in der Mehrzahl der Fälle von Geisteskrankheiten lokale Läsionen in einem der beiden Gehirnhälften vorliegen. Durch die Zerstörung, so die These, trete eine Degeneration ein, die sich in einer Entdifferenzierung des Ausdrucks auf einer Gesichtsseite zeigen würde. Nach Turner entsteht eine ausdrucksvolle und eine ausdruckschwache Seite, eine Asymmetrie.



Abb. 3:
L'iconographie photographique de la Salpêtrière, 1877

Ästhetisierend spricht Turner von »Grimasse«, »schrecklichen Verrenkungen«, »grotesken Verzerrungen«.³¹ Nicht die denotative Beschreibung steht im Zentrum der Darstellungsbemühung, sondern das ästhetische Urteil den Dismorphien gegenüber. Im Hintergrund dieser Redeweise scheint das klassizistische Schönheitsideal wirksam zu sein, das in der Symmetrie und Ausgewogenheit der Form den vollendeten Menschen erkennt. Nicht der implizite Klassizismus ist jedoch für die Gewaltförmigkeit dieser Rhetorik verantwortlich zu machen, dem ursprünglich ein utopischer Zug im Anblick genereller menschlicher Unvollkommenheit zukam. Aus der nachfolgenden Geschichte wissen wir, dass die Unterscheidung zwischen beschädigtem und unbeschädigtem Leben eine unbarmherzige eugenische Gesichterschau nach sich zog, die aus dem ästhetischen Unwert einen menschlichen Unwert kreierte.³²

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hat sich der Irre in eine funktionsreduzierte Körpermaschine verwandelt. Die humane Korrespondenz zerbricht mit der Folge einer Ernüchterung. An die Stelle der Leere tritt abwechselnd der objektivierende Ästhetizismus und die medizinische Sprache der Klassifikation. Auch für letzteren Fall hat Musil eine eindruckliche Szene erfunden:

Clarisse ging von Bett zu Bett. Sie bohrte ihre Augen in die Kranken und strengte sich aufs äußerste an, ohne von diesen Gesichtern, die von ihr nicht Kenntnis nahmen, auch nur das Geringste zu verstehn. Alle Einbildungen erloschen daran. Dr. Friedenthal folgte ihr leise und erklärte: ›Amaurotische familiäre Idiotie‹. ›Tuberöse hypertrophische Sklerose‹. ›Idiota thymica‹...³³

5. RAUHEIT

Ich wiederhole meine These: Die neue psychiatrische Ikonografie konnte den Anderen der Leidenschaften erstehen lassen, weil die vorgängige Bild- und Interpretationskultur das Rauschen der Übergänge auszutreiben gelernt hatte. Und plötzlich, zum Ende des 19. Jahrhunderts, bricht das Andere des Ausdrucks hervor: Schock der Moderne. Zur Charakterisierung der neuen Situation bietet sich Roland Barthes Begriff der Rauheit an. Barthes benutzt den Begriff für die Analyse der Gesangsstimme, er eignet sich aber für eine Übertragung auf das Gebiet des Gesichts, denn beide, Stimme wie Gesicht, sind gleichermaßen Medien der Leidenschaften. Rauheit verweist auf die »Materialität des Körpers«, die, so Barthes, nichts mit Kommunikation, Repräsentation und Ausdruck zu tun hat.³⁴ Ein Körper wird visioniert, der noch nicht oder nicht mehr Sinn macht: Signifikanz ohne die Höhe des Symbolischen. Die Behauptung einer symbolischen Ordnung zieht in ihrem Schatten das Jenseits der Ordnung mit sich: die Ausfälle, die falsche Orthografie, das Protosymbolische. Diese Opposition wirkt auf die Konzeption vom Gesicht ein: Wurde dessen Dramatik und Expressivität vom wissenschaftlichen Kalkül so analysiert, dass aufzählbare Einheiten dabei herauskamen, tritt mit der Rauheit eine Subjektlosigkeit aus dem Schatten, die in Momenten das ganze Gesicht auszufüllen vermag.

Es ist bemerkenswert, dass an diesem Punkt die ästhetische Moderne aufschließt. Künstler im 20. Jahrhundert haben sich wiederkehrend dem unlogischen, grimassierenden, extravaganten und manieristischen Gesicht gewidmet und es fotografisch festgehalten. Zu nennen sind Egon Schieles Posenfotos,³⁵ Hilde Doepps esoterisch-unpersönlichen Masken (Abb. 4),³⁶ Arnulf Rainers *Face Farces*, die Body-Performances von Künstlern der 60er und 70er Jahre (z. B. Bruce Naumann, Jürgen Klauke, Klaus Rinke) und aus den 90er Jahren Suzanne Lafonts *Choeur des Grimaces* (1992) sowie die Video-Dummies von Tony Oursler (Abb. 5).

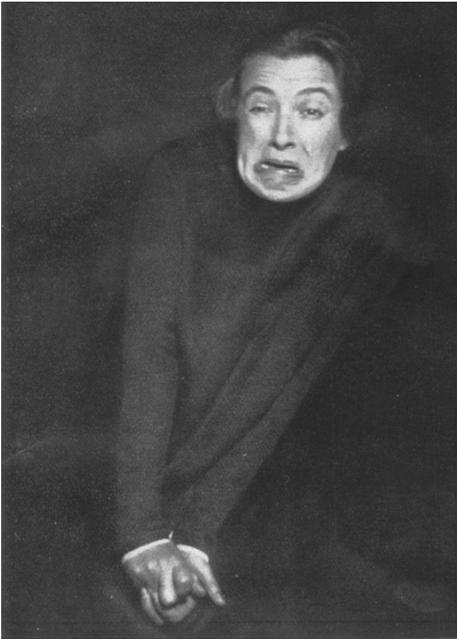


Abb. 4: Hilde Doepp. Träume und Masken, 1926



Abb. 5: Tony Oursler. Rock, 1996

Die Anomalie, die in der Psychiatrie neurologisch festgeschrieben wird, nutzt die Avantgarde als Öffnung und inszeniert die Zersetzung des Thetischen. Ob dahinter die Suche nach einem neuen Eros, nach einem erweiterten Symbolsystem oder nach dem Nullpunkt des Körpers steht, ist nicht zu entscheiden. Die Bilder spielen mit dem Appeal des Gesichts, stellen Bilder gegen Bilder, rufen abgelegte Muster aus den Archive des Unbewussten ab und verstören sie durch Extravaganz oder mediale Verfremdung.

Die Rauheit des entregelten Gesichts verbindet die klinische und künstlerische Ikonografie und entzündet in der Gegenüberstellung die Konkurrenz unterschiedlicher Logiken. Im Aufeinanderprall verschärft sich die Frage nach der Deutung: Macht die Entkodierung aus dem Gesicht eine Wüste oder ist sie die Grundlegung einer neuen Metaphysik der Leidenschaften? Das unheimliche Körperbild, das aus dem Ausfall der Kodierung entsteht, ruft die Frage auf, ob es ein Nicht-Gesicht geben kann, eines, das sich jedweder territorialisierenden Zuschreibung entziehen kann. Die Funktion der Bildlichkeit, die eingangs an historischen Beispielen thematisiert wurde, stellt sich an diesem Punkt noch einmal neu: Kann das Bild zum Begriff überleiten, vielleicht gar als Protobegriff gelten, weil es etwas erfasst und anzeigt, das ohne sein Eingreifen im Optisch-Unbe-

wussten³⁷ abgelagert bliebe? Oder ist es die illustrative Versinnbildlichung einer Idee, die ein Produzent längst konzeptualisiert hat?

Man muss diese theoretische Opposition nicht als Aufforderung zu einer Entscheidung auffassen. Vielleicht ist darin eher die Verfeinerung der diskursiven Potenziale des Bildes zu sehen, die im positiven Sinne als funktionale Unschärfe zu charakterisieren wäre. Sie mag für die Möglichkeit sorgen, ein Wissen (über das Gesicht) hervorzubringen, das weder stigmatisierend noch auf riskante Weise einführend verfährt, weder denotativ-wissenschaftlich noch konnotativ-künstlerisch auftritt. Das Bild forderte dann zu einem Diskurs auf, der als *vorsichtig* zu kennzeichnen wäre.

- 1 Joseph von Eichendorff: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands [1857], Kempten/München 1906, S. 525. Jochen Hörisch benutzt das Zitat als frühen Beleg für die These, dass moderne Medien an der Überwindung von Metaphysik teilhaben würden. Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne, Frankfurt/M. 2001, S. 302.
- 2 Für den Kontext der Medizin des 19. Jahrhunderts siehe ausführlich Gunnar Schmidt: Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert, Köln 2001; ebenfalls ders.: Das Gesicht. Eine Mediengeschichte, Paderborn 2003.
- 3 Nathaniel Hawthorne: The House of the Seven Gables [1851], Oxford 1991, S. 58–59.
- 4 Ebd., S. 91.
- 5 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge [1966], Frankfurt/M. 1974, S. 437.
- 6 Charles Darwin: The Expression of the Emotions in Man and Animals [1872], London³1998, S. 7.
- 7 Charles Bell: The Anatomy and Philosophy of Expression [1806], London⁴1847, S. 121.
- 8 So schreibt Descartes: »Sie [die Gesichtsbewegungen] sind so wenig verschieden voneinander, daß es Menschen gibt, die fast die gleiche Miene machen, wenn sie weinen, wie andere, wenn sie lachen.« René Descartes: Die Leidenschaften der Seele [1649], herausgegeben und übersetzt von Klaus Hammacher, Hamburg 1996, S. 173.
- 9 Vgl. James Parsons: Human Physiognomy Explain'd, in: Philosophical Transactions, Vol. 44, 1747; Petrus Camper: Redenvoering, Utrecht 1792.
- 10 Gotthold Ephraim Lessing: Theatralische Bibliothek, in: ders.: Sämtliche Schriften, Bd. 6, herausgegeben von Karl Lachmann, Stuttgart 1890, S. 152.
- 11 Johann Jakob Engel: Schriften. Ideen zu einer Mimik [1785/86], Band 7, Berlin 1804, S. 19–20.
- 12 Ebd., S. 26.
- 13 Denis Diderot: Das Paradox über den Schauspieler [1770–73], in: ders.: Diderot-Lesebuch, Berlin/Weimar 1998, S. 181.
- 14 Ebd., S. 179.
- 15 Ebd., S. 184.
- 16 Vgl. Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst [1756], Stuttgart 1995, S. 21; Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon [1766], Stuttgart 1998, S. 19.
- 17 Bell: The Anatomy (Anm. 7), S. 181.
- 18 Charlotte Brontë: Jane Eyre [1847], New York/London 1987, S. 258.
- 19 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: System der Philosophie. Dritter Teil. Die Philosophie des Geistes [1845], Stuttgart 1965, S. 250.
- 20 Hugh Welch Diamond: On the Application of Photography to the Physiognomy and Mental Phenomena of Insanity [1856], in: Adrienne Burrows/Iwan Schumacher: Portraits of the Insane, London/New York 1990, S. 153.
- 21 Philippe Pinel: Philosophisch-medicinische Abhandlung über Geistesverirrung oder Manie, aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Mich. Wagner, Wien 1801, S. 180.
- 22 E. T. A. Hoffmann: Lebens-Ansichten des Katers Murr [1820], Stuttgart 2000, S. 162–163.

- 23 Charles Darwin: *Sind Rechtshänder*, Berlin 1998, S. 29.
- 24 Vgl. Phillip Prodger: *An Annotated Catalogue of the Illustrations of Human and Animal Expression from the Collection of Charles Darwin*, Lewiston, New York 1998. Einige Aufnahmen Brownes sind reproduziert in: Sander L. Gilman: *Seeing the Insane*, New York 1982. Die Aufnahmen Herings sind reproduziert in: Burrows/Schumacher: *Portraits* (Anm. 20).
- 25 Jonathan Crary: *Techniken des Beobachters* [1990], Dresden/Basel 1996, S. 24.
- 26 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften* [1930/32], Reinbek bei Hamburg 2000, S. 983.
- 27 Michel Foucault: *Die Anormalen* [1999], Frankfurt/M. 2003, S. 214.
- 28 Ebd., S. 391, S. 392.
- 29 Hermann Oppenheim: *Beiträge zum Studium des Gesichtsausdruckes der Geisteskranken*, in: *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medicin*, 40 (1884), S. 854.
- 30 Jean-Martin Charcot/Paul Richer: *Die Besessenen in der Kunst* [1887], Göttingen 1988, S. 121.
- 31 John Turner: *Asymmetrical Conditions in the Faces of the Insane*, in: *The Journal of Mental Science*, 38 (1892), S. 199–200.
- 32 Vgl. Schmidt: *Der dividuierte Mensch*. Francis Galtons anthropologische Fotoexperimente, in: ders.: *Anamorphotische Körper* (Anm. 2), S. 163–195.
- 33 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften* (Anm. 26), S. 985.
- 34 Roland Barthes: *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*, Berlin 1979, S. 24–25.
- 35 1914 von Anton Josef Trcka fotografiert.
- 36 Hilde Doepp: *Träume und Masken*, Dessau 1926. Die Fotografien stammen von Charlotte Rudolph.
- 37 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], Frankfurt/M. 1977, S. 36.

Rolf Nohr

A DIME – A MINUTE – A PICTURE. POLAROID & FOTOFIX

*»Aber wie Musik die göttliche Himmelstochter bleibt trotz Leierkasten,
So bleibt Photographie die erhabene Tochter des Lichtgottes trotz Automaten«
(Photographische Mitteilungen, 36. Jg., Berlin 1889, S. 132 f.)¹*

Wissenschaftliche Respektabilität scheint einem Mediensystem erst dann zuteil zu werden, wenn es tot ist. Die Filmwissenschaften konstituierten sich etwa zeitgleich mit dem Aufkommen des Fernsehens, die Fernsehwissenschaft mit dem Siegeszug des Internet und der Videorekorder als mediale und soziale Technik erfuhr verstärkte Aufmerksamkeit erst mit dem verbreiteten Aufkommen der DVD.² Aus dieser Motivation heraus soll das Augenmerk auf ein bislang unterreflektiertes »totes Medium«³ gerichtet werden: den Passbildautomaten.

Dreierlei scheint dabei von Interesse: erstens die technikgeschichtliche Reflexion des »Selbstfotografierens« als genuiner Teil der Fotografiegeschichte, zweitens die Spezifik der Topografie dieser Technologie⁴ sowie drittens die Spezifik der »Eigenheit« des fotografischen Repräsentationssystems Automatenpassbild. Wem zumindest dieser letzte Aspekt nicht einleuchtend erscheint, der möge seine Brieftasche öffnen und die Passbilder auf den verschiedenen Dokumenten einem Dritten zeigen und auf seine Reaktionen achten.



Abb. 1:
Passfoto ca. 1986 – Bildrechte
im Besitz des Autors

Und genau hier findet sich auch eine Anbindung an das Thema dieser Publikation – scheint doch die Hauptfunktion der Technologie Fotofix in der Erstellung von Portraits zu liegen; könnte man sie doch als eine mediale Organisationsmaschine von Facialität bezeichnen. Die gesamte Anordnung der Technik (genealogisch wie archäologisch) ist auf das Gesicht abgestimmt. Die gesamte Topographie des Systems ist an eine Räumlichkeit gebunden, die in einem jeweilig variablen aber stets diskursiven Zusammenhang mit dem Gesicht steht. Ohne vorzugreifen sei darauf verwiesen, dass Fotofixautomaten beispielsweise oft in der Nähe von Instanzen und Institutionen aufgestellt sind, die Legitimationspapiere mit Lichtbild ausstellen. Die Beschäftigung mit dem Medien(sub)system Fotofix ist insofern aufschlussreich, als sich hier eine einzigartige Konstellation innerhalb medientechnischer und medienhistorischer Konstellationen bietet. Zum einen ist das System Fotofix durch seine spezielle Konstruktion ein technisches Objekt, das in dieser Form einzigartig besteht. Die Konzeption, eine dezidierte »Motivik«, nämlich die Erstellung eines individuellen Portraitfotos, sowohl im Repräsentations-sinn als auch in einer Generierung zu »automatisieren«, erscheint sowohl in ihrer medienhistorischen als auch ihrer diskursiven Erstreckung einzelständig. Zum anderen entwickelt das Fotofix durch unterschiedliche Gebrauchsfiguren eine Ambivalenz, die es als archetypisches »Einschreibungssystem« analysierbar macht. Das Fotofix lässt sich nicht eindeutig einem bestimmten Gebrauchsmuster, einer bestimmten Bedeutungsproduktion o. ä. zuordnen. Es bleibt in jeder Hinsicht ambivalent. Das Objektpaar Fotofixautomat und Passbildstreifen scheint gerade auf der Ebene der Herstellung von Gesicht dem Privaten und dem Öffentlichen gleichzeitig zuordenbar zu sein. Ebenso ist das System Fotofix in ideologischer wie auch diskursiver Hinsicht nicht eindeutig zu fixieren: dem hochgradig ideologisch aufgeladenen Gebrauch als Herstellungstechnik von Legitimationsmitteln steht der ebenso deutliche private Gebrauch gegenüber. Festzustellen ist aber eines: das Fotofix ist ein System, das wie kein anderes technisches bildgebendes System darauf abgerichtet ist, Gesichter abzubilden, herzustellen, zu disziplinieren und normalisieren. Ziel dieses Aufsatzes ist es daher, die hochgradig differierten Spuren archäologischer wie genealogischer Verflechtung nachzuzeichnen, die dieses System durchdringen und zum anderen diese Verflechtungen zu benutzen, um die »Zielkoordinate« der Systems Fotofix – eben das Gesicht – interpretabel zu machen.

Zu Beginn muss aber sicherlich die Legitimation des Totenscheins stehen. Der klassische Fotofix-Automat, der auf einem chemikalischen und papiergestützten Entwicklungsprozess beruht, ist fast komplett ersetzt worden durch ein digitalkamerabasiertes Thermoprintverfahren, welches in der Kabine über Moni-

tor und Sprach- bzw. Menüführung gesteuert wird und technisch ähnlich wie die digitalen Minilabs professioneller Studios funktioniert. Waren 1994 noch annähernd 1700 chemische Passbildautomaten aufgestellt⁵ so sind es 2003 allein mindestens 2200 digitale Geräte⁶. Nun ließe sich einwenden, dass dieses technische shifting kaum Auswirkungen auf das soziotechnische System hat, zumal sich diese Veränderung unsichtbar und augenscheinlich ohne Auswirkung auf das fotografische Subjekt wie Objekt vollzogen hat. Ich möchte aber gerade im Hinblick auf die parallel zu diskutierenden Verfahren des Polaroidbilds aufzeigen, dass sich in der technischen Genese wie auch im mehr-als-technischen »Paradigmenwechsel« spezifische (wenngleich eher marginale) Bedeutungskonstitutionen und -verschiebungen verstecken – die aber weniger dem Technischen, als vielmehr dem die Technik gebrauchenden Subjekt geschuldet sind; ebenso wie sich dezidierte Grundparameter des Fotofix in dieser Verschiebung nicht verändern.

Wo aber liegt der »Geburtsstermin« des Fotofix? Vielleicht in der Erfindung des münzgestützten Verkaufsautomaten 1883 durch Percival Everett.⁷ Natürlich auch in der »Erfindung« der Fotografie selbst; in der Technik der Portraitmalerei sicher ebenso – was noch zu zeigen sein wird – wie in der Entdeckung des Subjekts, seiner Abbildbarkeit und Identifizierbarkeit oder gar in der Idee der (heterotopischen) heiligen Hütte.⁸

Patentgeschichtlich zumindest lässt sich ein Geburtsstermin festschreiben. Am 17.9.1889 beantragt der Franzose Ernest Enjalbert im Kaiserlichen Patentamt in Berlin ein Patent für einen »Durch Einwerfen einer Münze zu bethätigender Apparat zur selbstständigen Herstellung von Photographien«.⁹ Dieses erste Patent,¹⁰ welches in gebauter Form auf der Weltausstellung in Paris der Öffentlichkeit vorgestellt wird, produziert Tafelfotos auf kleinen Blechplatten und ist zu diesem Zeitpunkt keineswegs eine autonom arbeitende Maschine. Zum einen erfordert ihr Gebrauch zunächst Erläuterung durch einen Operator, zum anderen scheinen sowohl der Münzmechanismus als auch die Chemikalienregulation ein häufiges Eingreifen erforderlich gemacht zu haben. Darüber hinaus löst sich die Enjalbertsche Maschine apparativ auch nicht aus der Ateliersituation: das Aufnahmegerät ist wegen der Länge der benötigten Belichtungszeit mit einer Kopfstütze zur Fixierung versehen.¹¹

In den 1890er Jahren werden in rascher Folge weitere Patente in dieser Richtung vergeben, unter anderem das von Conrad Beritt 1894 patentierte »Bosco-Photografie-Verfahren«, in dem die Entwicklungsflüssigkeit in den Rändern eines Pappfutters des lichtempfindlichen Materials aufbewahrt wurde (somit das Polaroidverfahren andeutend), wobei die Ränder hierbei gleichzeitig als dekorative Bildfassung dienten. Die Entwicklungstechnik war aber vor allem im ab-

schließenden Wässerungsprozess unzureichend, sodass die Bilder mit der Zeit nachdunkelten.¹² Das nach einem damals bekannten Zauberkünstler benannte Bosco-Gerät entfaltete seine Popularität besonders als Jahrmarktsattraktion.¹³ In diese Zeit fallen auch verschiedene Variationen der Ferrotypie-Automaten, in denen auf Blech oder Eisenplättchen direkt belichtet und entwickelt wird. Jenseits dieser Technologie ist das Selbstfotografierverfahren aber grundsätzlich ein eher papierorientiertes Verfahren, das seine Aufnahmen ohne Negativfilm (und zu Beginn meist seitenverkehrt) auf lichtempfindlichem Papier organisiert und vermittels der Technik der Sofortentwicklung arbeitet. Die Aufnahmezeiten verkürzen sich von den anfänglichen ca. 8 Minuten auf etwa Minutenlänge und es fällt auch zum ersten mal der Begriff des »Photografier-dich-selbst« -Automat bzw. der »Fotofix«-Handkamera.¹⁴ Ab etwa 1907 kommt es dann auch zur Anmeldung mehrerer Patente für Apparate, die dann auch Papierbilder herausgeben.¹⁵

Die große Zahl der zwischen 1905 und 1914 erzeugten Papier-Automaten-Photos sind seitenrichtig, also über Negative gewonnen. Bei fast allen erhaltenen Exemplaren ist am Rand noch die mitfotografierte Negativnummer zu entdecken, die zusammen mit einer Adresse Nachbestellungen und vor allem Vergrößerungen ermöglichte.¹⁶

Noch in den 1910er Jahren bzw. bis in die 1930er Jahre scheint einzelnen Patenten noch ein Operator oder Angestellter zur richtigen Handhabung und Verwaltung von Nachbestellaufträgen zur Seite gestellt zu sein. Bis zu diesem Zeitpunkt sind die Selbstfotografierer auch noch keine Kabinen in dem heute bekannten Sinne, sondern freistehende Automaten, vor denen der Portraitierte auf einem Stuhl o. ä. Platz nimmt. Erst mit dem 1913 erteilten Patent an die General Electric etabliert sich die bekannte Form des Kabinenfotoautomaten.¹⁷

Einen technischen wie diskursiven Verfestigungspunkt dieser differenten Technologien, Gebräuche und apparativer Differenzen stellt sicherlich das 1924 in New York ausgestellte Patent für Anatol Marco Josepho und seinen »Photografie-Selbstverkäufer« dar. Mit der Erstaufstellung dieser »Josepho-Maschine« 1926 beginnt die Durchsetzung der Photoautomaten als Gebrauchstechnologie jenseits des Jahrmarktamüsemments,¹⁸ nicht zuletzt auch durch die deutlich reduzierten Belichtungszeiten und eine gesteigerte Pragmatik des Automaten.¹⁹

You need no longer be dull in Boston if you have twenty-five cents and a face. Go to the New Photomaton, in Filene's basement, some noon and



Abb. 2:
Selbstfotografierer der
Photo-Machine Company,
gebaut von General
Electrics 1912/13

see how romance and adventure have been injected into hitherto grim business of having your picture made.²⁰

Der Paradigmenwechsel geht einher mit einer Verschiebung hin zum Ökonomischen.²¹ Nachdem Josepho von einem amerikanischen Trust die Patentrechte für eine Million Dollar abgekauft worden waren, gründet sich im November 1927 die Photomaton-Gesellschaft für Großbritannien, Frankreich, Deutschland, Italien und Kanada sowie die Internationale Photomaton-Gesellschaft mit einem Kapital von jeweils 3,5 Mio. Reichsmark. Bereits 1928 erwirbt eine Dachgesellschaft durch Aktientausch die beiden Photomaton-Gesellschaften und macht einen Gewinn von 88 Mio. Mark.²² Im Kontext des schwarzen Freitags gehen aber auch die Gewinnmargen der Photomaton-Gesellschaft zurück; die meisten Tochterfirmen gehen Bankrott.²³

Entscheidender als der ökonomische Kontext²⁴ ist aber sicherlich die Einbin-

derung des Selbstfotografierens in die Kontexte der jungen Fotografie (wobei diese wiederum verstanden werden kann als vor allem soziale Technik). So kann die aufkommende Fotografie in Deutschland auch als demokratisierendes Modell des wilhelminischen Bürgertums gelesen werden.²⁵ Im Zug der »Entdeckung« des Privaten und Bürgerlichen gewinnt die Handlung der Portraitherstellung generell neue Bedeutung.²⁶ Jenseits des (gemalten) Herrscherportraits gewinnt die (technische) Bezeugung der bürgerlich-individuellen Existenz im Portrait an Gewicht, wobei neben der Praktik der Selbstbezeugung auch die demokratisierte Zugriffsform auf das technisch-apparative Portrait im Sinne einer »ökonomisch machbaren« Funktion als Erklärung für seine Popularität nicht zu vernachlässigen ist. Dabei ist das Portrait zunächst ein reines Atelierbild. Der direkte Blickkontakt wird in den Bildern vermieden, Gestaltung, Hintergrund und Accessoires des Portraits verweisen auf Statusdenken und Repräsentationsaspekte.²⁷ Neben dem (Familien-)Portrait etabliert sich aber auch (um 1860) die kleinformatige Portrait-Visitenkarte, die sich bald auch als größerformatiges Cabinet-Bild umsetzt.²⁸ Wahrnehmungs- und Bewusstseinsveränderung zusammen mit ökonomischem und wirtschaftlichem Aufstieg des Bürgertums im 18. Jahrhundert stiften eine Praktik des privaten Photobesitzes in der Doppelfigur zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen. Diese Doppelung manifestiert sich im nichtöffentlichen Portraitfoto des Albums oder der Brieftasche und dem öffentlichen Portraitfoto der Visitenkarte oder des in der Wohnung aufgehängten Familienbildes.²⁹

Die Suche nach der eigenen Identität endete bei der Repräsentation. Das Selbstbewusstsein des »emanzipierten« Bürgers, es reichte noch nicht aus, um sich tatsächlich als unverwechselbares Individuum zu zeigen. Stattdessen wollte man seine Gruppenzugehörigkeit bestätigt wissen, den Schönheitsidealen der Zeit entsprechen, auf keinen Fall von der Norm abweichen.³⁰

Einen entscheidenden und nobilitierenden Veränderungsschub erfährt das bürgerlich-technische Portraitmotiv – so die Kernthese von Klaus und Ellen Mass³¹ – aber durch den Ersten Weltkrieg. Das Erinnerungsfoto des in die Schlacht ziehenden Wehrdienstleistenden verändert nicht zuletzt auch die an das Portraitbild angekoppelte mnemonische Funktion; sowohl von Seiten der Familie als auch von Seiten des im Schützengraben liegenden Soldaten mit dem Erinnerungsbild der Seinen in der Brieftasche.³² Und an dieser Stelle greifen auch die Sozialgeschichte des technischen Portraits und die Technikgeschichte des Selbstfotografierers ineinander.³³ Ein Erklärungsansatz für die Erfolgslinie des Photomatons lässt sich

nicht nur über eine Perfektionierung der Technik etablieren, sondern auch über den Diskurs einer Nachfrage nach massenhafter Produktion von Erinnerungsartefakten. »Das Photo ist also im ersten Weltkrieg das wichtigste private Kommunikationsmittel gewesen und durchaus als Gegenstand empfunden worden.«³⁴

Im Versuch, die soziotechnischen Rahmenbedingungen des Fotofix zu (re)konstruieren, müssen jenseits dieser Verortung in der bürgerlichen Erinnerungskultur weitere Rahmendaten genannt werden. Erstens vollzieht sich in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg auch eine Wandlung der fotografischen Geste selbst. Es entsteht der Volkssport Fotografie, der die Wende von der künstlerischen oder gewerblichen Atelierfotografie hin zum Knipser mit einfachem Gerät vollzieht, also die endgültige Demokratisierung des (Portrait-) Fotos betreibt und somit auch dem Privileg der bürgerlichen Klasse entzieht.³⁵ Zweitens vollzieht sich mit dieser Verschiebung vielleicht endgültig die »Befreiung« der Fotografie aus dem Umfeld des Spektakels und des Kuriosen. Seit den 1880er Jahren hat sich in Deutschland das technisch-apparative Selbstportrait vor allem als Jahrmarktsfotografie im Sinne des Unterhaltenden (»Amerikanische Schnellfotografie«) situiert.³⁶ Mit der Wende zum technischen Erinnerungsportrait nobilitiert sich der »Rummelautomat« zum ernsthaften Aufschreibesystem. Als entscheidender dritter Aspekt ist aber sicherlich der Umschwung hin zum identifizierenden und klassifizierenden Aspekt der Portraitfotografie zu nennen. Ab den 1860er Jahren setzt sich das Foto als Identifikationsmittel durch. Fotos im Visitenkartenformat werden z. B. mit der Dauereintrittskarte der Pariser Weltausstellung gekoppelt.³⁷ Diese Technik der Identifizierbarkeit manifestiert sich dann bekanntermaßen in den ab 1876 entstehenden (bertillonschen) fotografischen Verbrecherkarteien. Dementsprechend kann Rolf Behme auch mit Klaus und Ellen Maas zusammenfassen:

Der Erfolg des Photomatons zu dieser Zeit [zwischen 1925 und 1931 – RFN] beruht also auf einer gründlichen Marktbeobachtung; das Foto war gesellschaftlich als Mittel zur Kommunikation, zur Legitimation und als Gebrauchsgegenstand akzeptiert.³⁸

Damit ist eine erste technische Geschichte des Fotofix angedeutet und die (nahe-liegenden) soziodiskursiven Bedingungen seiner Etablierung benannt. Für mich erscheinen aber zwei Punkte weitaus essentieller in der Rekonstruktion dessen, was ich als Fotofix-Diskurs benennen möchte: einerseits der »Ort« des Fotofix und andererseits das Polaroid.

Beginnen wir mit Zweiterem und Naheliegenderem. 1959 stellt der junge Chemiker Herbert E. Mass mit dem öffentlichen Vortrag »Diffusionsentwicklung

und Einstufenfotografie« (bezeichnenderweise in der Frankfurter Paulskirche) das Polaroidverfahren in Europa vor.³⁹ Dies ist aber mehr oder minder fast schon der Abschluss – weil Beginn der ökonomischen Verwertung – eines langen Inventionsprozess.⁴⁰ Auf der Basis diverser Entwicklungen und Patente kann Edwin H. Land (Polaroid) bekanntermaßen ein erstes Patent auf der Basis der Silberdiffusion als Fotoverfahren einreichen und bis 1946 soweit verbessern, dass von einer breiten Markteinführung gesprochen werden kann. So wird dann auch am 21.2.1947 das Verfahren des Sofortbilds vor der Optical Society of America präsentiert. Am 28.11.1948 ist dann das erste Gerät inklusive dazugehörigem Filmsystem auf dem Markt, die Polaroid-Land-Camera (Model 95). Erstaunlicherweise verläuft die Markteinführung schleppend: erst nach sieben Jahren ist das millionste Modell verkauft. Erstaunlich deshalb, weil die Idee der direkten Verfügbarkeit des fotografischen Bildes der Fotografie als Praxis von Anbeginn an eingeschrieben zu sein scheint⁴¹ – eigentlich aber auch wiederum nicht erstaunlich, wenn man bedenkt, dass das Polaroidverfahren als s/w-Verfahren genau zu einer Zeit eingeführt wird, in der sich die Farbfotografie durchzusetzen beginnt. Folgerichtig setzt sich das Polaroidverfahren ökonomisch auch erst 1963 mit der Vorstellung des Farbbildverfahrens endgültig durch.⁴² Die ersten Fotofix-Kabinen bekannter Bau- und Funktionsweise auf der Basis des Polaroidverfahrens, die (zunächst schwarz-weiße) Passfotos herstellen, etablieren sich ab 1958 durch die Lizenzen und Patente der Photo-Me Studios Ltd. 1976 erfolgt dann die Vorstellung von Farbbildpassfotokabinen durch dieselbe Firma, einem Patent, dass sich für mehrere Jahrzehnte unverändert halten kann und die apparative Grundlage dessen bildet, was in diesen Ausführungen als Fotofix generalisiert wird.

Die Berührungspunkte von Selbstfotografierautomaten und der Entwicklung des Polaroidverfahrens sind naheliegend – nicht nur auf der Ebene der technischen Kompatibilität. Der eigentliche Berührungspunkt ist sicherlich die Euphorie des Gegenwärtigen, die Idee des Echtzeitlichen und gleichzeitig Zeitfixierenden,⁴³ der ambivalente Bazinsche Abdruck des Realen – »Jedes Bild muss als Objekt empfunden werden und jedes Objekt als Bild«⁴⁴ – oder das Barthesche »ça-à-été«.⁴⁵ All diese Aspekte wohnen dem Polaroid inne, und setzen sich in der technisch-apparativen Manifestation der Passbildkabine um. Und auch die Gebrauchsweisen und Praktiken, die am Polaroid verhandelt werden, das Heraustreten aus der Professionalität und der fotografische Emanzipationsentwurf, manifestieren sich auf eine eigene Weise im Fotofix.

Es wäre aber zu einfach, aus eben diesem Emanzipationsentwurf eine »Gegengeschichte« zur professionalisierten, auratisierten und musealisierten Fotografie zu entwickeln, und das Polaroid und das Fotofix in einen solchen Gegen-

entwurf einzureihen.⁴⁶ Zwar scheinen sich die Arbeiterfotografie⁴⁷ der 20er und 30er Jahre und die Emanzipationsentwürfe der Volksfotografie der 70er/80er Jahre als Modell der Gegenöffentlichkeit nahe zu stehen,⁴⁸ ebenso wie sie den Emanzipationsentwurf der Lomografie⁴⁹ beeinflussen, die wiederum auf den Gesten und Strukturen der Polaroidfotografie verweist: möglichst in allen Lebenslagen »abzudrücken«, der medialen Bilderflut eine eigene Bilderflut entgegenzusetzen und eine Produktion des Exzesses zu generieren, dabei die Kamera vom Auge abzukoppeln und das bewusste Sehen zu vermeiden.⁵⁰ Hieraus eine antihegemoniale oder antiästhetizistische Lesweise des Polaroid-/Fotofixbegriffes abzuleiten wäre jedoch in hohem Maße unterkomplex: als Verweis sei hierbei nur kurz an die Dialektik von Kunst und Antikunst in den Projekten der Warholschen Photobooth-Portraits erinnert.⁵¹

Grundsätzlich halte ich eine Argumentation für sinnvoll, die den Gebrauch, die Handlung, die »Geste« – im Sinne Vilém Flussers⁵² – des Polaroid wie auch des Fotofix als medialem Phänomen in den Fokus nimmt. Fragen nach der ästhetischen Praxis, der technisch-historischen Entwicklung oder der Anschlussfähigkeit an Diskurse im Kontext der Debatte um neue Medien sind hierzu flankierend sinnvoll, stehen aber nicht im Zentrum der Erkenntnisproduktion. Beiden technischen Systemen wohnt eine bestimmte Geste inne, eine Weise des Gebrauchs.⁵³ Naheliegenderweise lässt sich das Polaroid konnotieren mit »Signaturen« des Authentischen, des erkennbaren Abdrucks, mit dem Transitorischen, dem Nichtredigierbaren, dem Handlungsorientierten oder Maschinengeprägten. Dem Produkt Polaroidbild entspringt somit eine Reihe von Aneignungs- und Gebrauchspraxen, die eine spezifische Materialität mit einer spezifischen Bildform verbinden und somit zu einem »gestischen« Repräsentationssystem werden. Darüber hinaus rückt aber die Geste des Narzistisch-voyeuristischen in den Blick. Polaroid ist im fotografischen Feld lange Zeit auch eine Markierung des Intimen, des Privaten, des Beobachtenden und überwachend-archivierenden Zugriffs auf das »private life«.⁵⁴ Und auch diese Geste verbindet es mit dem Fotofix. Das Erstellen des Passbildes oder des Erinnerungsbildes am Flughafen oder Bahnhof, das »witzige« und grimassierende Vierfachbild, zu zweit oder dritt in der Kabine erstellt, ist ein Gebrauch im Sinne des Privaten.⁵⁵ In der Frage nach den Beschreibungsformen, die Polaroid wie auch Fotofix als mediales und »gestisches« Phänomen differenzieren, ist sicherlich im Kontext der vorherigen Ausführungen die Fokussierung auf die Rezeption bzw. Formen differenter rezeptiver Haltungen, Praktiken und Gebräuche relevant. Der Gebrauch als »Knipses-Medium«⁵⁶ kann einen ersten Anstoß geben, Privatheit als einen möglichen Modus einer rezeptiven Haltung zu benennen. Privatheit lässt sich dabei vielleicht zunächst ad hoc

trennen in eine Privatheit der Rezeptionssituation selbst, also das Betrachten, Kommentieren und Reagieren auf das Gezeigte und – viel wichtiger – in einen Einschreibungsmodus in das Material selbst. Polaroid (und vor allem in seiner Umformung im Sinne des Fotofix) scheint nachgerade dazu angehalten, ein Speichermedium des Privaten, Intimen, Nicht-Öffentlichen, und in Steigerung: des Geheimen zu sein, wobei hier die Privatheit in einen Diskurs über das Authentische überzugehen scheint. Der offensichtliche Unterschied zwischen Polaroid und Fotofix ist natürlich der, dass das Fotofix eine fotografische Praktik des öffentlichen Raumes ist, wohingegen das Polaroid gerade durch den Verzicht auf das Fotolabor zum genuin Privaten, Häuslichen und Intimen fotografischen Medium wird. Dieser »Abdruck des Realen« als eine Strategie des Authentischen scheint dem medialen Phänomen Polaroid beigegeben zu sein; beigegeben auch als ein Ausdruck des Miterlebens, eines Dabei-Seins in der Rezeption. Im Fall des Fotofix scheint dieser Abdruck auch in strenger Verbindung mit seiner dezidierten »Örtlichkeit« funktional zu werden – wir werden später darauf eingehen. Hier schreibt sich die dem Photomaton bereits innewohnenden Verbindung mit dem Privaten fort, ebenso wie sich die Geste des Gebrauchs in beiden Subsystemen auch in einer tatsächlichen Körperlichkeit manifestiert. Das Polaroid verfügt über eine tatsächliche körperliche Geste: das Wedeln des trocknenden Bildes, ebenso, wie das Fotofixbild mit dem ritualisierten Vorgang des Hockerdrehens, des Wartens auf den Blitz und den fertigen Streifen an der Automatenseitenwand, aber eben auch mit der reinen Körperlichkeit der Kabine selbst verbunden ist. Und diese Körperlichkeit ist im Falle des Fotofix stark an das Gesicht selbst gekoppelt – wie bereits oben angedeutet.

Sowohl die spezifische Materialität des Polaroidbildes wie auch der technische Bildgebungsvorgang selbst unterscheiden sich genuin von den apparativen Setzungen der Fotografie im künstlerischen wie privaten Sinne. Der Einmaligkeits-Charakter des Bildes einerseits (sowohl im privaten Sinne der »Echtheit des Augenblicks« wie auch im künstlerisch-galeristischen Sinne des Unikatsgedankens) wie auch der spezifische Aufnahmeprozess (inklusive des kurzen Zeitfensters der haptischen Manipulierbarkeit des Bildes) stellen eine spezifische »maschinelle« Anmutung her. Ein denkbarer Zugriff auf eine »technische Umfassung« des Maschinensystems Polaroid bildet unter anderem die Frage nach der Naturalisierung (oder Nichtnaturalisierung) des Mediensystems. Im Gegensatz beispielweise zum Dispositiv des Kinos ist die apparative Anordnung des Polaroids nicht unsichtbar: weder im Amateurgerät, noch in den Fotofixkabinen oder dem »Schnelldokumentierer« professionellen Gebrauchs. Polaroid scheint nicht in dem Sinne transparent zu sein, wie andere Medientechniken.⁵⁷ Diskutabel

scheint in diesem Zusammenhang aber, ob und wie sich das Polaroidbild als technisch-ideologisches System naturalisiert, wie sich das technische Sachsystem zu einem »gebrauchbaren« Bildgebungsmodus überformt, wie das »Gemachte« zum Ersatz des »Echten« wird, wie sich bürgerliche Ideologeme – wie die Aurativität oder die Echtzeitlichkeit, der Abdruck des Realen – in das Repräsentationssystem Polaroid einschreiben. Die Anwesenheit des privat gebrauchten Mediums verändert sowohl das Erleben, wie es auch das Erleben vor allem einer Rezeption zu verändern scheint. Dem gegenüber steht natürlich eine andere Zuschreibung des Mediums, die diametral andere Erlebensqualitäten des Privaten anhängen – nämlich der Diskurs des Mediums Polaroid als dokumentarischem Medium, Archivierungsfunktion, maschineller Aufschreibung, als Blicktechnologie im Sinne eines hegemonialen und repressiven Blicks.⁵⁸ Die distinktionsstiftende Form des Polizeifotos ist an das Projekt der Physiognomik ebenso wie an die Handlung des panoptistischen Systems gekoppelt. Hier findet sich auch beispielsweise der schon angedeutete Diskurs der Überwachungskameras anschlussfähig, wie er in einer aktuellen Diskussion als Schnittmenge einer Bildgebung zwischen fotografischen Einschreibungen und netzhaften und blickmächtigen Strukturen diskutiert wird.

Versuchen wir ein Zwischenfazit: Die technische Ausdifferenzierung des Apparatesystems und der kulturellen Gebrauchsform Fotografie ist beschreibbar als von Anbeginn an durch den Subdiskurs der Selbstfotografier-Automaten begleitet. Von besonderem Interesse erscheint hier aber weniger die genaue technisch-apparative Ausdifferenzierung des Systems (wobei natürlich hierbei die »technische Vorwegnahme« des Polaroidverfahrens bzw. aktuell digitaler Bildgebungsverfahren vom Interesse wäre) sondern vielmehr fotografiegeschichtliche Diskursspuren innerhalb dieser bedeutungsproduktiven und bildgebenden Anordnung – die eben, wie gezeigt, nicht weniger »alt« sind als die Fotografie selbst. Viele für die theoretische Beschäftigung mit der Fotografie relevante Gebrauchsmuster und Anordnungskonstellationen schlagen sich z. B. in der Geschichte des Selbstfotografierers nieder, andere Muster scheinen genuin an diese spezielle Bildgebungsform gekoppelt zu sein. Andererseits setzt die Fotofix-Kabine als Anordnung einen spezifisch eigenen Impuls im Feld der technischen Bildgebung und -erzeugung.

Ebenso von Interesse ist – wie nun schon mehrfach angedeutet – sicherlich die spezifische Räumlichkeit dieses technischen Subsystems. Die Idee der Fotofix-Kabine verweist auf eine räumliche Situation der Isolation und des Heraustretens aus einer öffentlichen Topologie: die Toilette, die Wahlkabine, die Umkleide, die Pornovideokabine oder der Beichtstuhl geben eine Reihung solcher »anderer«

Orte vor, in die sich die Form des Fotofix einreihen ließe. Und sicherlich wird schon in dieser Reihung erahnbar, dass es eben nicht nur die »Architektur« der Kabine, sondern vor allem ihre Gebrauchsform und Bedeutungskonstruktion als topografische Setzung ist, die die Reihung signifikant werden lässt.

Schon die ersten kommerziellen Photomatonapparate wurden, nachdem sie dem reinen Jahrmarktkontext entstiegen waren, vorrangig in Kaufhäusern und den jungen Passagen der Großstädte aufgestellt.⁵⁹ Damit vollzieht sich sehr rasch eine spezifische Kopplung der Technologie an eine dezidierte Räumlichkeit und Öffentlichkeit, die sich zunächst als eine Räumlichkeit der Konsumtion, Warenhaftigkeit und Produktion definieren ließe, wie sie anhand der entstehenden Passagen durch Walter Benjamins⁶⁰ exemplarisch klassifiziert worden ist. Auch die Verbindung zum Verkaufsautomaten stellt eine Spezifik des Ortes her: die Automatisierung, der Fordismus und die Bandstraße geben nicht zuletzt eine bestimmte Kopplung von Produktionsbegriff und Raumstruktur vor, die in ihrer



Abb. 3:
Photobooth – Kabine.
ca. 1965

Konturierung sehr spezifisch ist. Nehmen wir nun noch den Bahnhof oder Flughafen als einen weiteren dezidierten Ort mit hinzu, so kommt zur Konturierung der Räumlichkeit sicherlich auch noch das Kriterium des Transitorischen hinzu. Das Fotofixgerät steht vorrangig also an Orten des Durchgängigen, an Orten der Warenakkumulation, es nimmt den Begriff der Automatisierung auf und koppelt ihn an das Private wie auch das Legitimatorische.

In diesem Raum steht das Fotofix nicht im Sinne einer Zugehörigkeit, sondern (auf eine anderen Ebene der Betrachtung) eher im Sinne einer Inseln, einer Lagerung, die sich der Regel entziehen, und in Kontrast zu den Lagerungsbeziehungen des Raumes stehen. Mit Foucault wird diese Form der Herausgehobenheit benennbar. Wir sehen uns mit dem Heterotopen konfrontiert, dem »Ort«, der etwas ganz anderes ist als das, für was er entsteht.⁶¹ Meiner These nach manifestiert sich das Heterotope – unter anderem – in der semi-offenen Form der Kabine⁶² (ohne Tür aber mit Vorhang), der Ambivalenz von Abschottung und Transparenz,⁶³ einer Räumlichkeit des Hineintretens und Verlassens.⁶⁴ Somit löst sich auch die Fotofixkabine tendenziell aus der oben angeführten Reihung – sie ist kein Konstrukt absoluter Abschottung (wie die Toilette oder die Pornokabine), keine Konstruktion des reinen Privat-Subjektiven (wie die Wahlkabine, die Umkleide oder der Beichtstuhl). Dennoch ist – so meine These – die Fotofixkabine eine merkwürdige Topographie, die sich betreten lässt, die seinen Besucher einer Modifikation des Raumes unterzieht und genau in dieser Spezifik verstanden werden kann als ein »anderer Raum« im Sinne Foucaults, als Heterotopie und nicht zuletzt als mediale Setzung im Raum: Heterotopien haben gegenüber dem Restraum eine Funktion.⁶⁵

Deutlich und markant generiert sich die Spezifik des Fotofixautomaten als Heterotopie in der Form des Spiegels als essentielltem Teil der Anordnung. Das Gegenüber innerhalb des Fotofix ist nicht der Apparat selbst, sondern der Spiegel: das apparative Objektiv der geläufigen fotografischen Situation, welches sich zwischen Fotograf und Subjet schiebt, wird hier ersetzt durch das vorweggenommene Resultat des fotografischen Prozesses, das Bild als Widerspiegelung des Subjekts und als Naturalisierung des Apparatesystems Fotografie. Der Spiegel ist eine Utopie, insofern er den Betrachter in einem Raum zeigt, den es nicht gibt und in dem er nicht ist; und er ist eine Heterotopie insofern er den Betrachter selbst zeigt, dessen Abbild, dessen Rückspiegelung auf sich selbst. Er verbindet den Rezipienten unmittelbar mit dem Raum, den er einnimmt.⁶⁶ Der Spiegel bildet das Gegenüber im Fotofix, das Spiegelbild des eigenen Gesichts in der Situation des Fotografiert-werdens naturalisiert die entfremdende Technik des verborgenen Apparatesystems. Dieses System scheint sich in seiner Technizität zu

verunsichtbaren und gleichzeitig über seine dominante Architektur und seine »mechanischen« Qualitäten als Technik dezidiert auszustellen. Das Objektiv des Apparates als Gegenüber – Strukturmerkmal der Fotografie – in all seiner das Selbst organisierenden und disziplinierenden Macht wird hier verunsichtbart. Zwischen das Subjekt/Objekt Fotograf/Fotografiermaschine und das Subjekt Fotografierteschieben sich ein Spiegel und eine Widerspiegelung der Pysiognomik. Das fotografierte Subjekt sieht sich selbst ausgesetzt, einem fotografierfähigen Imago, einer dezidierten Selbstdisziplinierung und der Herstellung eines normalisierten Selbst. Das übliche, vom Fotografierenden über den Apparat hinweg ausgerufene »Lächle doch mal« wird nun zu einem Imperativ der Selbstkontrolle. »Es gibt kein naives Fotografieren. [...] Der Photograph kann nur innerhalb des Apparateprogramms handeln, selbst wenn er glaubt, gegen dieses Programm zu handeln.«⁶⁷ Und man möchte fast daran anschließen, dass es auch kein naives Fotografiert-werden gibt.

Im Umschwung von Zonierung und Lagerung, von Moderne zu Nachmoderne wechselt dieser heterotope Ort des Fotofix seine Bedeutungszuschreibung. Den einerseits kommt es zu der Eingangs erwähnten technischen Wende vom Polaroid zum digitalen Thermoprint, andererseits scheint die Diskursivität des Ortes sich neu zu bestimmen. Die Dialektik aus privater Portraitierung und Legitimationserstellung⁶⁸ wird aber weder brüchig noch obsolet. Es ist eine Verschiebung innerhalb der techn_, nicht aber des Diskurses der spezifischen fotografischen Geste. Zwar verändert sich im Begriff des »Digitalen« sicherlich die Ebene der (krisenhaften) Referentialität des technischen Bildes. Aber dieser breit diskutierte Aspekt soll hier nicht noch einmal verhandelt werden. Entscheidend scheint mir vielmehr dieses: Die Heterotopie bleibt heterotop – offenbart aber ihre Variabilität und generiert sich neu.⁶⁹

Diese Veränderung ist aber wesentlich nicht als Veränderung durch die Technizität oder durch Innovationsgeschichten, oder gar durch einen shifting im Kontext »des« Digitalen definierbar, sondern eher durch eine Veränderung des Repräsentationszusammenhangs, wie sie Jonathan Crary dekliniert hat.

Auch wenn die Camera obscura selbst das Element einer Frühen Moderne war, waren ihre Rigidität, ihr lineares optisches System, ihre fixe Position, ihre kategorische Unterscheidung zwischen Innen und Außen, ihre Gleichsetzung von Wahrnehmung und Wahrnehmungsgegenstand zu Beginn des 19. Jahrhunderts allzu starr und unbeweglich für die Bedürfnisse des neuen Jahrhunderts geworden. Ein mobilerer, brauchbarer und produktiverer Betrachter war sowohl in der Theorie als auch in der

Praxis erforderlich – einer, der den neuen Verwendungsweisen des Körpers und der enormen Vermehrung ebenso mobiler wie austauschbarer Zeichen und Bilder gewachsen war. Die Modernisierung hatte eine Decodierung und Deterritorialisierung des Sehens zur Folge.⁷⁰

In dieser Sichtweise bündeln sich also die Zusammenhänge von Portraitureung, Privatheit als Koppelung an das Polaroid/Fotofix-Foto, die Spezifik des Ortes etc. zu einem diskursiven Variabilitätensetting, die den shift vom chemisch-mechanischen zum digitalen Kabinenfoto beschreibbar macht als eine primäre Veränderung der Subjektkonstitution in sekundärer Rückwirkung auf die apparative Technik. Die Ordnung der Dinge in einem zerstreuten Raum liegt in den Dingen selbst, sie sind diszipliniert und geordnet durch die innewohnende Machtfunktion. Die Dinge sind diskursiv durch so etwas wie lokale Ordnungen strukturiert, die eben am Subjekt selbst ankoppeln und an Apparatverbünde herangetragen werden. Nicht zuletzt in der Betrachtung des Körpers als Austragungsort der Machtdiskurse wird ebenfalls die räumliche Dimension der Machtanalyse deutlich: der Körper ist Projektionspunkt des Selbst und hat eine zentrale Position im Raum inne⁷¹ – der Körper in der Kabine. Diese Koppelung von Raum-Körper-Ordnung in einer Heterotopie bleibt dem System des Fotofix erhalten. Verändert hat sich aber folgerichtig das technische Dispositiv vom Lichtbild als Spur, dem historischen und historisierenden Moment der Aufschreibung.

Versuchen wir, diese mäandrierenden archäologischen und genealogischen Spuren, Diskurse und Kontexte zu bündeln und auf ihre Auswirkungen auf die Herstellung von Gesichtsbildern oder präziser: die Produktion einer ambivalenten Facialität zu projizieren.

Beginnen wir mit der festgestellten Ambivalenz des Systems zwischen Privatem und Öffentlichem. In jedem Fall ist die Auseinandersetzung des Subjekts mit dem System Fotofix eine Verhandlung seines Gesichtes im Spannungsfeld von Privatheit und (grimassierender) Regression und Normalisierung bzw. Selbstdisziplinierung. Das Korrektiv des Spiegelblicks, die in oder an der Kabine hängende Nomenklatur zur Herstellung für Passbilder, aber auch das selbstkritische Verwerfen des »ungelungenen« Bildes verweisen auf Strukturen eines Abgleichs des Selbstbildes mit einem (wie auch immer erzeugten oder postulierten) Idealbildes. Als Gegenmodell zur postulierten »demokratisierenden« Funktion des bürgerlich-wilhelminischen Portraits zu Beginn der Photomatongeschichte könnte darüber spekuliert werden, inwieweit nicht zu Ende der »Polaroid«-Ära das Passbildautomatenfoto auch wiederum einer erkennbaren und deutlichen Artikulation eines ökonomischen oder »klassenspezifischen« Bewusstseins ist – es wird

an der spezifischen Materialität und der Ästhetik des Automatenfotos erkennbar, wer sich das teure Profistudioportrait nicht leisten kann (oder will – auch hier wäre eine vorgeblich funktionelle Option der Widerständigkeit erahnbar), das Legitimationspapier mit einem möglichst »unnormierten« Portrait zu de-legitimieren (vgl. Abb. 1)). Mit dem Siegeszug der digitalen Technik stellt sich aber gerade an diesem Punkt eine »Egalisierung« ein. Wo der Fotofixautomat plötzlich die Option hat, das aufgenommene Portrait zunächst am Bildschirm zu betrachten und ggf. zu verwerfen ist andererseits das Studioportrait durch den Einsatz der mehr oder minder selben Technik »ent-qualifiziert«.

Entscheidend für die Konturierung der Facialität im Fotofix ist aber auch der Ambivalenzcharakter der Geste, des Vorgangs und des Portraitobjekts selbst zwischen Legitimation und Privatheit. Ein Passbild-Portrait in einer Fotofixkabine aufzunehmen heißt auch, etwas Öffentliches in der Situation privater Herausgetretenheit zu produzieren. Das (auch legitimatorisch funktionalisierte) Portrait des eigenen Gesichts wird damit zu etwas, was einerseits immer mit der Erinnerung an bestimmtes mnemotische Funktionen gekoppelt ist: sei es das Passfoto, welches Jahre später noch daran erinnert, wie man zu einem spezifischen Zeitpunkt der Herstellung ausgesehen hat und wie man sich inszeniert hat, oder sei es das Erinnerungsfoto, welches per se als »archivarisches Artefakt« hergestellt wurde.⁷² Und hier stellt sich auch im weitesten Sinne eine Koppelung von Topografie als Heterotopie, Echtzeitlichkeitsillusion, Privatheit und Singularität des Fotostreifens her. Es ist der Punkt, an dem die Frage nach dem Abdruck des Realen mit dem Bild des Gesichts kulminiert, an dem das Betreten und Verlassen der Kabine zu einer Geste wird, die die des eigentlich fotografiert-werdens mit umschließt, sie sozusagen »rahmt«. Das Fotofixsystem spiegelt zwar die Illusion vor, das eigene Portrait in »Echtzeit« herzustellen, aber es entkleidet sich maßgeblich der technischen Geschlossenheit und der geradlinigeren Produktivität des Polaroids. Denn die Fotofixkabine – verdichtet auf die Herstellung des Gesichtsbildes – schafft eine merkwürdige Form der Ambivalenz von Innen und Außen, von Öffnung und Geschlossenheit. Auf eine bestimmte Weise parallelisiert sich die Kabinenfotografie hier doch mit dem Gang ins Fotostudio: das heimliche Verdecken des Bildauswurfschlitzes mit dem Körper ist eine Handlung, die eben auf die Funktion des »normierten« Außenraumes verweist, auf den Blick des Passanten auf den technisch umgesetzten intimen Blick. Eben war es noch ein aus dem Öffentlichen herausgenommenes Auseinandersetzen mit dem eigenen Antlitz, mit dem Schritt jenseits des Vorhangs »veröffentlicht« sich das Portrait.

So kann an dieser Stelle der Eingangs ausgestellte Totenschein relativiert werden. Auf eine bestimmte Weise hat die »Schweise« Fotofix im Gegensatz zu

ihrer Technizität überlebt. In Teilen Afrikas gibt es bis heute die Institution des Fliegenden Fotografen auf öffentlichen Plätzen («photographe à la sauvette»). Diese Portraitfotografen arbeiten unter freiem Himmel und stellen zumeist Passbilder her, die für Legitimationszwecke benötigt werden. Die Position des Fotografierten und der Kamera orientieren sich flexibel nach Sonnenstand, die Kamera funktioniert nach dem Prinzip der Camera Obscura: die Belichtung erfolgt direkt auf dem Fotopapier, in die Kamera integriert ist ein komplettes Fotolabor, das von außen manipuliert wird. Erstellt wird dabei ein Papiernegativ («kein Klicken»), das Negativ wird abermals abfotografiert und dabei vierfach als Positiv auf Papier abgezogen.⁷³ Diese generativ weitergegebene Technik⁷⁴ nimmt auf eine besondere Weise die beschriebenen Grundkonstanten des Fotofixdiskurses auf: ein spezifische räumliche Situation des Fotografiert-werdens (auch ohne Kabine), die speziell Technizität (die Direktentwicklung und sofortige Verfügbarkeit), die Koppelung von Legitimation und Privatheit (Passbild), die Integration von Technik und urban-konsumatorischem Raum ineinander (transitorischer Raum). Hier blitzt es nicht viermal – dennoch versammelt man sich am Ort des Fotografen, um auf die vier Passbilder auf einem Bildstreifen zu warten.

Ob man in Ghana am Ende der Prozedur mit dem Ergebnis dann zufriedener als hierzulande ist, bleibt unentschieden.

Dieser Artikel ist die erweiterte Fassung eines Vortrags auf der Konferenz »Visual Knowledge« im September 2003 an der University of Edinburgh. Dank für Hinweise und Diskussion an Meike Kröncke, für Rechercharbeit an Lena Salden.

- 1 Zit. nach Rolf Behme: Fotofix. Es blitzt viermal, Dortmund 1996, S. 5.
- 2 Ralf Adelmann/Hilde Hoffmann/Rolf F. Nohr: Phänomen Video, in: dies. (Hg.): REC – Video als mediales Phänomen, Weimar 2002, S. 5–13.
- 3 Welch reichhaltige Fundgrube an jüngst »dahingeshiedenen« Medientechniken die Geschichte des technischen Sachsystems bildet, kann unter www.deadmedia.org (25.7.03) ergründet werden.
- 4 »Ist die Fotografie ein Ort zweifelhafter Bilder, so ist sie andererseits auch ein zweifelhafter Ort für Bilder«, in: Hans Belting: Die Transparenz des Mediums. Das photographische Bild, in: ders.: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. 218.
- 5 Behme: Fotofix (Anm. 1), S. 12.
- 6 Diese Zahl bezieht sich alleine auf die Firma FOTOFIX Schnellphotoautomaten GmbH aus Krefeld. Darüber hinaus sind aber noch weitere Anbieter im deutschen Raum zu nennen, die weder über das zugrundeliegende technische System noch über die Anzahl der aufgestellten Automaten Auskunft zu geben bereit sind.
- 7 Bern Boyle/Linda Duchin: Photomaton: a contemporary survey of photobooth art. Ausstellungskatalog; Pyramid Arts Center, Rochester NY 1987.
- 8 Michel Foucault: Andere Räume [1967], in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hg.) Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1991, S. 34–46.
- 9 Diese technikgeschichtliche Darstellung des Selbstfotografierens stützt sich im wesentlichen auf die Arbeit von Maas/Maas (Anm. 11), die – neben Boyle/Duchin (Anm. 7) und Behme (Anm. 1) – im wesentlichen als einzige Arbeit zum Thema herangezogen werden können.

- 10 Bereits hier lässt sich die Geburtsstundendiskussion konterkarieren durch ein fast zeitgleich eingereichtes Patent von Mathew Stiffens (vgl. Boyle/Dunchin: Photomaton (Anm. 7)). Ebenso lassen sich – wie bei jeder Technikgeschichtsschreibung – je nach Quellenlage noch weitere Patenthalter und -termine anführen: (o. J.) C. Fröge (Hamburg); 8.11.1890 C. Sasse (Hamburg); 19.12.1890 J. M. M. Payne (Hamburg); 1891 The Fisher Specialty Manufact. Comp. (Minneapolis); 1892 H. Thiroux (Paris) (vgl. Baier 1980, 293). Aus dieser Unschärfe resultiert auch die Überzeugung dieses Aufsatzes, weniger ein präziser technikhistorischer Exkurs sein zu wollen, sondern vielmehr eine technikgestützte Mediensozialgeschichte. Etwaige unpräzise Darstellungen seien dem Autoren nachgesehen, bzw. der dünnen Quellenlage zugeschrieben.
- 11 Ellen Maas/Klaus Maas: Das Photomaton – Eine alte Idee wird vermarktet, in: Timm Starl (Hg.): Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 1, Frankfurt/M. 1988, S. 62.
- 12 Behme: Fotofix (Anm. 1), S. 9.
- 13 Wolfgang Baier: Geschichte der Fotografie: Quellendarstellung zur Geschichte der Fotografie, München 21 980, S. 294.
- 14 Maas/Maas: Das Photomaton (Anm. 11), S. 65.
- 15 Interessant – vor allem im Hinblick auf die Verbreitung der Idee des fotografischen (Selbst)Portraits – ist dabei sicherlich, dass mit der Hinwendung zum Papierbild auch sehr schnell (1900) durch die »Graphische Gesellschaft« in Berlin ein Gerät zur automatischen Herstellung von Postkarten etabliert wurde (Baier: Geschichte der Fotografie (Anm. 13), S. 294).
- 16 Maas/Maas: Das Photomaton (Anm. 11), S. 65.
- 17 Behme: Fotofix (Anm. 1), S. 10. »Man sieht vor sich eine Holzkabine von etwa 2 m Länge, 60 cm Breite und fast 2 m Höhe. An der Schmalseite ist eine Art Teilung des Apparates vorgesehen, in die man hineinschlüpft, um auf dem Stuhl vor dem Objektiv Platz zu nehmen. Eine nette Jungfrau gibt ein paar lapidare Anweisungen, dass man sich hinten anlehnen müsse, während der Aufnahme nicht sprechen solle usw. und dann geht's los« (»Rund um die neuen Photo-Automaten« in: *Atelier des Fotografen und deutsche photographische Kunst*, 1928, 108 (110)).
- 18 Maas/Maas: Das Photomaton (Anm. 11), S. 67.
- 19 Baier: Geschichte der Fotografie (Anm. 13), S. 294.
- 20 Photo Era Magazine, 12/1927; zit. n. Boyle/Dunchin: Photomaton (Anm. 7).
- 21 »Josepho hoping to ›[...] do in the photographic field what Woolworth has accomplished in novelties [...]« in: *Edison Monthly*, Okt. 1926. Zit. nach Boyle/Dunchin: Photomaton (Anm. 7).
- 22 1929 sind in 80 deutschen Städten von Siemens produzierte Photomaton-Automaten aufgestellt, die täglich von ca. 8000 Personen aufgesucht werden, d. h. pro Monat werden ca. 200 000 Bildstreifen belichtet (Maas/Maas: Das Photomaton (Anm. 11), S. 67).
- 23 Ebd., S. 61 f.
- 24 Hierbei sollte aber nicht übersehen werden, dass der produktökonomische Kontext der Fotografiegeschichte sicherlich einer der wichtigsten ist. »Schon von Anfang an war die Fotografiegeschichte die Geschichte einer Industrie. Der Anstoß für ihre Entwicklung ging von einer gewaltigen Expansion des Marktes für Reproduktionen aus, vor allem für Portraitreproduktionen; diese erforderte eine Mechanisierung der Produktion, die nicht nur die Erschwinglichkeit und leichte Erhältlichkeit der Bilder garantierte, sondern auch, so schien es, ihr *Echtheit*« (Tagg, John: Die Rechtsrealität. Die Fotografie als Eigentum vor dem Gesetz, in: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M. 2003, Bd. 1, S. 248 f.).
- 25 Breymayer, Ursula: Geordnete Verhältnisse. Private Erinnerung im kaiserlichen Reich, in: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*. Hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1997, S. 41–52.
- 26 Alain Corbin: Kulissen [1987], in: Antonine Prost/Gérard Vincent/Michelle Perrot (Hg.): *Die Geschichte des Privaten Lebens*, Band 4: Von der Revolution zum Großen Krieg, Augsburg 1999, S. 427 ff.
- 27 Ebd.
- 28 Vgl. Maas/Maas: Das Photomaton (Anm. 11), S. 68.
- 29 Diese Ambiguität des Ortes oder Räume der Bilder ist vielleicht eine der entscheidendsten Praktiken der frühen Photographie. Denn mit der Diskussion des Ortes zwischen privat und öffentlich, zwischen Brieftasche, Album, gerahmter Aufhängung, Sammlung in Schuhkartons oder Präsentationsmagazinen wird auch die Loslösung von Bild und seinem medialen Trägersystem evident. Die im heutigen Gebrauch kommonsensualisierte Koinzidenz von Bild und Bildpapier wird in dem Moment brüchig, in dem die Lagerungsspur des Bildes in divergierenden Orten diskutiert wird (vgl.

- dazu auch: Krauss, Rosalind: *Photography's Discursive Space*, in: Richard Bolton (Hg.): *The contest of meaning. Critical histories of photography*, Massachuset 1989, S. 288 ff.
- 30 Breymer: *Geordnete Verhältnisse* (Anm. 25), S. 51.
- 31 Maas/Maas: *Das Photomaton* (Anm. 11).
- 32 Michelle Perrot: *Das Familienleben* [1987], in: Prost/Vincent/ders. (Hg.): *Die Geschichte des Privaten Lebens* (Anm. 26), S. 196.
- 33 Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft* [1976], Reinbeck 1997, S. 98.
- 34 Maas/Maas: *Das Photomaton* (Anm. 11), S. 70.
- 35 Timm Starl: *Knipser: die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München/Berlin 1985.
- 36 Maas/Maas: *Das Photomaton* (Anm. 11), S. 67 f. Somit etabliert sich der Selbstfotografierer in einer ähnlichen mediensystemischen Genese wie das Kino aus dem Spektakel.
- 37 Ebd., S. 68.
- 38 Behme: *Fotofix* (Anm. 1), S. 11 f.
- 39 Vgl. Herbert E. Mass: *Vom Prinzip der Diffusion zum Polaroid Foto*. In: Landratsamt Walshut (Hg.), *Das Pola. Zwischen Freizeit, Kunst & Kommerz. Arbeiten mit Polaroid-Photographien*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Walshut, 1995, S. 1–2. Hier differieren die Angaben der Inventionsgeschichte: Maas selbst verweist darauf, dass das Polaroidverfahren bereits 1958 auf der Photokina präsentiert worden sei.
- 40 Als eine der Vorläufertechnologien des Polaroid ist das Bürokopierverfahren, basierend auf der Silbersalz-Diffusion, zu nennen. Die Firma Agfa entwickelt 1938 ein Kopierpapier, das die Entwickler-substanz bereits in der lichtempfindlichen Schicht des Papiers enthält. (Manfred Heiting/Eelco Wolf/Vivian Walworth (Hg.): *Die Geschichte der Polaroid Sofortbild Fotografie*, Ausstellungskatalog zur gleichn. Ausstellung, Amsterdam 1979.)
- 41 Nicht nur dass es einen Wunsch nach sofortiger Verfügbarkeit quer durch die Technikgeschichte der Fotografie zu geben scheint, es gibt selbstverständlich auch erste Umsetzungen der Direktentwicklung (auch jenseits des Selbstfotografieres), die als Vorläufertechnologien benannt werden können: »Instant« Camera from 1864 when Dr. Edwin H. Land announced the ›instant‹ camera in 1947, many people proclaimed that the Polaroid Land camera was the first instant camera. It was the first camera to use a paper roll to produce pictures right after they were taken, but there were earlier inventors who were able to make other types of ›instant‹ pictures. W. H. F. Talbot suggested a daguerreotype camera in 1839 with extra parts to hold mercury. The mercury was vaporized to develop the image almost as soon as the picture was taken. One camera in 1855 had a built-in ›darkroom‹ so the photographer could reach inside to develop the photographic plates. The first successful instant camera was patented in England in 1864 by G. J. Bourdin. It was called the ›Dubroni.‹ The developing fluids were put into the camera back with a small tube« unter <http://www.deadmedia.org/notes/14/146.html> (25.8.2003).
- 42 vgl. Heiting/Wolf/Walwoth: *Geschichte der Polaroid* (Anm. 37).
- 43 Frank Böckelmann/Hans Zischler: *Gegenwart in Serie. Notizen zur Sofortbild-Fotografie* [1981], in: Harry Pross/Claus-Dieter Rath (Hg.): *Rituale der Medienkommunikation. Gänge durch den Medienalltag*, Berlin/Marburg 1983.
- 44 Andre Bazin: *Ontologie des fotografischen Bildes*, in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln (1975), S. 21–27.
- 45 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [1980], Frankfurt/M. 1989, S. 33.
- 46 Gegen eine solche integrative Geschichtsschreibung vor allem im Sinne des humanwissenschaftlichen Konzeptes der visual culture und für eine (historische) Autonomie der distinkten bildgebenden Praxis positioniert sich originell Hal Foster: *Das Archiv ohne Museum*, in: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M 2003, Bd. 1, S. 428–458.
- 47 »... notwendig sind Bilder, die himmelschreiende Missstände dieser kapitalistischen Wirtschaft zeigen, die die Widersprüche zwischen dem Leben der prassenden Ausbeuter und dem der gemarterten Proletarier erhellen. [...] Fotografie, schwarz auf weiß, künstlerisch erfasst, das ist Wahrheit« (In: *Der Arbeiter-Fotograf*, 1928, Nr. 5, S. 6).
- 48 Aber schon bei genauerem Blick lässt sich feststellen, dass sich die Volksfotobewegung der 70er dann vielleicht aber eher im Ende an Technologien wie Homevideo & offene Kanäle anbindet (vgl.

- »Folksfoto. Zeitschrift für Fotografie, Nr. 1–6« hg. v. Dieter Hacker/Andreas Seltzer, Berlin; Reprint (1981) Frankfurt/M.), während die Arbeiterfotografie eher in Diskurse des Neusachlichen, Avantgarden und Sozialfotografischen anbindet (Kurt Meinhold: Ein Bild sagt mehr als tausend Worte. Ein Beitrag zu den Anfängen der Arbeiterfotografie in Leipzig, in: Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Ausstellungskatalog hg. v. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1977, S. 46 (66).
- 49 Vielleicht kann die Lomographie auch als Gegenentwurf zur zwischenzeitlich nobilitierten Polaroidfotografie gelesen werden. Man stelle sich als Polemik das Gegenüber der »trash«-appealigen russischen Lomo-Kamera mit der 50x60 Polaroid-Sofortbildkamera vor: diese letztere, in 5 Exemplaren gebaute, Ultra-Großbildpolaroidkamera ist nur noch mittels eines Künstlerstipendiums verfügbar und produziert mit ihren Quadratmetergroßen Unikatabzügen »hochauratische« Kunstfotografie. Anekdotisch sei hierbei auf die Spitze getrieben, dass ihre Vorstellung im Waldorf Astoria 1978 durch niemand anderes als Andy Warhol erfolgte, der sich folgerichtig mit dieser Novität selbst portraitierte. Vgl. Martina Mettner: 10 Jahre Fotografie mit der 50 x 60 Sofortbildkamera, in: dies.: Blumen aus der International Polaroid Collection: Photographiert mit der 50 x 60 Sofortbildkamera, Frankfurt/M. 1988, S. 5.
- 50 Irene Albers: Knipsen, Knipsen, Knipsen. Das Projekt Lomographie: Ein »Fingerabdruck der Erde im auslaufenden zweiten Jahrtausend«, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, hg. v. Anton Holzer, Heft 64 (1997), Frankfurt/M., S. 35–44.
- 51 Eine Argumentation und Verortung von Polaroid/Fotofix in einem anti-ästhetischen und anti-hegemonialen Zusammenhang würde in der theoretischen Figur des Binarismus deutlich machen, dass das Abgegrenzte immer Teil des Ausgegrenzten ist und die Linie des Gegenwurfes zu einer Linie repressiver Umarmung macht. Dass in diesem Aufsatz angestrebte Denkmodell findet sich demgegenüber vor allem den Ausführungen einer Mediengeschichtsschreibung im Sinne des New Historicism verpflichtet. Hier wäre einer der Grundüberlegungen, Modelle des kulturgeschichtlichen Zusammenhangs von Techniken und Praktiken als permanente Oszillation und Zirkulation von Texten, Kontexten und Akteuren als diachroner Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeiten zu begreifen (vgl. Ulrich Kriest: Gespenstergeschichten von Texten, die Texte umstellen. New Historicism und Filmgeschichtsschreibung, in: montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 5/1/1996, S. 92 ff.).
- 52 Vilém Flusser: Die Geste des Fotografierens, in: ders.: Gesten – Versuch einer Phänomenologie, Düsseldorf/Bentheim (1991).
- 53 Eine spezifische Konturierung dieses Gebrauchsbegriffes im Sinne des »use of« würde hier zu weit führen. Verwiesen sei exemplarisch auf die Arbeit John Hartleys (Uses of Television. London/New York 1999), die produktiv darstellt, inwieweit sich der Gebrauchsbegriff eines Mediensystems zwischen subjektiven Handlungen, politischen Konstruktionen und historischen Setzungen entfaltet.
- 54 Zur Konturierung des Begriffs des Privaten in Analogie zur Überwachungstechnologie vgl. Pauleit, Winfried: Videoüberwachung und postmoderne Subjekte. Ein Hypertext zu den Facetten einer Bildmaschine, unter: www.nachdemfilm.de/no3/pau03dts.html (18.08.2003).
- 55 Es scheint sich im Erinnerungsfoto des Fotofix eine aus der Privatfotografie bekannte Körperlichkeit fortzusetzen und zu verstärken: die Gegenreaktion gegen beziehungsweise das gestische Umdeuten der apparativen Anordnung der »distinguierten« Technologie zur Erstellung des Legitimatischen: das Grimassen-schneiden, Zunge-herausstrecken, Eselsohren-aufsetzen (vgl. Zeul, Cornelia: Zwischen »weiblich« und »männlich«. Narren-Freiheit auf privaten Fotos. In: Anton Holzer (Hg.): Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 42 (1991), Frankfurt/M., S. 31 (42).
- 56 Populärkulturelle Vorstellungen über Sofortbildfotografie generieren eine eigene ästhetische Praxis des so konzeptualisierten »laienhaften« Umgangs mit der Kamera. Der »Pola-Knipser« hat sich in Produktion und Rezeption gleichermaßen in viele Teilbereiche von Gesellschaft und Kultur ausdifferenziert und schlägt ästhetisch auf den Profibereich zurück, so dass das Professionelle und das Amateurhafte nur in der situativen Abgrenzung gegen die jeweils andere Form zu bestimmen ist. Polaroid kann gelesen werden als fotografische Ausformung bzw. Signifikante der Popkultur der 60er und 70er Jahre. Die Herstellung des Polaroid-Fotos kann als Inbegriff einer »plastic/trash/one-way-cultur« verstanden werden (Porter, Allan: Das Sofortbild des Doktor Land, in: Du. Die Zeitschrift der Kultur, Heft Nr. 27/2002, S. 34 (39), als eine Geste des Einmal-verwendens, des warenkonsumatorischen Entwertens (Privatgebrauch) und Aufwertens (künstlerischer Gebrauch).

- 57 Der Transparenzbegriff steht innerhalb der Apparatusdebatte bzw. der Dispositivdebatte der französischen Kinotheoriebildung der 70er Jahre maßgeblich für eine ideologische Herstellung von Realitätseffekten durch die technisch-apparative Anordnung ein (vgl. Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, etc.).
- 58 Dieser »zweite« Blick des Materials ist aber wesentlich stärker an eine Frage der Topographie (nicht zuletzt des Blickes) geknüpft und soll daher erst in den folgenden Diskussionen des Ortes des Fotofix artikuliert werden.
- 59 Maas/Maas: Das Photomaton (Anm. 11), S. 71.
- 60 Walter Benjamin: Das Passagenwerk, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1982.
- 61 Foucault: Andere Räume (Anm. 8), S. 38 f.
- 62 Heterotopien setzten immer ein System von Öffnung und Schließung voraus; sie müssen gleichermaßen isolierbar und durchdringbar gemacht werden. Entweder man wird zum Eintritt gezwungen (Gefängnis, Kaserne) oder man muss sich »Reinigen« um Eintreten zu dürfen (Sauna, Hamman). Es gibt aber auch Heterotopien, die nach Öffnung aussehen aber zur Ausschließung gedacht sind (und hier drängt sich die Fotofixkabine als Beispiel auf). (ebd., S. 44). Heterotopien haben gegenüber dem Restraum eine Funktion.
- 63 Diese Ambivalenz charakterisiert sich vielleicht am besten durch den Vorhang der Kabine. Ein Vorhang, der nur ungenügend die Fähigkeit zur Definition einer Grenze übernehmen kann, der Schutz vor Blick von Außen und Ablenkung im Inneren bietet, der aber nicht den (beispielsweise akustischen) Außenraum ausblenden kann und der den Blick von Außen auf die Beine zulässt.
- 64 Jenseits der Räumlichkeit sind Heterotopien häufig auch an eine ähnliche Zeitfunktion gekoppelt (im Sinne der Heterochronie) – sie erreicht ihre Wirkung nur, wenn die Menschen in ihr auch mit der geläufigen Zeit brechen. In Museen und Bibliotheken beispielsweise herrschte eine andere Zeit – eine endlos akkumulierte Zeit (ebd., S. 43). Diese spezifische Zeitlichkeit meine ich aber auch im Ort des Fotofix erkennen zu können. Dem Stillstehen, dem Warten auf die Entwicklung des vierbildrigen Streifens innerhalb eines transitorischen Raumes wie einem Bahnhof oder einem Kaufhaus wohnt auch ein dezidiertes »Heraustreten« aus der Zeit inne.
- 65 Ebd.
- 66 Ebd., S. 39.
- 67 Vilém Flusser: Philosophie der Fotografie [1992], Göttingen 2000, S. 53.
- 68 Der derzeitige Marktführer in der Herstellung digitaler Fotofix-Geräte, die englische Firma Photo-me, bietet als Service ihrer Geräte die Herstellung »Validate-Cards« in Schulen o. ä. an: »VALIDATE is a voluntary proof of age scheme for young people aged 16 – 18 years old which aims to ensure that age restricted products are only sold to those legally entitled to buy them and to help adults who look younger than their years [...] Teachers (or even a 6th Form VALIDATE team) check each applicant's age against the school records and complete the age boxes, allowing retailers to see the card holder's age at a glance«, unter <http://www.photo-me.co.uk/public/index.htm>; (13.8.03).
- 69 Ein weiteres Kriterium der Foucaultschen Heterotopien ist ihre Dynamik und Variabilität. Sie sind in allen Kulturen zu allen Zeiten vorhanden. Heterotopien verändern in der Gesellschaft im Laufe der Zeit ihre Bedeutung. Friedhöfe beispielsweise waren zunächst heilige Orte im Herzen der Stadt, wo das Individuum seine Zwischenruhe vor der Auferstehung fand. Heute sind es sakrale Endlagerungsplätze am Rande der Stadt (Foucault: Andere Räume (Anm. 8), S. 47).
- 70 Jonathan Crary: Die Modernisierung des Sehens [1988], in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt/M. 2003, Bd. 1, S. 80.
- 71 Chris Philo: Foucault's Geography, in: Environment and Planning (D): Society and Space, 1992. Vol. 10, S. 137–161.
- 72 Im Gegensatz zum Urlaubsschnappschuss wird dieses »Erinnerungsstück« in einer passiven Apparatizität gemacht. Das Selbstaustlöserfoto ist hierbei genau nicht vergleichbar. Die Fixierung auf den Apparat ist zwar gegeben aber nicht mit dem Moment der Stillstellung in privater Rückgezogenheit verbunden.
- 73 Christoph Keller: Ohne Fotos kein Ausweis, ohne Ausweis keine Arbeit: Fotograf Lawrence aus Ghana, in: Der Alltag. Die Sensation des Gewöhnlichen: Kulturzeitschrift, hg. v. Walter Keller, Themenheft »Obsessionen«, Nr. 60/Juni 1992, S. 11–21.
- 74 »Normalerweise muss ein angehender Fotograf als »apprenti«, als Lehrling, drei Jahre lang Entwickler und Fixierer mischen und Wasser schleppen und Mittagessen besorgen, ehe er selbstständig arbeiten darf« (ebd., S. 16).

Joanna Barck

IM BLICK DES PORTRÄTS. VON DEN ›ZURICHTUNGEN‹ DES GESICHTS IM FILM

*Ich trage die folgende These vor – Im Bild manifestiert sich mit Sicherheit immer ein Blickhaftes, so Jacques Lacan.*¹ Obwohl Lacan bei seiner These nicht ausschließlich die Darstellung von Menschen vor Augen hatte, so beschreibt er damit doch um so deutlicher die Funktion von Porträts, die sich auf den Blick bezieht:

Er [der Maler] gibt etwas, das Augenweide sein soll, er lädt aber den, dem er sein Bild vorsetzt, ein, seinen Blick in diesem zu deponieren, wie man Waffen deponiert. [...] Etwas ist nicht so sehr dem Blick, sondern dem Auge gegeben, etwas, bei dem der Blick drangegeben, niedergelegt wird.²

Aber, so lässt sich daran anschließend fragen, ist dieses Bild dann nicht ein überaus hochgerüstetes, dem wir als Betrachter mehr oder minder ausgeliefert sind? Denn, wie soll man das Blickhafte des Porträts verstehen, wenn nicht als einen Blick, der uns trifft und damit einen Anspruch auf uns erhebt? Um diese thesenhaft gestellte Fragen genauer anzugehen, ist zunächst eine Skizzierung des Problemfeldes erforderlich, das die Porträtrezeption kennzeichnet.

Was bei der Betrachtung von Porträts geschieht, ist komplexer, als es zunächst erscheinen mag. Spricht man von der Malweise, von der Komposition, der Farbgebung, dem Stil – kurzum von der Ästhetik des Werkes, so versucht man, ein Bild zu betrachten, das scheinbar ganz in seinem ästhetischen Objektcharakter aufgeht. Zumal, wenn es sich dabei um Porträts handelt, erfordert es eine gewisse Anstrengung, das Bild auf Abstand zu halten, um die ästhetische Grenze zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten aufrechtzuerhalten, ja mehr noch: sie erst zu konstruieren.³ Vergessen wird dabei oft, dass der Akt der Betrachtung selbst ein Ereignis ist, das auf Interaktion basiert. Das, was ich betrachte, ereignet sich vor meinen Augen und im Chiasmus der Blicke, die ich aussende und vom Bild empfangen. Die Vorstellung allerdings, mit dem Porträt sei ein Verweis auf und die Erinnerung an eine abwesende, jedoch reale Person gegeben, ist zumindest unvollständig, wenn nicht letztlich irreführend. Ausgeblendet wird dabei die besondere Seinswelt oder Seinsart der Bilder, die keinen Referenten in der realen Welt braucht, um in ihm seine vermeintlich eigentliche Bestimmung, nämlich die des adäquaten Abbildes, zu finden.⁴ Gernot Böhme verdeutlicht den Anspruch, den das Bild auf sein spezifisches Dasein erhebt, am Beispiel der »Mona Lisa« von Leonardo da Vinci:

Wenn man von der *Mona Lisa* spricht, dann meint man nicht eine Florentinerin am Ende des 15. Jahrhunderts, sondern man meint das Bildnis im Louvre. Genauer: Man bezieht sich eigentlich nicht auf das Gemälde als ein Ding, sondern qua Bildnis auf die Frau, die einen aus dem Gemälde heraus anblickt. In diesem Sinne kann man auch sagen, daß in anderen Räumen die *Mona Lisa* oder eine *Mona Lisa* hängt oder daß sie in einem Bildband enthalten sei. [...] Das Bild *Mona Lisa* wird genaugenommen nicht als [ein historisches] Porträt gesehen, es wird nicht als ein Bild verstanden, das einen Referenten hat.⁵ [Anm. J. B.]

Womit sich der Betrachter konfrontiert sieht, ist also die »*Mona Lisa*« als ein Bildnis ohne realen Referenten, das heißt nicht im Verweis auf eine historische oder ideale Frauengestalt. Und diese Konfrontation fordert eine bestimmte Verhaltensweise ein, eine bestimmte Wahrnehmung, die deutlich den ästhetischen Objektcharakter und die historische oder heraldische Sichtweise auf das Porträt unterläuft. Man spürt, so Böhme, dass es nicht die rechte Art ist, sie anzusehen:

Denn die entscheidende Erfahrung ist gerade die umgekehrte, nämlich: die *Mona Lisa* blickt mich an. Sicher – ihr Lächeln ist berühmt. Aber dieses Lächeln der *Mona Lisa* ist doch nur die sanfte Abmilderung ihres Blickes, eines sehr ruhigen, prüfenden, um nicht zu sagen autoritativen Blickes. Es ist eine Person, die einem Achtung abverlangt. Die Erfahrung, die man an der *Mona Lisa* macht, ist die, einer Herausforderung standzuhalten. [...] Die *Mona Lisa* stellt einem gewissermaßen die Frage, ob man der Macht ihres Blickes standhält.⁶

Aber was heißt es, wenn Bilder und ganz besonders Porträts uns anblicken, wenn sie autoritativ sind, wenn sie Achtung abverlangen und eine Herausforderung darstellen? Was ist die Macht des Bildes, welche Auswirkungen hat sie konkret und was bedeutet es für den Betrachter, wenn das Porträt ihm »hochgerüstet« entgegen blickt? Mit diesen Fragen wird ein Problemfeld fokussiert, in dem es um ein spezifisches Verhältnis von Porträt und betrachtender Person geht, und das im Folgenden am Beispiel des Films *THE PARADINE CASE* (*DER FALL PARADIN*, USA 1947) von Alfred Hitchcock zu konkretisieren sein wird. An diesem Film soll die Disziplinierungs- und Normierungsmacht des Blickregimes in den Blick genommen werden, das – so die These – vom Porträt aus gesteuert wird. Warum im Film? – Weil nirgends deutlicher wird, was es heißt, wenn Bilder *sich ereignen*.

Und weil nirgends deutlicher gemacht werden kann, mit welcher autoritativen und regulativen Wirkung auf den Betrachter sie sich ereignen.

Vorab ein paar Worte zur filmischen Orientierung: Die Rahmenhandlung, durch die mehrere Beziehungsebenen miteinander verwoben sind, bildet ein Gerichtsprozess um den ›Fall Paradine‹. Die wohlhabende und attraktive Mrs. Paradine wird des Giftmordes an ihrem Ehemann, einem verdienstvollen Oberst der Englischen Armee, angeklagt. Ihre Verteidigung übernimmt ein erfolgreicher junger Rechtsanwalt, Anthony Keane, der sehr bald unter dem Eindruck der ›sphinxhaften‹ Mrs. Paradine nicht nur den Blick für die rechtlichen, sondern auch für die zwischenmenschlichen Beziehungen verliert, vor allem für seine Ehe, die an diesem Fall zu zerbrechen droht. Alle Versuche des Anwalts, die Unschuld seiner Mandantin zu plausibilisieren, scheitern, und sie scheitern an ihr selbst, die als eine undurchschaubare, geheimnisvolle und eben nicht zuletzt potenziell schuldige Frau inszeniert wird. Nachdem sie von dem Freitod ihres Geliebten erfährt, gesteht Mrs. Paradine den Mord an ihrem Ehemann und macht noch im Zeugenstand die Avancen ihres Verteidigers öffentlich. Sie wird für schuldig befunden und zum Tod durch Erhängen verurteilt. Am Ende des Films ist das englische Rechtssystem in seiner Glaubwürdigkeit bestätigt und die Ehe zwischen Mr. und Mrs. Keane wiederhergestellt.

Bei geschärfter Aufmerksamkeit findet man in der Bildnarration von *THE PARADINE CASE* eine Fülle von diversen Gemälden sowie indirekten Genrebildern, deren Wirkung partiell an *Tableaux vivants* erinnert und die zeitweise gesamte Filmszenen zu ›lebendigen‹ Gemälden umfunktionieren. Doch es sind vor allem drei prominent ins Filmbild gesetzte Porträts, die nicht nur zufällig die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich ziehen, sondern dezidiert Anspruch auf Geltung erheben, indem sie die Narration, oder verschärfter ausgedrückt: die ›Zurichtung‹ des Gesichts organisieren. Als Protagonisten ›zweiter Ordnung‹ stehen sie in einer besonderen Interdependenz mit den agierenden Personen, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sie die vermeintlich festen Zuschreibung von Objekt und Subjekt ins Wanken bringt. Eine sich deutlich abzeichnende Auswirkung dieser Macht- und Präsenzentfaltung der Porträts ist ihre subversive Disziplinierungsfähigkeit der Protagonisten. Welches Bildsystem dazu nötig ist und wie sich die Disziplinierungs- und Normierungsversuche im Konkreten darstellen, wird im Folgenden ausgeführt.

DIE MEDIALE SITUIERUNG – VOM RAHMEN ZUM RAUM

Eine Untersuchung, die nach der Funktion oder der Position des Porträts im Film fragt, operiert von Anfang an notwendigerweise auf dem Feld einer doppelten Medialität. Noch bevor das Porträt seine funktionale Bedeutung im Film entfalten kann, muss es zunächst als ein *signifikantes Bild* innerhalb der Filmbilder eingeführt werden. Diese erste Situierung geschieht durch eine mediale Differenzierung, die in struktureller Hinsicht ein Ausscheiden des Bildes aus der filmischen ›Normalität‹ der bewegten Bilder bedeutet. Das fotografierte, aber vor allem das gemalte Bild entfaltet seine mediale Differenz innerhalb des Films in der Hauptsache an drei durchaus klassischen Dispositiven: der Rahmung, der Flächigkeit und der Blickperspektive.

In der Binarität von Bewegung und Stillstand etabliert sich das Porträt als eine ›Bild-Insel‹. Diese Inselstellung, die nach Georg Simmel die »Einheit aus Einzelheiten« oder das »Für-sich-Sein« des Kunstwerks gleichermaßen etabliert wie schützt, wird wesentlich von der spezifischen Funktion des Rahmens bestimmt, der als äußerster Rand das Bild nach innen wie nach außen hin abgrenzt.⁷ Der Bilderrahmen ist selbst ein schematisches Fixum, formal einer Binnenkadrung nicht unähnlich, das dem Porträt zu einem privilegierten Ort verhilft, an dem es sich als das Differente innerhalb der variablen, und das heißt beweglichen, Konstellationen im Filmbild behaupten kann. Der Rahmen selbst bleibt atopisch.⁸ Seine mögliche Funktion im Sinne einer ästhetischen Grenze, durch welche die Abbildung in den Status eines Kunstwerks erhoben wird, spielt in *THE PARADINE CASE* keine Rolle. Stattdessen konstituiert der Rahmen eine *territoriale Bestimmung* des Porträts, wobei er es nicht nur nach außen hin gegen das Bewegungsbild abgrenzt, sondern vor allem gegen seine eigenen expansiven Bestrebungen, über den Rand zu treten und sich im Realraum (bzw. Filmraum) des Betrachters fortzusetzen. In seiner Unbestimmtheit – weder den Gebrauchsdingen um ihn herum, noch dem Gemalten angehörend – ist der Bilderrahmen dazu prädestiniert, eben jene Kräfte des Porträts hervorzuheben, die er zurückzudrängen sucht.

Für Simmel ist der Bilderrahmen ein Regulativ, das sowohl den Betrachter wie auch das Kunstwerk (in seiner ästhetischen Selbstgenügsamkeit) jeweils für sich selbst *und* aufeinander hin bezogen bestimmt und in diesem Sinne diszipliniert: »Deshalb darf der Rahmen nirgends durch seine Konfiguration eine Lücke oder Brücke bieten, an der sozusagen die Welt hinein könnte oder an der es in die Welt hinaus könnte [...].«⁹ Bezeichnenderweise ist der Rahmen maßgeblich an der Hervorbringung von Trennlinien beteiligt, die das Bild als Objekt und den Be-

trachter als Subjekt der Wahrnehmung konstituieren. Aber – und dessen ist sich Simmel durchaus bewusst – es gibt noch eine andere, dieser Rahmenfunktion zuwiderlaufende Gestaltung, in der das Gemalte einen Schritt über die Abgrenzung und in die Welt des Betrachters macht, und damit nicht mehr der passiven Objektfunktion entspricht.¹⁰ Was geschieht, wenn der Rahmen sich nicht an das klassische Funktionsmuster hält? In solchen Fällen operiert der Rahmen zu zwei Seiten hin: Auf den ersten Blick leistet er eine normierende Aufgabe, indem er die Bildfläche umzirkelt und auf diese Weise zur Anschauung kommen lässt, wobei er den Betrachter in Position zum Bild bringt. Erst die zweite, genauere Betrachtung macht die rahmenorientierte Grenzüberschreitung sichtbar, durch die das Porträt seine charakteristische Präsenz – das »Surplus« oder den »Zuwachs an Sein«¹¹ – ausstellt: wenn das Dargestellte seine zentrifugalen Kräfte über die Profilierung der rahmenden Grenze hinweg setzen kann und an den Rändern mit der Welt des Betrachters verschwimmt.

Welche Auswirkungen hat es, wenn diese Transformation *im Film* inszeniert wird? Damit ist eine wichtige deiktische Funktion des Bilderrahmens angesprochen, die als Voraussetzung aller anderen Bestimmungen des filmischen Porträts angesehen werden muss. In *THE PARADINE CASE* lässt sich die Deixis als eine latente Irritation innerhalb des Filmbildes beschreiben, die sich zunächst aus der formalen Betonung der vertikal und horizontal aufeinander zulaufenden Linien ergibt. In diesem Sinne ist der Bilderrahmen ein exponiertes Schema und darin ein *Störfaktor* in der Komposition des Filmbildes. So obstruiert der Rahmen das Filmbild, um aus der Störung heraus die Präsenz des anderen Bildes zu schaffen.

Erstes Szenenbeispiel (erste Filmsequenz, Abb. 01–05):

Die Vorhalle einer vornehmen englischen Stadtvilla. Adäquat der Kamerabewegung folgen wir als Zuschauer einem Diener und betreten ein Salonzimmer, in dem wir die Hausherrin, Mrs. Paradine, am Klavier sitzen sehen. Der Blick der Kamera führt uns immer näher an die Szene heran, bis wir uns im unmittelbaren vis-à-vis mit der Hausherrin befinden – und den in ihrer Blickperspektive auftauchenden Rahmen eines Bildes wahrnehmen.

Diese Rahmenleiste, die, so ungewöhnlich in Szene gesetzt, von rechts nach links das Filmbild zu durchschneiden scheint, ist das erste, was der Zuschauer vom Porträt zu sehen bekommt (Abb. 01–02). Sie übt eine akklamative Funktion aus –

darin ist sie gleichsam ein *punctum*, das den Zuschauer trifft.¹² Mit dieser Pfeilwirkung ist die Rahmenleiste mehr als ein bloßes Zeichen, dessen Funktion sich im Hinweis auf etwas anderes erschöpft. Ihr plötzliches Auftauchen irritiert den Zuschauer nicht zuletzt deswegen, weil die Rahmenleiste in der vollführenden Bewegung eine beinahe aggressive Independenz ausstellt. Als eine sich ins Filmbild einschneidende Horizontale lenkt sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers zudem von der Protagonistin weg und auf sich selbst hin. Durch diese Form der Inszenierung wird der Rahmen zu einem *Imperativ der Wahrnehmung*, der die »Wahrnehmung anleitend in Fügung bringt«,¹³ ohne dass das damit gegebene Versprechen auf Sichtbarmachung der Malfläche vorerst eingelöst wird. Wie von der eingeschobenen Rahmenleiste getroffen, wird der Blick der Protagonisten aus dem horizontalen Lot gebracht – und so wandert er erst langsam zum Gemälde aufwärts. Erst durch diese Auslösefunktion der Wahrnehmung wird man des Gemäldes gewahr, das nach und nach im Zurückweichen der Kamera seine volle Größe erlangt (Abb. 03).

Die filmische Adaption des Porträts beginnt also mit einer Störung im gleichförmigen Ablauf der bewegten Bilder und ihrer Narrationsweise. Mit dem Erscheinen der Rahmenleiste *schiefst* etwas dazwischen. Und in diesem Dazwischen – in dem Raum zwischen den Deleuzeschen Bewegungs-Bildern – konstituiert sich das Porträt als »Blick-Fang«¹⁴ und Blick-Konstitutiv zugleich. Vor diesem Hintergrund wird zunehmend deutlich, wie sehr die filmische Porträtinszenierung eines ›starken‹ Rahmens bedarf, will sie darin die besondere Anwesenheit des Bildes zum Ausdruck bringen. Innerhalb der Bewegungsbilder situiert, muss dieses spezifische Feld so hervorgehoben werden, dass es nicht ausschließlich wie eine isolierte und selbstgenügsame ›Insel‹ am Rande der Spielhandlung verbleibt. Sein festgesetzter Platz innerhalb der rahmenden Abgrenzung bedarf somit einer Aktion, bei der die Kamera, und mit ihr der Zuschauer, *auf das Porträt hin* positioniert wird.

Das erste, hier vorgestellte Szenenbeispiel führt die Konditionierung der Wahrnehmung mittels der Binaritäten von bewegt/lebendig und starr/unlebendig durch. Die flächenorientierte Rahmung, die an der Konstituierung der Bildpräsenz mitwirkt, muss zwar als eine *conditio sine qua non* verstanden werden, doch nur im Sinne einer Voraussetzung, die weiterer Entfaltungen bedarf: nämlich der Ausweitung über diese Rahmengrenze hinaus (Abb. 03). Dieser ›Übergriff‹, der letztendlich eine räumliche Entrahmung bedeutet, erfolgt kompositionell und wird von den signifikanten Eigenschaften des Porträts weitergetragen. Im Zurückweichen der Kamera, wenn der Zuschauer nun endlich diese rahmeneingeführte Bildfläche in Gänze wahrnehmen kann, präsentiert sich diese als ein

totalitäres, alles beherrschendes Porträt, das über seine Ränder hinaus auf das Filmbild und die darin agierenden Personen Zugriff hat. Dieses enorme, ganzfürgürliche Herrscherbildnis dominiert den gesamten Raum und erzeugt einen leicht bedrohlichen, gewiss aber überwältigenden Eindruck. Seine Raumpräsenz resultiert nicht allein aus der Bildgröße, die den Zuschauer wie die zu dem Porträt aufschauende Mrs. Paradine gleichermaßen normiert, sondern ist das Ergebnis einer komplexen Rahmen-Dramaturgie, die erst im räumlichen Gesamtverhältnis sichtbar wird. Was man knapp als eine doppelte Einfassung mit binären Wirkungskräften beschreiben könnte, ist eine raffinierte Schachtelung zweier rahmend-entrahmender Momente: zunächst ist da die innere Einfassung des Porträts zu sehen, die von dem *originären Bilderrahmen* gebildet wird, ihr folgt ein weiterer *Stoffrahmen*, der aus der Drapierung der Vorhänge zu beiden Seiten des Porträts besteht. Diese theatrale Dramaturgie verschiebt die ursprüngliche Grenzziehung der Bildfläche – jene Bild-Insel bei Simmel – in den Außenbereich und setzt die expandierende Neigung des Porträts frei. Der Porträtierte scheint sein Publikum von einer imaginären Bühne aus zu beherrschen. Für einen kurzen Augenblick ballt sich die Sphäre des Porträts und die Realsphäre des Salons zu einem einzigen gemeinsamen Raum zusammen, in dem alle Figuren zu Akteuren des gleichen Bildes werden. Für die inszenierte Präsenz des Porträts zeichnet somit ein als dynamisch zu beschreibender Rahmen verantwortlich, der das Bild in sein Feld einschreiben, aber gleichermaßen auch über seine Grenzen hinaus schieben kann.

Zweites Szenenbeispiel (Abb. 10–12):

Zusammen mit einer Haushälterin betritt der Rechtsanwalt Keane das Schlafzimmer von Mrs. Paradine, wo inmitten einer Unordnung von geöffneten Koffern und verstreuten Kleidungsstücken das ins Zentrum gerückte pompöse Bett zu sehen ist. Die Kamera rückt langsam an den eigentlichen Gegenstand der Aufmerksamkeit heran; den Blick über einzelne Kleidungsstücke schweifend, gelangt Mr. Keane zum Objekt seiner Begierde: dem in das Kopfende des Bettes eingelassen Bildnis von Mrs. Paradine.

Das Porträt von Mrs. Paradine steht antithetisch zu dem repräsentativen Herrscherporträt ihres Gatten. Es ist ein ovales, an ein Tondo erinnerndes Medaillon, das in bemerkenswerter Weise das Kopfende ihres Bettes gestaltet (Abb. 11, 12). Das Bildformat des Medaillons war ursprünglich dem Göttlichen, den Heiligengestalten oder dem Konterfei eines Verstorbenen vorbehalten, und erst seit

dem 16. Jahrhundert fand es häufig Verwendung für private Themen.¹⁵ Zwar mag im Filmbeispiel das Göttliche noch entfernt in der säkularisierten Bedeutung einer ›göttlichen Schönheit‹ aufscheinen, deutlicher überwiegt aber auch hier das Motiv der Intimität, das durch den Ort des Porträts erheblich mitbestimmt wird. Eine wesentliche Auswirkung auf die Gesamtkonstellation des Porträts hat seine Einbindung in die Ornamentik des Kopfteils, denn damit mutiert das Bett selbst zum Bilderrahmen und vice versa, wobei es gleichzeitig eine Veränderung in den räumlichen Verhältnissen nach sich zieht. Nun fungiert der ursprüngliche Porträtrahmen als ein raumgreifender und damit als ein raumbestimmender Faktor des Filmbildes selbst. Diese starke Modifizierung des Rahmens zieht eine extreme *Entgrenzung* des Porträts nach sich, indem es ihm einen körperlich-räumlichen Ort zuschreibt: das ovale Bildnis im Kopfteil des Bettes lässt sich problemlos zu einer liegenden, und das heißt, *anwesenden* Person erweitern. Bett, Kopfteil und das darin eingelassene Medaillon schaffen damit eine ungewöhnliche Situation, in der das Porträt eine übersteigerte, man könnte auch sagen, körperliche Präsenz gewinnt. Durch diesen raumgreifenden Bett-Rahmen gerät das Bildnis selbst in eine Ambivalenz von Körperlichkeit und Flächigkeit, über die es im vorhergehenden Porträtbeispiel nicht verfügte. An seinen Rändern verschwimmt es zunehmend mit der Umgebung und schafft dadurch einen nicht mehr deutlich markierten Übergang von Bild- zum filmischen Realraum. Gleichwohl bestimmt der Bett-Rahmen keinen Raum mehr, der vor der Begrenzung liegen würde, sondern verlagert die Gewichtung in sein Inneres. So scheint die Porträtierte *im* Rahmen selbst zu liegen.

Beiden Paradine-Porträts, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, ist eine besondere Ambivalenz eingeschrieben, die zwischen den Polen der starren, in sich geschlossenen Bildeinheit einerseits und dem dynamischen, ›lebendigen‹ Ausdruck andererseits pendelt. Das Potential einer solchen Polarisierung kann nur dann produktiv wirken, wenn es in das Wechselspiel einer *Kippfigur* eingebettet ist. Ihre spezifische Labilität ermöglicht insofern eine neue Perspektive, da sie zu einer zeitweiligen, genauer gesagt: zu einer permanenten Verschiebung der Positionen von Subjekt und Objekt führt.

BLICKSTÖRUNG ODER WIE DER BLICK AUS DEM RAHMEN FÄLLT

Im Kontext der rahmenorientierten Situierung des Porträts ist bereits vielfach die Rede von der inszenierten Präsenz des Bildes gewesen. Da im Folgenden die These von der spezifischen Porträtpräsenz und seiner korrektiven und diszipli-

nierenden Wirkung auf die filmischen Protagonisten vertreten wird, erscheint es sinnvoll, den Begriff vorab genauer zu bestimmen. Zunächst ist darunter eine *gesteigerte Gegenwart* des Bildes zu verstehen, »die über historische, referentielle oder dokumentarische Funktion hinaus reicht«¹⁶. Sie ist keine Präsenz der Repräsentation, wiewohl sie in dieser ihren visuellen Ursprung hat. Vielmehr handelt es sich hierbei um einen Zustand des Werdens, oder wie Jean-Luc Nancy es formuliert, um das *Dabei-sein-sich-zu-ereignen*.¹⁷ Der Film als das Bewegungsmedium par excellence ist sozusagen dazu verurteilt, die Inszenierungen des Porträts einer Bewegungschoreographie zu überantworten, die darauf drängt, Statisches zu dynamisieren. Auf diese Weise entsteht eine Bildökonomie, in der beide Bildtypen – Gemälde und Filmbild – in einer permanenten Wechselwirkung aufeinander bezogen sind, und sich darin gegenseitig konstituieren. Das, was in diesem Zusammenhang »spezifische Präsenz« genannt wird, beschreibt Gadamer mit dem Gefühl von zwingender Präsenz, »die nicht auf etwas Abgebildetes verweist, sondern im Bilde selber präsent ist, so, daß es wahrhaftig heraus kommt.«¹⁸ Um dieses Herauskommen geht es also, wenn Boehm ergänzend darauf aufmerksam macht, dass Repräsentationen, die vor allem Präsenz begründen wollen, den Sinn der Bilder nur im Akt der Wahrnehmung selbst erfüllen können: im Moment des Blick-Chiasmus und mit der Empfindung, von dem angesehen zu werden, was wir ansehen.¹⁹

Doch im Film bedarf es nicht nur eines einfachen Blicks, um eine solche Anwesenheit des Porträts hervorzubringen – der filmische Blick muss zu aller erst in eine Bewegung, das heißt in Unruhe gebracht werden, »die das Gleichmaß des ruhigen Sehens durchbricht«.²⁰ Betrachtet man Hitchcocks Porträts in *THE PARADINE CASE* unter dieser Perspektive, so fällt auf, dass die Begründung ihrer Präsenz auf unterschiedlich konnotierten (Ver-) Störungen basiert. Was die Blickregie hervorbringt, ist das Porträt als Medium einer Fremdbegegnung, die zu einer Konditionierung des Betrachters führt. Bestand die normative Funktion des Porträts in der Renaissance in der Ausbildung eines Idealbildes, in dem öffentliche *Persona* und privates *Individuum* aufgehoben wurden, so war das Bürgertum wiederum bemüht, sich des Porträts als Spiegelfläche für seine Innenschau und Selbstdisziplinierung zu vergewissern.²¹ Die Porträts des Films stellen hingegen eine ambivalente Disziplinierungsmacht aus, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sie zwischen Normierung und deren Subversion pendelt. Ihr gleichzeitiges Fundament und Instrumentarium beruht auf einem Regime der Blicke, das, adäquat der Doppelfunktion des Rahmens, Porträts sowohl als ein Normiertes wie auch als ein Normierendes situieren.

Drittes Szenenbeispiel (zurück zu der Eingangsszene des Films, Abb. 04, 05):

Unmittelbar vor ihrer Verhaftung im Salon macht Mrs. Paradine den Inspektor auf das Porträt ihres Mannes aufmerksam, das in einer Großaufnahme gezeigt wird (Abb. 04). Während der kurzen Einstellung teilt sie dem Polizisten zwei wesentliche Bildinformationen mit: das Porträt ist kurz vor dem Tod des Obersts entstanden und – der Porträtierte war blind.

Von unten her, angenähert an die vormalige Blickperspektive der am Klavier sitzenden Protagonistin (Abb. 03), und nur einen kurzen Moment lang, zeigt uns die Kamera endlich den Porträtierten selbst (Abb. 04). »Ich finde, dass der Ausdruck eines Blinden sehr gut erfasst wurde. Empfinden Sie das auch?« – mit diesen Sätzen ruft Mrs. Paradine eine interessante Irritation bei dem Inspektor hervor, die von der Paradoxie des Blicks gekennzeichnet ist: der Polizist scheint zurückzuweichen, seinen Blick vom Gemälde abzuwenden. Strukturell betrachtet wird seine Verstörung durch den montagebedingten Bruch oder die Leerstelle symbolisiert, die zwischen dem Porträt in Großaufnahme und der nachfolgenden Aufnahme von Mrs. Paradine entsteht. Warum, so lässt sich fragen, soll die Nähe zum Porträt dem Inspektor – und stellvertretend auch uns – unangenehm sein? Weil das Gemälde, dieses gewaltige, ›hochgerüstete‹ Bildnis es nicht zulässt, vom Nahen erfasst zu werden? Oder weil es sich nicht schickt, einen Blinden anzuschauen, ihm unverblümt ins Gesicht zu starren? Offenbar wendet der Inspektor sich nicht von einem Kunstwerk ab, dessen Darstellung ihm aus der Nähe (oder überhaupt) nicht gefällt, sondern weil diese ›Darstellung‹ ihrerseits ihn *anblickt*. Aus einer unauslotbaren Tiefe der Bildoberfläche trifft den Betrachter eine Erwidern seines Blicks, die bereits etwas von der visuellen Disziplinierungsmacht des Porträts preisgibt. Mit diesem Phänomen des Zurückblickens befindet man sich auf dem komplexen Feld der Wahrnehmung, deren Paradoxie darin liegt, dass »der Blick draußen ist.«²² Daraus resultiert das Gefühl, selbst erblickt zu werden, und in diesem Sinne gleichermaßen ein Bild, ein Tableau zu sein.

Wenn »jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist«, wie Maurice Merleau-Ponty darlegt,²³ so lässt sich schlussfolgern, dass das Betrachten der Paradine-Porträts ein Abtasten mit dem Blick darstellt: Das, was der Zuschauer vermittelt durch die Protagonisten sieht, betrifft beide nicht zuletzt deswegen, weil das Berührbare im Sichtbaren auch als das Berührende noch wirksam ist. Gebannt auf die Fläche und eingefasst in das Rechteck eines Rahmens suggeriert das Porträt, in einem eigenen Raumkontext zu stehen, von wo aus es dem Blick des Betrachters begegnet.²⁴ Durch diesen atopischen Ort gekennzeichnet, wird das Porträt bzw. der Porträtierte als *das Andere* wahrgenommen, das sich an der Schwelle

zwischen Bild- und Betrachtterraum aufhält. Die Doppeldeutigkeit der rhetorischen Frage, die Mrs. Paradine in der Eingangsszene stellt, bringt dieses nicht klar fassbare Verhältnis deutlich zum Ausdruck. Überaus eindringlich herausgestellt ist dieses Differentiale in Mrs. Paradines Porträt selbst, in dem das *Auf*-der-Fläche-sein und *In*-der-Fläche-sein eine starke Interdependenz aufweisen.

Gut getroffen im Porträt von Mr. Paradine soll offenbar also der Ausdruck eines Blinden sein – und dies obwohl der Porträtierte ganz und gar nicht als Blinder dargestellt ist. Was bedeutet diese Tatsache für das Bildnis? Subtil macht es auf seine Fähigkeit aufmerksam, etwas Unsichtbares sichtbar machen zu können, wobei es darin – in der Sichtbarmachung von ›Nichtdarstellbaren‹ – gleichzeitig seine Konstituierung als Bild findet.²⁵ Erst aus dieser Wendung heraus, in der das Bild den Bezug zum Referenten verweigert, indem es auf sich selbst und seine schöpferischen Möglichkeiten verweist, erschließt sich die Metaphorik des ›blinden‹ Porträts, das als sehend zu interpretieren ist. Was den Betrachter im Paradine-Bild anblickt, ist doppelt konnotiert: das Bildnis eines Blinden und das gerüstete Bild, das den darin abgelegten Blick des Betrachters und das dahin verschobene Begehren für sich selbst nutzt. Auf diese Weise gewappnet, begegnet das Porträt dem Betrachter in einer Umkehrung der Wahrnehmungsvorzeichen. Scheinbar ist es nicht mehr der Protagonist, der das Verhältnis zum betrachteten Objekt steuert, sondern vielmehr das Porträt, das seinerseits auf ihn einwirkt. So sieht er in der Kreuzung der Blicke den *Anderen*, der ihm mit Macht begegnet, weil er wie ein Brennglas den Blick und das Begehren des Betrachters auf diesen selbst umleitet. Dieser aufgeladenen ›Blick-Projektion‹ kann der Inspektor nicht standhalten – er wendet sich ab, um seinem unerfüllten Begehren eine andere Projektionsfläche zu bieten.

Folgt man im Weiteren der Argumentation von Waldenfels, lässt sich behaupten, dass das Porträt nicht nur Unsichtbares sichtbar macht, sondern aus dieser Bewegung heraus auch das Sichtbare ›entgegenwärtigen‹, es zurückhalten und verfremden kann, was wiederum zu einer Beunruhigung des Sehens beim Betrachters führt. Denn was bedeutet eigentlich der Ausdruck eines Blinden oder die fesselnde Wirkung des Medusenhauptes, an den das Porträt von Mrs. Paradine erinnert (Abb. 12), wenn nicht eben jene Störung, aus der heraus sich der Betrachterblick konstituiert?²⁶ Fokussiert man unter diesem Aspekt noch einmal das ›blinde‹ Porträt, so wird deutlich, dass die Blindheit nicht zuletzt der zurückgewiesene Anspruch des Betrachters ist, sich selbst im Bildnis zu begegnen. Aus der zweifachen ›Sehstörung‹ des Porträts entsteht eine Dekonstruktion des Betrachters, die ihren Ursprung in der Verweigerungshaltung des Porträts hat, weiterhin für eine konstitutive Spiegelfunktion bereitzustehen.

Hinter dem kurzen Blickkontakt, der dem Zuschauer auf den porträtierten Oberst gewährt wird, steckt also eine verschämte, beinahe widerstrebende Geste, die gleichzeitig einen verhüllten Kommentar zum paradoxen Verhalten des Porträts liefert. Wenn nämlich die blinden Augen des Porträtierten nicht sehen, dass sie angeblickt werden, wenn sie folglich den Blick nicht erwidern können, dann verweigern sie damit gleichzeitig den Einblick in jene Tiefen der Seele und ihre innere Bewegung, welche nach Simmel die Porträtmalerei im Wesentlichen fundiert.²⁷ Als blinde Spiegel bestimmen sie den Fremden im Bildnis als den *absolut Fremden*. Der Blick, der »sich selbst entgeht, [um] sich im Spiegelbild und im Spiegel der fremden Augen [zu] entdecken«,²⁸ erfährt hier eine drastische Störung, indem er ins Leere läuft. Vor diesem Hintergrund bedeutet die ungenierte Ausstellung der Blindheit im oder am Porträt eine Regelverletzung, die nicht nur eine unpassende Attitüde im Zusammenhang mit der Geste eines Herrscherporträts darstellt. Sie ist – wie schon angedeutet – insbesondere eine Regelverletzung in der Ausbildung des bürgerlichen Ichs, das im Antlitz des Dargestellten die innere Bewegung seiner Seele nachvollziehen möchte. Ob man die Spiegelfunktion des Porträts oder die des echten Spiegels nimmt, in beiden Fällen handelt es sich um Medien, die introspektive Handlungen einleiten – um schließlich in regulativen Selbstmodellierungen zu münden.

Der verweigerten Spiegelfunktion des Porträts korrespondiert Mrs. Paradines Blick in den Spiegel, den sie vor dem Eintritt des Inspektors wirft, um – natürlich – ihre Frisur zu richten. Beide Gesten, der selbstverständliche Griff zu den Haaren und der prüfende Blick auf das eigene Gesicht, stellen kulturell konnotierte Selbstvergewisserungen dar, die nur vordergründig die äußere Erscheinung betreffen. Diskursiv gelesen leistet das Spiegel-Bild, dieses flüchtige Porträt auf der spiegelnden Oberfläche, viel mehr, denn es transportiert das gesamte Regulative der Selbstkontrolle. Sich selbst im Angesicht des Anderen zu sehen, der uns gleichermaßen aus dem Porträt wie aus dem Spiegel anblickt, heißt immer auch, sich als fremden, da äußerlichen Körper, wahrzunehmen.²⁹

Vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin.³⁰

Diese ›Fremdbegegnung‹ an einem jenseitigen, unbekanntem Ort im Spiegel, wie Michel Foucault ihn beschreibt, basiert auf dem charakteristischen Phänomen des

Blicks, der, um subjektiviert zu werden, zunächst einer Entäußerung bedarf. Erst angesichts eines Gegenübers erlebt das Subjekt seinen Blick als einen fremden, da er ihm regulativ und fordernd begegnet. In diesem widersprüchlichen Kontext situiert sich die Blick-Präsenz und Blick-Disziplinierung, die für die filmische Porträt-darstellung verantwortlich zeichnet.

Wo beginnt das Sehen, von wem geht der erste Blick aus und wer ist der Angeschaute? – Wer muss sich verhalten? Im Verlauf der filmischen Bildregie verliert sich zunehmend die Selbstverständlichkeit der Antwort darauf.³¹ Hier kommt erneut, und nun um einiges deutlicher, die *Kippfigur* zur Wirkung, in der Subjekt und Objekt, Anschauende und Angeschaute, Bildraum und Realraum ihre anfänglich feste Organisation verlieren. Wie stark eine solche zu beiden Seiten sich neigende Bewegung im Ergebnis sein kann, zeigt eine kurze, beinahe versteckte Sequenz, die in die Verhaftungsszene eingebaut ist. Man muss schon genauer auf das Porträt fokussiert sein, um die nur wenige Sekunden lange, bemerkenswerte Konstellation zu sehen, in der Räume, Blicke und Personen sich doppelnd und ineinander fallen – das geschieht, während Mrs. Paradine dem Inspektor die Zusammenhänge um das Porträt erklärt und im Begriff ist, auf ihn und damit gleichzeitig auch auf das Porträt zuzugehen (Abb. 05). Mit dieser Vorwärtsbewegung macht sie für den Zuschauer etwas sichtbar, das die ganze Zeit hinter ihr ›anwesend‹ war: Man erblickt den Spiegel – jenen, der ihr am Anfang der Szene zur Selbstkorrektur diente –, in dem sich nun das Bildnis ihres Ehegatten spiegelt. Mittels dieser Spiegelung, die den Ort im Spiegel mit der gleichen Realität ausstattet,³² erhält der Porträtierte einen präsentischen Körper, der nicht nur die Bildpräsenz untermauert, sondern im Realraum der Handlung als anwesend installiert wird.

In dieser kurzen Filmszene wird der Porträtierte aus dem Bild heraus in den Realraum des Films ›hineingespiegelt‹, oder wenn man so will, der Realraum in den Spiegelraum verlängert. An zusätzlicher Komplexität gewinnt diese scheinbar nebensächliche Einstellung, wenn man das Porträt im Sinne eines Spiegelbildes und Spiegels zugleich begreift, woraus eine *mise en abîme* entsteht. An dieser Stelle angekommen, lässt sich der Spiegel nicht mehr als eine einfache Prothese verstehen.³³ Seine filmische Leistung im Kontext der Bildinszenierung führt zur Stabilisierung der Bildpräsenz und Akzentuierung jenes aus dem Rahmen gefallenen Blicks, mit dem der Porträtierte an Interventions- und Übergriffsmöglichkeiten auf die Protagonisten gewinnt. In dieser neuentstandenen Kreuzung der Blicke, in die wir als Zuschauer involviert sind, entsteht ein imaginärer Raum, an dem alle Personen gleichermaßen partizipieren, und an dem sie sich erst zu Subjekten und Objekten ausdifferenzieren. Der Porträtierte – nun selbst Betrachter der Szene geworden – lässt sich in diesem Dazwischen von Realraum und Bil-

draum lokalisieren, dort, wo auch der Blick aus dem Rahmen fällt und dem unse-
ren begegnet. Nur hier, in der schwer fassbaren Verräumlichung des Blickregimes,
kann die Disziplinierung stattfinden, dort also, wo das Porträt aufhört, Leinwand
und Abbild zu sein.

Auch der Rahmen gewinnt in der Spiegelung zunehmend an buchstäblicher
Bedeutung als Öffnung, Tor oder Fenster, die auf einen Raum hinter der Ein-
fassung verweisen.³⁴ Die Annahme dieser verborgenen Bilderwelt, exemplar-
isch thematisiert in Filmen wie *THE DUTCH MASTER* (Der Flämische Meister,
USA/D 1994) von Susan Seidelman oder *WHISPERS OF VERMEER* (Das Flüs-
tern von Vermeer, J 1999) von Yuki Yamato, motiviert das Begehren und die
Angst, die der Blick des/der Porträtierten in uns weckt. Was ›aus dem Rahmen‹
fällt, ist also auch ein Blick, der uns anlockt oder abstößt, uns bewegt oder hypno-
tisiert – Hitchcocks *THE PARADINE CASE* zeigt beides: das Porträt Mr. Paradines
im *Zurückweichen* der Kamera, das von Mrs. Paradine im begehrliehen *Vorrücken*.

In Differenz zu dem ganzfigürlichen Bildnis des Obersts, das seine Person
im Abstandnehmen der Kamera präfiguriert, steht das Medaillon von Mrs. Para-
dine, das statt Distanz zu erzeugen, in die Dynamik des Begehrens eingespannt
ist. Auch hier kooperiert die Bewegung der Kamera mit der Bildkomposition, um
das Porträt in und aus der Bewegung heraus zu etablieren (Abb. 10–12). Der wind-
bewegte Schleier, der den Kopf der Porträtierten umgibt, und die Fortsetzung
dieser wehend-schlingernden Aufruhr in den organischen, ineinander ranken-
den Rahmenornamenten vermitteln einen überaus lebendigen Eindruck, der
trotz des Kontrastes gegenüber dem Porträt ihres Ehemanns nicht minder stark,
ja, sogar nachdrücklicher seinen Einfluss entfaltet. Der Blick, der den Rechtsan-
walt Keane in diesem Porträt begegnet, ist bereits ›außer sich‹: »*Wer den langen
Blick kennt, schweigend, in einem Halbdunkel, das von der Entrückung um alle
Dinge und Menschen ausgebreitet wird, wenn uns nur noch die Augen der geliebten
Frau ansehen und wir darin erkennen, wie wir erkannt werden* [...]« – Ernst Bloch,
der diesen *langen Blick* hier beschreibt, sieht darin einen weiblichen Raum, in
dem sich der Mann nur kurz aufhalten kann.³⁵ Ihm ist nämlich, so Bloch, die Liebe
schnell »Nichts-als-Liebe«.³⁶ Anders hingegen in der Porträtinszenierung bei
Hitchcock. Hier ist der Protagonist ganz von diesem ›weiblichen Raum‹ erfüllt.
Der Blick, der aus dem Rahmen fällt, dringt in die Außenwelt ein als ein Verspre-
chen, das sein Begehren weckt. Deutlicher als der ›blinde Blick‹, der vor allem mit
der Verstörung des Sehens operiert, tritt dieser unmittelbar in die körperliche,
raumgreifende Ausdehnung des Bett-Rahmens über. Ähnlich wie bei der struk-
turellen Aufmerksamkeitsbildung im ersten Szenenbeispiel hat auch diese Rah-
mung eine konzeptionelle Funktion bei der Unterstützung der Blickregie. Denn

erst wenn der Blick des Porträts räumlich begriffen wird, sieht sich der Betrachter »einem fremden Anblick ausgesetzt, der als beredter Anblick einen *An-spruch* erhebt.«³⁷ Diesen Anspruch visualisiert der Film als einen Anspruch auf Anwesenheit, der sich über die Blick- und Bild-Präsenz manifestiert.

In der filmischen Gestaltung der Porträts spielt der antwortende Blick, der sowohl der des Zuschauers wie auch der des Protagonisten sein kann, eine essentielle Rolle. Indem er die Beunruhigung, die Verlockung oder die Beängstigung, die von dem Fremden ausgeht, widerspiegelt, reagiert der Betrachter gleichzeitig auf seine eigene Situation, auf die Tatsache nämlich, dass er selbst *gesehen* wird.³⁸ So auch im Porträt von Mrs. Paradine, wo dem Rechtsanwalt ein fordernder, lebendiger Blick der Porträtierten begegnet. Wie ein *Strahl* bindet er ihn an sich, und suggeriert eine Beziehung, in der das Objekt des Begehrens auch zum Subjekt der Handlung umschlagen kann.³⁹ Die Kippfigur, von der diese Handlung bestimmt wird, bietet im Symbol des Bett-Rahmens eine Einlösung des Versprechens an. In diesem dialektischen Bann gehalten, bewegt sich der Protagonist langsam, zögernd und doch unaufhörlich auf das Bett und damit auf das Porträt zu. Hier, in diesem bannenden und gebannten Blickaustausch, konstituiert sich die Präsenz des Bildnisses, durch die es seine Macht auf den Betrachter erprobt.

Von schlingenden Ranken umgeben, die die wehenden Haare und Stoffe assoziieren lassen, verwandelt sich das Porträt der begehrten Frau in das Haupt der Medusa, deren Blick paralyziert und schließlich tötet, indem er blind macht für die Realität jenseits dieses ›weiblichen Raumes‹. Nach diesem Blick ist Keane ein Geblendeter, ein Blinder und ein begehrender Mann. Die Assoziation zum bösen Blick liegt nahe, zumal Keane im Angesicht des zurückblickenden Porträts sich selbst entfremdet, gewissermaßen selbst ein Anderer wird.⁴⁰ Der Wunsch, ins Bild einzugehen, mit dem entzweiten Ich im Porträt eins zu werden oder die Bildperson in die eigene Gegenwart einzuschließen, erzeugt ein Spannungsfeld, das für die Begegnung der differenten ›Gesichtsformate‹ von Porträt und filmischer Person grundlegend ist.⁴¹ Ganz auf das Porträt fixiert, erstarrt Keanes Gesicht, verliert seine mimische Ausdrucksfähigkeit und wird selbst der spiegelnde-gepiegelte Blick, der ihm aus dem Porträt begegnet.

Auf der Suche nach dem gemeinsamen Raum, der dem Chiasmus der Blicke folgen soll, wird sein Verhalten zunehmend durch Mimesis bestimmt. Mimesis verstanden als der Wunsch nach struktureller Angleichung, nach Bildreproduktion.⁴² An dieser Stelle resultiert sie aus der Hoffnung, durch Bildwerdung den Ort betreten zu können, an dem das Begehren gestillt werden kann. Dieser Ort ist in erster Linie das Porträt, aber damit auch das Bett, das den Bilderrahmen stellt. In diesen Bett-Rahmen ruhen zu wollen, heißt ins Bild einzugehen, selbst zum

Bild zu werden, um so die Vereinigung mit der aus dem Bild Blickenden zu finden: »Hinter dem Bild ist ihr Blick da«,⁴³ ein Blick, der eine Aufforderung, eine Lockung, aber auch gleichzeitig die Unerreichbarkeit ausstellt. Assoziativ nicht weit von dieser Vorstellung entfernt liegt der Symbolismus des Medaillon-Bildnisses, dessen Form schon seit der Frühgeschichte für das Auge steht. Ganz Kopf, ganz Auge, ganz Blick gibt sie schließlich ein einziges hypnotisches, da immaterielles, Versprechen ab, ohne eine Möglichkeit zu einer realen Einlösung. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die Mimesis nur in eine Richtung und nur als Reproduktion des Bildes sich ereignen kann.

Wie materialisierte Verlängerungen des Blicks wirken hingegen die intimen Dinge, die Kleidungsstücke und Negligés, die um und auf dem Bett verstreut liegen (Abb. 11). Sie locken an und suggerieren die Anwesenheit der Besitzerin. Geschickt im Kontext des Begehrens arrangiert, fungieren sie als dynamische Elemente der Entgrenzung, die das Voluminöse, nach außen hin drängende des Bett-Rahmens unterstützen. Das Berühren der Kleidungsstücke mit dem begehrenden Blick des Protagonisten ist durch eine Parallelmontage zwischen drei Großaufnahmen inszeniert: dem Gesicht des Rechtsanwalts, dem auf dem Bett liegenden Negligé und schließlich dem Porträt selbst.

Angesichts der in den Bett-Rahmen eingeschriebenen Frau, erzeugt diese Komposition der Filmbilder eine deutliche Einverleibungs- und Verkörperungshandlung – »Wenn man die Frau sucht, kann man ziemlich sicher sein, sie immer in derselben Position zu finden, nämlich im Bett. Sie ist im Bett und, als anagrammatisches Spiel: sie ist im Bett (lit) oder sie ist im ›er‹ (il). Sie liegt und sie schläft: sie ist ›gestreckt«.⁴⁴ Nun ist in *THE PARADINE CASE* die Frau nicht wie bei Hélène Cixous wartend passiv – sie ist verstörend, weil sie dieser Erwartung nicht entspricht; sie schläft nicht, sie erhebt Anspruch. Als Bild und nur als Bild hat sie die Fähigkeit, ungestraft Macht auszuüben. Als lebende Person ist sie Angeklagte, deren Vergehen nicht nur der Mord, sondern auch ihre Intensität und ihr herausfordernder Blick ist. Am Ende dieser überaus langen Porträt-Sequenz, in der Blickbeziehungen ausgetragen und Identitäten ins Wanken gebracht werden, sieht man auf dem Klavier eine aufgeschlagene Partitur mit der Überschrift »Appassionata« in der Funktion einer Bildüberschrift, eines Schlussakkords. Ihr Kommentar ist überaus deutlich: die Leidenschaft der Beziehungen und die ›Leidenschaftliche‹ des Porträts haben einen metaphorischen Anteil an der Bewegung und Lebendigkeit des Bildes.

Ganz im Gegensatz zu den vorgestellten Porträts von Mrs. und Mr. Paradine, ist das von Mrs. Keane ein unauffälliges, gefälliges Bildnis, das sich harmonisch in das Wohnzimmerinterieur einfügt – und das trotz seiner zentralen Hängung

(Abb. 06–08). Diese Selbstverständlichkeit, mit der es zum schmückenden Einrichtungsgegenstand wird, resultiert vor allem aus seinem standesgemäßen, und das heißt in diesem Fall bürgerlichen Bilderort: Über dem Kamin situiert, nimmt das Porträt Anteil an dem auf dem Sims ausgestellten Nippes. In dieser dezenten Funktionalisierung – wertvoll, schmückend und letztlich auch ersetzbar – korrespondiert es mit der Rolle der Porträtierten im Film: duldsam, verständnisvoll und zurückhaltend. Ihr Porträt, dieses romantische und die Kunstentwicklung der Zeit kaum widerspiegelnde Bild, scheint seine korrektive Spiegelfunktion überaus gründlich zu erfüllen. In Anbetracht ihrer konträr konstruierten Konkurrentin ist man schnell dazu bereit, in Mrs. Keane die klassische Opferrolle einer zurückgesetzten Ehefrau zu sehen. Doch die Täuschung liegt in den vordergründigen Klischees, wo das Spiel mit Ambiguitäten zwischen Realität und Abbild seine Wirkung zu entfalten beginnt. In der Harmlosigkeit der hübschen Ehefrau, so wie in der ihres hübschen Porträts, liegt die Tarnung, die zum versteckten Angriff wird.

Betrachtet man einen Moment lang die Szene im Wohnzimmer, so wird man zunächst nur eines harmonischen Beisammenseins der Eheleute und eines kompositionell ausgewogenen Interieurs gewahr (Abb. 06). Dabei ist der Szene eine subversive Struktur unterlegt, die in eine klassische Dreieckskomposition eingeschrieben ist. Den obersten, und damit zentralen Winkel, bildet das Porträt, ihm gegenüber sind der Rechtsanwalt und seine Ehefrau angeordnet. Die vordergründige Betonung der Position, die der Rechtsanwalt annimmt, lenkt von einer wichtigen Tatsache ab: dass man es hier nämlich mit einer Doppelung der Figur von Mrs. Keane zu tun hat. Ihre leibliche Anwesenheit einerseits und die Präsenz ihres Porträts andererseits leiten zu einer Zangenbewegung über, in deren kompositionell vorgezeichneten Bahnen der künftige Aktionsradius des Rechtsanwalts vorgezeichnet ist (Abb. 06–08). Ähnlich der Spiegelsituation im Paradine-Salon, aus der das Porträt gedoppelt hervorgeht (Abb. 05), ist auch hier eine Omnipräsenz der Porträtierten angestrebt.

Bezeichnenderweise geschieht ihr Zugriff auf den Ehemann bildvermittelt, denn das, was sich als eine einfache Logik der Choreographie darstellt, ist in Wahrheit eine raffinierte Normierung der Protagonisten durch die Porträts. Denn war es nicht gerade die teils alles beherrschende, teils lauernde Position des Bildnisses von Mr. Paradine, die seine Ehefrau immer in das Licht von Schuld, Unehrlichkeit, Hinterhalt, aber auch sphinxhafter Schönheit drängte? Dem männlichen und im Fall der Gerichtsverhandlung auch richtenden Blick preisgegeben, war Mrs. Paradine dazu verurteilt, sich immer dem Porträt zu stellen, das als das ›blinde‹ Bildnis dem Topos des blinden Sehers eingeschrieben ist. Genauso wie die exponierten Bildnisse der Paradines verfügt auch das ›stille‹ Porträt von Mrs. Keane über die

Funktion eines Katalysators, der die Handlung gewissermaßen aus dem ›Souterrain der Bilder‹ her bestimmt.⁴⁵ Funktionalisiert wird in diesem Fall nicht der Blick, stattdessen der Körper, um genauer zu sein: ein dem Blick überaus adäquates Körperteil, nämlich die Hand, die aus dem Porträt hinauszugreifen scheint.

Aus der wie zufällig gewählten Position des Rechtsanwalts neben dem Kamin, und damit in der unmittelbaren Nähe zum Porträt, resultiert die bereits dargelegte Funktion des Bilderrahmens (Abb. 08, 09). Einem Keil vergleich-



Abb. 1-5

bar schiebt der Rahmen seine Leisten in die Schulter des unter ihm stehenden Rechtsanwalts, um mit dieser angedeuteten Bildexpansion den Griff der gemalten Hand in die Realsphäre des Protagonisten zu symbolisieren. Diese kompositionelle Konfrontation zwischen dem Kopf des Mannes und der Hand der Frau, deren Gesicht für den Zuschauer bezeichnenderweise unsichtbar bleibt, ist eine Präfiguration der Schlusszene, in der aus dem Verborgenen, aus dem Off der Filmbilder, nach dem Gesicht des Mannes gegriffen wird (Abb. 13). Aber, so lässt sich abschließend fragen, sind nicht alle Porträts des Films wie imaginäre Hände inszeniert, die sich nach den Gesichtern der lebenden Protagonisten strecken, um sie in der Umkehrung der klassischen Abbildfunktion der Porträts nun ihrerseits zu ›Abbildern‹ der Bilder zu machen? Werden hier nicht gerade die lebenden Gesichter kadriert und erstarren sie nicht in Großaufnahmen, die als mimetische Angleichungen zu interpretieren wären?

Fragt man in diesem Zusammenhang nach der Herkunft der Bilder – und fragt man danach vor allem die Kameramänner, die die Filmbilder schaffen –, so bekommt man als Antwort: »Sie kommen aus der Dunkelheit.«⁴⁶ Und für Hitchcocks Film kann man ergänzend hinzufügen: aus dem Off, das heißt aus dem Jen-



Abb. 6-9

seits der hellen Projektionsfläche, wo der Raum des Spiegels und des Gemäldes in eins fallen – von dort also, woher die Blicke kommen, die uns als Betrachter treffen. Wessen Hand ist es, die nach dem Foto des Rechtsanwalts greift, um sich besitzanzeigend darüber zu legen (Abb. 09)? Oder jene Hand der letzten Filmeinstellung, die aus der Dunkelheit hinter dem Filmbild hervorkommt, um mit dieser Berührung den Mann ganz auf sie selbst zu fixieren und damit zu disziplinieren (Abb. 13)? Sind es nicht die Hände der Porträts, die in der metaphorischen Übertragung von neuem den bannenden Blick visualisieren, indem sie das leiblich berühren, was zuvor durch ihren Blick berührt wurde?

»*Übrigens Liebling – Du musst dich unbedingt rasieren*«, sagt die Stimme aus der Dunkelheit (Abb. 13), und man kann sich kaum des Eindrucks erwehren, hierin ist der flüchtige Schein des *Anderen* auszumachen, das aus dem ›Souterrain der Bilder‹ spricht. Das unsichere »*Oh*«, mit dem Keane auf die Forderung aus dem Off reagiert, ist ein Widerschein der Kippfigur, in der Subjekt und Objekt ihre Bedeutung nur in der Labilität der Positionen erhalten können. Was also bleibt, ist die vage Antwort eines auf Bildmimesis konditionierten Subjekts, das in der Betrachtung selbst zum (Ab-) Bild werden kann.



Abb. 10–13

- 1 Jacques Lacan: Linie und Licht [1964], in: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1994, S. 60–89 (hier: S. 70).
- 2 Lacan: Linie und Licht (Anm. 1), S. 71.
- 3 Zu dem Komplex der Grenzziehung siehe bei Ernst Michalski: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 11, Berlin 1932.
- 4 Zum Status und Entwicklung der Malerei unter dem Vorzeichen ihrer vermeintlichen Abbildfunktion siehe bei Norman Bryson: Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks, München 2001.
- 5 Gernot Böhme: Theorie des Bildes, München 1999; zu *Mona Lisa* siehe S. 27–47 (hier: S. 34/36).
- 6 Böhme: Theorie des Bildes (Anm. 5), S. 38.
- 7 Georg Simmel: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: ders.: Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922, S. 46–54 (hier: S. 46–47).
- 8 Iris Därmann: Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte, München 1995. Hier vor allem das Kap. »Rahmenauffassung«, S. 247 ff.
- 9 Simmel: Der Bilderrahmen (Anm. 7), S. 48.
- 10 Für Simmel bedeutete eine solche Handhabe des Gemäldes – seine Fortsetzung auf dem Rahmen –, »eine zum Glück seltene Verirrung« (Anm. 7, S. 48).
- 11 Gottfried Boehm: Repräsentation – Präsentation – Präsenz, in: ders. (Hg.): Homo pictor (Colloquium Rauricum, Bd. 7), München/Leipzig 2001, S. 3–13 (hier: S. 11). Ferner auch ders.: Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexionen und bildende Kunst, in: Hans-Georg Gadamer (Hg.): Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung, München 1996, S. 95 ff.
- 12 Zum *punctum* vergleiche bei Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt/M. 1989, Kap. 23, S. 65 ff.
- 13 Därmann: Tod und Bild (Anm. 8), S. 253.
- 14 Därmann: Tod und Bild (Anm. 8), S. 236.
- 15 Zur Entwicklung des Rundbildes siehe bei Hilde Zaloscer: Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 19/1 (1974), S. 212 ff., dort auch weiterführende Literatur.
- 16 Boehm: Repräsentation – Präsentation – Präsenz (Anm. 11), S. 3.
- 17 Vgl. Jean-Luis Nancy: Entstehung zur Präsenz, in: Ch. L. Hart Nibbing (Hg.): Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt/M. 1994, S. 102–106 (Zitat S. 103).
- 18 Hans Georg Gadamer: Bildkunst und Wortkunst, in: Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? (Anm. 1), S. 90–104 (hier: S. 99).
- 19 Boehm: Repräsentation – Präsentation – Präsenz (Anm. 11), S. 13.
- 20 Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen, Frankfurt/M. 1999, S. 125.
- 21 Zum bürgerlichen Porträt vgl. Georg Simmel: Das Problem des Porträts [1918], in: ders.: Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922, S. 96–109 (hier: S. 96 ff.) Siehe auch Hermann Kappelhoff: Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht, in: ders./H. Gläser/B. Groß (Hg.): Blick, Macht, Gesicht, Berlin 2001, S. 9–41, insbesondere S. 21 ff.
- 22 Siehe bei Lacan: Linie und Licht (Anm. 1), S. 60–89 (speziell S. 76).
- 23 Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1986 (hier: S. 177).
- 24 Für die Gedankenadaption zur Fläche und Raum in der Malerei und dem Verhältnis von *auf-*und-*in-*der-Fläche-sein, vergleiche im Originalzusammenhang Donald Judd: Spezifische Objekte, in: Gregor Stemmerich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 59–73, vor allem S. 63.
- 25 Hierzu siehe bei Waldenfels: Sinnesschwellen (Anm. 20), insbesondere S. 131.
- 26 Vgl. auch Jacques Derrida: Aufzeichnungen eines Blinden, München 1997.
- 27 Vgl. bei Georg Simmel: Aesthetik des Porträts und ders.: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, beide Beiträge in: ders.: Aufsätze und Abhandlungen [1901–1908], hg. v. R. Kramme (u. a.), Bd. 1, Frankfurt/M. 1995, S. 36 ff. u. S. 321 ff.
- 28 Simmel: Aufsätze und Abhandlungen [1901–1908] (Anm. 27), S. 128.
- 29 Zum Spiegel als Schwellenphänomen zwischen Wirklichkeit, Bild und Selbstbild – oder anders gesagt: zwischen Symbolik und Imagination – siehe Jacques Lacan: Seminar I: Freuds technische Schriften, Olten/Freiburg 1978; für die semiotische Auseinandersetzung mit dem Phänomen siehe Umberto Eco: Über Spiegel [1985], in: ders.: Über Spiegel und andere Phänomene, München 1991, S. 26–61.
- 30 Michel Foucault: Andere Räume, in: Karlheinz Barck/Peter Gente u. a. (Hg.): Aisthesis, Leipzig 1993, S. 34–46 (hier: S. 39).

- 31 Als Verlust der zur Stabilisierung der Identität dienenden Blickführung und Selbstvergewisserung kann die berühmte Spiegelkabinett-Szene in Orson Welles' Film *THE LADY FROM SHANGHAI* (USA 1947) interpretiert werden.
- 32 Oder wie Foucault sagt: »[...] ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet [...].« Foucault: *Andere Räume* (Anm. 30), S. 39.
- 33 Eco: *Über Spiegel und andere Phänomene* (Anm. 29), S. 35–37.
- 34 Zwei herausragende Filmbeispiele seien hierfür erwähnt: *ORPHÉE* (*ORPHEUS*, Frankreich 1949) und *LE SANG D'UN POÈTE* (*DAS BLUT DES DICHTERS*, Frankreich 1932) beide in der Regie von Jean Cocteau. Zur Torsymbolik siehe Ernst Bloch: *Das Tormotiv* [1930], in: ders.: *Spuren*, Gesamtausgabe Bd. I, Frankfurt/M. 1977, S. 152–156.
- 35 Bloch: *Der lange Blick* (Anm. 34), S. 84–85, ebendort die Zitate.
- 36 Bloch: *Der lange Blick* (Anm. 34), S. 85.
- 37 *Waldenfels: Sinnesschwellen* (Anm. 20), S. 131.
- 38 Siehe auch Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999.
- 39 Zur etymologischen Verwandtschaft von *Blick*, *Blitz* und *Strahl* siehe bei Kluge/Sebold: *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Berlin/New York 1989. Wie stark Spielfilme in ihren Porträtadaptionen die Blick-Präsenz der Bilder inszenieren, macht das genre-karikierende Extrembeispiel *GHOSTBUSTERS II* (USA 1989) deutlich. In dieser Horror-Komödie wird der ›böse Blick‹ des Porträtierten als ein von seinen Augen ausgehender Strahl, einem Stromschlag nicht unähnlich, visualisiert. Nach dieser ›Gedanken-‹ oder ›Seelenübertragung‹ mutiert der Protagonist zu einem willigen Werkzeug des Porträtierten.
- 40 Zum *bösen Blick* und seiner Heilung – beides vor allem Frauen zugeschrieben – siehe bei Thomas Hauschild: *Magie und Macht in Italien*, Gifkendorf 2002 und Christoph Wulf: *Das gefährdete Auge*, in: ders./Dietmar Kamper (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt/M. 1984, S. 21 ff., insbesondere S. 34–40, dort auch zum *gebrochenen Blick*.
- 41 Erwähnt seien an dieser Stelle Filmklassiker wie *REBECCA* (USA 1940), *LAURA* (USA 1944), *WOMAN IN THE WINDOW* (*FRAU IM FENSTER*, USA 1945), *VERTIGO* (USA 1958) oder *THE LEGEND OF LYLAH CLARE* (*GROSSE LÜGE*, USA 1968), bei denen das Variationsspektrum von wörtlicher Verleumdung, Verleumdungspantasten, bis hin zu dem Versuch, einer die Bewegung umkehrenden ›Verbildlichung‹ der Protagonisten reicht.
- 42 Um es mit Jacques Lacan zu beschreiben: »Immer dann, wenn es um Nachahmung geht, müssen wir uns davon hüten, sofort an einen anderen zu denken, der nachgeahmt werden soll. Nachahmen heißt ganz gewiss: ein Bild reproduzieren.« Lacan: *Linie und Licht* (Anm. 1), S. 69.
- 43 Lacan: *Was ist ein Bild/Tableau* (Anm. 1), S. 73–89 (hier: S. 83).
- 44 Hélène Cixous: *Geschlecht oder Körper?*, in: Barck/Gente (Hg.): *Aisthesis* (Anm. 30), S. 98–122 (hier: S. 101).
- 45 Die schöne Beschreibung des Bilderortes verdanke ich Dietmar Kamper. Ders.: *Im Souterrain der Bilder. Die schwarze Madonna*, Frankfurt/M. 1995.
- 46 Diese Antwort wurde auf der 3. Sommerakademie für Film und Medien in Berlin gegeben, und hier nach Dietmar Kamper zitiert, siehe ders.: *Bildstörungen. Im Orbit des Imaginären*, Stuttgart 1994, S. 31.

Susanne Regener

FACIAL POLITICS – BILDER DES BÖSEN NACH DEM 11. SEPTEMBER

1. VERUNSICHERUNGEN

Nine-Eleven, wie das Attentat auf das World Trade Center in seiner kürzesten Form weltweit bezeichnet wird, hat unsere Wahrnehmung des Verhältnisses von Realität und Fiktion in neuer Weise verunsichert. Die mediale Übermittlung des Crashes wurde als Fernsehereignis, als TV-Inszenierung, als Live-Moment, als Dramatisierung einer Katastrophe bezeichnet. Zum ersten Mal wurde deutlich eine Verunsicherung gegenüber Bildern ausgesprochen, die die Parallelität von Inszenierung, Künstlichkeit und Gegenwärtigkeit, von Realität und Fiktion in unserem, von Medien durchdrungenen Alltag zeigt.¹ *Fighting Terrorism* ist nach dem Anschlag auf das WTC Metapher für Kriegstreiberei und Kurzformel für den amerikanischen Wunsch, das Böse in dieser Welt bekämpfen zu wollen und zwar mit allen informationstechnischen Mitteln. Zur Strategie gehören auch die Produktion und Veröffentlichung von Porträts, die in einen *Kontext des Bösen* gestellt werden oder genauer: aus denen angeblich das Böse selbst sprechen soll. Dieser Beitrag untersucht die gegenwärtigen Zeichenwelten von Vorstellungen über das, was als ›böse‹ und ›anormal‹ etikettiert wird, sowie deren historische Entwicklungen. Die Visualisierungen der Selbstmordattentäter und von Osama bin Laden sind Teil einer politischen Macht, die eine allgemein verständliche Differenz zwischen gut und böse, wir und den anderen, verdeutlichen will. Die amerikanische Politik wurde/wird darin von den Medien der westlichen Welt (bewusst oder unbewusst) unterstützt.

Das Bildmaterial, das in diesem Beitrag reproduziert wird, ist hinlänglich bekannt – es war² weltweit in Printmedien, TV- und Online-Medien zu sehen gewesen. Gerade die scheinbare selbstverständliche Lesbarkeit der Bilder interessiert mich in einem neuen Zusammenhang: Hat nicht *Nine-Eleven* auch dafür gesorgt, dass wir uns der gezeigten Gesichter nicht mehr sicher sein können? Klaus Theweleits These ist, dass wir es vor dem Attentat mit Bildern zu tun hatten, die uns im Kino unseres Überlebens versicherten, man konnte Kriegsbilder oder Katastrophenbilder weit entfernt, im quasi *Fiktiven*, ansiedeln: »Immunisierungsbilder«. Nun scheint aber nach dem 11. September eine wichtige Wende eingetreten zu sein: »Die Einschläge *demonstrierten* unabweisbar die *Möglichkeit* der *Übertragbarkeit* von Handlungen aus einer Realitätsform in die andere [...]. Die Funktion der TV-Bilder als Überlebensbazillen für das Westler-Auge ist dadurch aufgehoben und sogar umgedreht worden. [...] Die Immunisierungsbilder sind

umgeschlagen in *Infektionsbilder*.² Das heißt, wir können nicht mehr wie früher zu den medial vermittelten Bildern auf Distanz bleiben, sondern nun kommen sie direkt auf uns zu. Und das tun auch die Gesichter, die uns in diesem Zusammenhang präsentiert werden.

Die Gesichterschau um die Verantwortlichen von *Nine-Eleven* ist zu allererst eine, die aus Männern besteht und die von Männern repräsentiert wird. Das Böse ist männlich, das gilt kulturübergreifend, manifestiert tief sitzende geschlechtsspezifische Muster und wird auch dann nur wenig gestört durch Bilder weiblicher Selbstmordattentäter in Palästina oder Russland. Im Mediendiskurs wird das Böse in zwei Strängen verfolgt: es wird sowohl *pathologisiert* als auch *mythologisiert*. Beide Strategien stehen im Zeichen jener Verunsicherung über die Bedeutung der Zeichen, die das Gesicht heute auslöst. Dabei geht es nicht um eine schlichte ideologiekritische Entlarvung von Medienstrategien, sondern um das Entfächern einer Bildproblematik, die sich mit einer Gesichterproblematik paart: Eine Krise der facialem Semantik führt in die Gesichtsabstraktion, eine Maske, eine Ver-Hüllung deren fortgeschrittenste Form eine blanke Projektionsfläche ist, wie bei den Zukunftswesen aus Steven Spielbergs Film *A. I.* (USA 2001).³ Nicht um die Individualität des Gesichts, sondern um die Wirksamkeit einer Codierung der Maske wird gerungen, die durch eine bestimmte Kontextualisierung in Gang gebracht wird. Gilles Deleuze und Félix Guattari schreiben: »bestimmte Machgefüge [haben] das Bedürfnis, ein Gesicht zu produzieren.«⁴ In diesem Sinne ist das, was ich vorstelle, eine Politik des Gesichts, die im Zeichen einer *Aufrüstung zum Krieg* (*Fighting Terrorism*) steht.

2. VISUELLE WAHRHEITEN IN ZEITEN DER DIGITALISIERUNG

Bisher war die Verewigung des Antlitzes auf einem Leichentuch allein als eine christliche Ikonografie bekannt: Jesus Christus erscheint als *vera icon* auf dem sogenannten *Heiligen Turiner Grabtuch*. Diese Ikone, die als Einheit von Abbild und Urbild gilt, ist vielfach als Reproduktion erhältlich. Das Bild, das erst durch seine Fotografie sichtbar wurde, wird seit über hundert Jahren kontrovers diskutiert. Der Abdruck soll Beweis der Existenz von Jesus sein, und in der Physiognomik, jener populärwissenschaftlichen Lehre von der Gesichterdeutung, galt dieses Gesicht lange als das Idealgesicht schlechthin.

Vierzehn Tage nach dem Attentat auf das World Trade Center verbreitete die Nachrichtenagentur Associated Press ein Foto, das ikonografisch das genaue Gegenteil zum Jesus-Bild darstellt, aber durch das Verfahren eine Analogie ist.



Abb. 1:
Turiner Grabtuch



Abb. 2:
Teufelsgesicht im Rauch der brennenden
WTC-Türme

Auch in diesem Fall konnte man nichts mit dem bloßen Auge sehen, sondern erst die Fotografie sollte die Wahrheit ans Licht bringen. Kurz nach dem Einschlag des zweiten Flugzeugs in das World Trade Center soll auf der gegenüberliegenden Seite des Turms die Silhouette eines unheimlichen Gesichtes erschienen sein. Jemand hat angeblich diese Erscheinung fotografiert: Vor der schwarzen Rauchkulisse hebt sich ein Antlitz ab, mit spitzem Kinn, knolliger großer Nase, schmalen Mund und Hörnern, kurz: eine stilisierte Teufelsmaske.

Die Bildsymbolik ist offenkundig und unterstreicht die Metaphorik in den Berichten, die die Attacke vom 11. September als Teufelswerk beschreiben. Für die Thematik der Repräsentation von Gesichtern ist der Verweis auf eine authentische Spur besonders wichtig. Die Fotografie wird hier als Beweismittel vorgeführt; das, was wir sehen, soll das sein, was da war. Das ist ein Anachronismus angesichts der vielfältigen Manipulationsmöglichkeiten, die wir heute kennen. Die Nachrichtenagentur betonte ausdrücklich die Echtheit des Dokuments, was wiederum von der *Süddeutschen Zeitung* kommentarlos kolportiert wurde. Ei-

gentlich müsste man, wie der amerikanische Kunsthistoriker William T. Mitchell, davon ausgehen, dass die heutige digitale Bildbehandlungsmöglichkeit aus sich heraus, automatisch, beim Betrachter eine kritische Distanz hervorruft.⁵ Das scheint allerdings nicht der Fall zu sein; der Verweis der Nachrichtenagentur auf ›Echtheit‹ rekuriert auf die alte, optisch-chemische Fotografie, von der man sich Wahrheit verspricht.

Auf dem Bildträger zeichnet sich nicht Gutes ab (wie bei dem Christusbild), sondern aus dem Rauch bildet sich das kollektive Konterfei der Attentäter, die in dieser Massenkatastrophe ebenfalls den Tod fanden und in dem Bild – so die Suggestion – eine Imago hinterließen. Die Teufelsfratze ist Bekennerbild und Phantombild gleichermaßen.

Die Abbildung erinnert an die Geisterfotografien oder Phantomfotografien des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts – jenen Bildmontagen und Materialexperimenten von Wissenschaftlern und Künstlern, die der Fotografie ein Mehr an Wahrnehmung einräumten bzw. daran glaubten.⁶ Hier taucht die bereits früh in der Fotogeschichte etablierte Idee auf, der Fotoapparat sei Prothese des Auges. Im Okkultismus bekommt die Fotografie eine besondere Bedeutung: In einem abstrakten Sinn einerseits ist die fotografische Technik selbst Teil eines spirituellen Prozesses, was die Herstellung betrifft; in einem konkreten Sinn andererseits stellt die Fotografie sogenannte Beweise für die übernatürlichen Phänomene her.⁷

Das spiritistisch anmutende Bild von der Teufelsfratze ist m. E. Ausdruck des Schreckens und der Sprachlosigkeit angesichts der einstürzenden Zwillingstürme. Es ist Ausdruck jener symbolischen Macht, »die uns alle«, wie Jean Baudrillard schreibt, »an den Ereignissen von Manhattan so tief ergriffen hat.«⁸ Der unmögliche Tausch des Ereignisses gegen jeden Diskurs nach dem Ereignis wird sinnfällig in diesem Bild, das in seiner Konstruktion so billig effektheischend wie verzweifelt mystifizierend ist. Es ist zugleich auch symbolischer Ausdruck jener »Entrealisierung« von der seither bei vielen Kommentatoren von *Nine-Eleven* die Rede ist. Eine Visualisierung von spiritistischer Stofflichkeit, die ihre Entstehung im Dunkeln belässt, ein Bild, das das Sprechen vom Nullpunkt (*ground zero*) und einer Erfahrung des Unheimlichen illustriert.⁹

Der Bezug des Teufelsbildes auf die Ikone des Leichentuchs ist eine Form der Aufwertung des Ereignisses und des Bildes gleichzeitig; längst wird aus dem Gedächtnis verschwunden sein, dass die Abweichung der *vera ikon* der vielgesichtige Teufel ist, dessen physiognomische Deutung im Mittelalter Teil des *genus iudicale*, der Hexen- und Judenverfolgung, war.¹⁰

Die visuelle Wahrheit gerät in einen Strudel der Wahrnehmung: das Bild, die Fiktion, das Virtuelle sind bei diesem Ereignis in die Realität eingedrungen,

Realität und Fiktion liegen im Wettstreit; sie sind nicht mehr auseinander zu halten: »Die Faszination des Attentats ist in erster Linie eine Faszination durch das Bild.«¹¹ Kurz gesagt, es ist nicht wichtig, ob dieses Bild fiktional, digital bearbeitet oder wirklich gesehen wurde; es soll uns gruseln lehren. Das Teufelsgesicht ist Phantombild mit sehr vereinfachter Botschaft: es rekuriert auf das Böse schlechthin, es rekuriert auf etwas, das mimetisch nicht vorstellbar ist und das maskiert auftritt. Genau an dieser Maskerade setze ich an: Ich behaupte, dass es heute in der alltäglichen Kommunikation, in der Konfrontation mit anderen Menschen ein Moment der Verstörung gibt, das sich in einer *Bild-Verunsicherung* niederschlägt. Das Erkennen des Anderen wird so unmöglich, wie die faciale Abgrenzung vom Anderen. Ich werde das erläutern und auch ein paar historische Rückgriffe zur Entwicklung der Gesichterrepräsentation und des Gesichter-Lesens machen.

3. TROPHÄEN

Das Foto, das einer vermeintlichen Entwirklichung des Geschehens entgegenkommt, also dem imaginären Bösen, ist flankiert von Passfotografien der als solche bezeichneten Täter.

Hauptdrahtzieher und Akteure waren laut Geheimdienste schnell identifiziert, d. h. man kannte sie schon vorher und wusste auch, dass eine Gefahr von ihnen

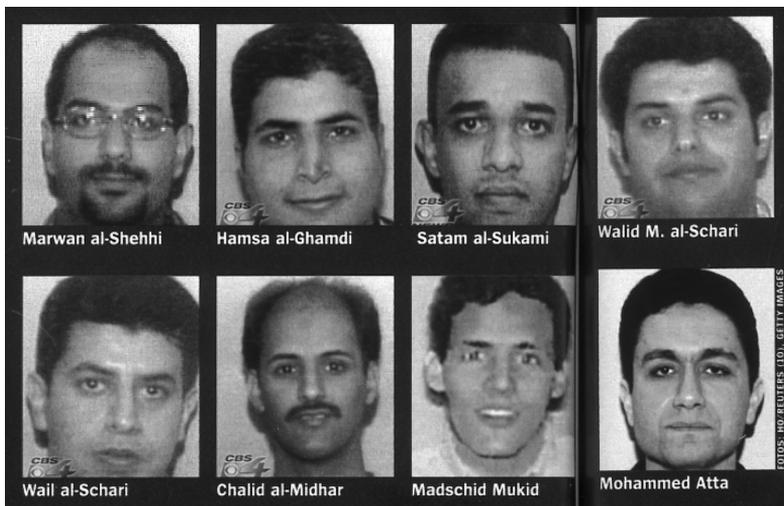


Abb. 3:
Attentäter

ausgeht, wie spätere Berichte von CIA und FBI durchsickern ließen. Zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung waren es im übertragenen Sinn aber auch Geisterfotografien, die steckbrieflich Porträtierten waren schon tot.

Passbildfotos aus den üblichen Automaten sehen auf merkwürdige Weise immer so aus wie polizeiliche Fotos vom Erkennungsdienst. Seit der bundesdeutschen Präsenz von Fahndungsplakaten der *Roten Armee Fraktion* in den 1970er Jahren hat die Visualisierung von Attentätern einen Signalcharakter: Die Effektivität von polizeilicher Arbeit wird medial und für eine breite Öffentlichkeit vermittelt. Kontrollhoheit der Polizei und Sicherheit für den Bürger sollen zumindest medial gewährleistet sein.¹² Zugleich sind die Fotos Trophäen: ›Der Kampf gegen das Böse wird nicht aufgegeben‹, heißt es im Falle der lebend gesuchten Verdächtigten und ›wir haben sie erfasst‹ im Falle der Selbstmordattentäter. Die Passfoto-Trophäe ist nicht nur Beweis für ein Wissen um die Täter, sondern zugleich auch eine Art Steckbrief, weil darin ein Typenporträt zum Ausdruck kommt: man stellt damit den Typus des Bösen und den Typus des arabischen Terroristen aus. Die Bilder der bereits toten Terroristen sollen auf potentielle Täter in der Zukunft verweisen.

Die Wahrnehmung von Passbildern bzw. Polizeifotos hat eine Tradition und immer eine negative Konnotation, die zum Beispiel von Andy Warhol künstlerisch transponiert wurde. Warhol hat in den frühen 1960er Jahren einen künstlerischen Rekurs genommen auf diese Form der kriminalistischen Stereotypisierung: In seiner *Most-wanted-Men-Serie* geht es um die Verbindung von staatlicher Überwachungsarbeit und öffentlichem Diskurs. In einem übergroßen Format waren die Bilder für das Publikum offenbar abschreckend: eine Ästhetisierung von Kriminalität/Kriminellen. 1964 fertigte Warhol die auf hundertzwanzig mal hundert Zentimeter hochgezogenen Fahndungsfotos für die Weltausstellung, sie hingen außen am New York-Pavillon, verschwanden aber noch vor der Eröffnung. Zur großen Warhol-Retrospektive im Herbst 2001 in der Berliner Nationalgalerie schien sich die Ausstellungsgeschichte zu wiederholen, als der Kurator Heiner Bastian wegen der Ereignisse des 11. Septembers von der geplanten zentralen Exposition der *Most-Wanted-Men-Serie* im Foyer Abstand nahm; man fürchtete auch hier eine Aufwertung von Verbrecherdarstellungen.¹³ Bilderpolitik steht verschiedentlich in der Tradition einer *longue durée*: wer hätte gedacht, dass die *Pop Art* uns heute noch derart erregen könnte.

4. UNSCHÄRFEN

Zu den polizeilichen, typifizierenden Porträts traten im Laufe der folgenden Tage und Wochen nach dem Attentat auf das World Trade Center noch weitere Fotografien, die in einem visuellen Nachvollzug das abweichende Verhalten der Täter ergründen sollten.

Die visuelle Rekonstruktion vom Tätergesicht wurde durch moderne Erfassungsmedien wie der Überwachungskamera möglich: »Gesichter des Todes« titelte *Die Welt*¹⁴ und konfrontierte die Legende mit einem völlig harmlosen Bild, das zwei Männer in einer alltäglichen Situation vor einem Geldautomaten zeigt. Zwei Selbstmordattentäter, leicht unscharf und etwas verzerrt im Fokus einer Bankvideokamera. Man versucht, dem Bild einen Sinn aufzuzwingen: »Junge Männer, westlich gekleidet, ernste Mienen: Hani Hanjour (li) und Majed Moqed gefilmt in Florida.«¹⁵ Die unspektakuläre Abbildung erfährt eine symbolische Aufwertung: Sie ist herausgenommen aus einem endlos langen Aufzeichnungsband mit unendlich vielen Gesichtern. Jetzt wird das Video-Still zum Beweis für eine Aktivität der Täter und Illustration eines dramatischen Weges. Macht und Ohnmacht der Überwachungstechnik kommt hier zum Ausdruck: Das Kameraauge sieht alles, es kann aber erst im Nachhinein eine spezifische Zuordnung möglich gemacht werden. Die Bildlegende gibt die Wertung, d. h. das, was man aus den Gesichtern lesen soll.



Abb. 4:
Atta in der
Sicherheits-
schleuse

Zweites Beispiel für die Rekonstruktion der Täteraktivität ist die Fotografie Mohammed Attas in der sogenannten Sicherheitsschleuse des Flughafens Portland. Täglich gehen Hunderte an dieser Kamera vorbei, plötzlich wird eine Einstellung zu etwas Bedeutungsvollem gemacht. Atta, im blauen Hemd mit lässig über die Schulter geworfener Jacke und den Flugtickets in der Hand, sieht aus wie einer, der auf Geschäftsreise eincheckt. Ganz und gar nicht auffällig. Doch wir haben beim Betrachten des Bildes einen Endlos-Film im Kopf, einen Loop, denn wir wissen, auf welchem Wege sich Atta hier befindet. Palindromisierung nennt Paul Virilio diese Form der Wahrnehmung und meint damit, dass durch filmisches oder fotografisches Konservieren, das Bild vorwärts wie rückwärts gelesen immer den gleichen Sinn ergibt. Atta vor dem Geldautomaten, Atta im Flughafen, da ist nichts mehr zu deuten, die Bilder führen stets auf das Attentat, sie sind Teil des Bilderloops. Schaut man zurück, dann sehen wir das Bild als eine »irrwitzige Heilsgewissheit«¹⁶, denn wir wissen, dass der religiöse Atta in diesem Moment in die Gewissheit des Paradieses geht, hinter seinem forschen Auftreten steht der Gedanke, einer ›Befreiung‹ kurz bevor zu stehen.¹⁷ Die Zeit nach der Aufnahme stellt die Bedeutung her, die Überwachungskamera ist nur die Schnappschuss-Maschine, ein unentwegter *Bildgeber*, dem ein *Sinngeber* folgen muss.

Die Sicherheitssysteme sind umfassend, ebenso wie die Bildüberwachung nahezu lückenlos ist – doch das wird gleichzeitig durch diese Dokumentation ad absurdum geführt: man sieht alles und sieht doch nichts bzw. erst im Nachhinein. Das Böse gibt sich nicht gleich zu erkennen, man sieht Normalität und das ist jetzt zu unser aller Problem geworden, im Sinne der Theweleitschen These von der Infektion.

Alles, was man bisher über das mögliche Profil der am Anschlag beteiligten Personen ermittelt bzw. in den Print-, TV- und Online-Medien verbreitet hat, ist eindeutig: Es zeugt von *Durchschnittlichkeit*. Durchschnittlichkeit ist Kernbegriff der *Bild-Verunsicherung*, denn, dass von den Gesichtern der geschätzten Nachbarn Böses ausgehen kann, macht Angst. Das Leben der Studenten in Hamburg war durchschnittlich. Sie fielen einfach nicht auf, sie studierten fleißig, waren nach Auskunft ihrer Hochschullehrer intelligent und hatten keinerlei Exzesse, von denen die Nachbarschaft hätte berichten können. Die *Bild*-Zeitung titelte neben der Fotografie von Mohammed Atta die Schlagzeile »Terrorbestie«, die *New York Post* schrieb unter dasselbe Foto »The face of utter hatred«.¹⁸ Diese Layouts wirken wie Appelle an unser physiognomisches Wissen, das eine Verbindung von Innen und Außen sucht, um den Charakter erklären zu können, der eine solche brutale Tat möglich gemacht hat. Es scheinen sich Muster verfestigt zu haben,

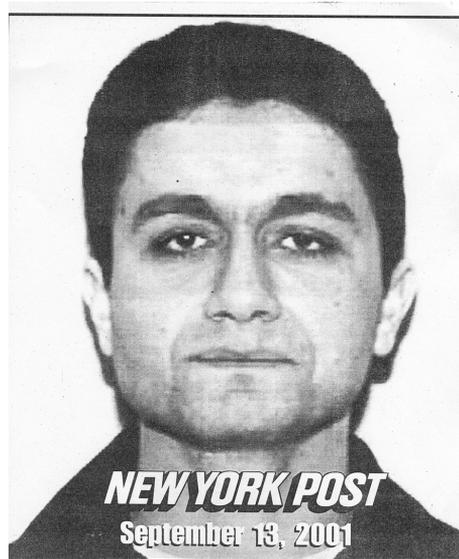


Abb. 5:
Mohammed Atta

die eine lange geschichtliche Tradition haben: Man kann selbstverständlich auf Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Studien zur Beförderung der Menschenkenntnis* aus dem späten 18. Jahrhundert verweisen, doch entscheidender für eine moderne Konstruktion des bösen Gesichtes ist wohl doch die Kriminalanthropologie des späten 19. Jahrhunderts.¹⁹

Das Gesicht des Feindes war lange Zeit das Gesicht eines sogenannten Degenerierten, das Gesicht eines Anormalen. Neue Fahndungs- und Visualisierungsmethoden führten seit Mitte des 19. Jahrhunderts in der wissenschaftlichen Kriminologie und in staatlichen Anwendungsbereichen (Polizei, Sozialwesen) zur *Erfindung* der Verbrecherphysiognomie. Für die *Semiotik des Gaunertums* waren verhärtete böse Gesichtszüge entscheidend oder der Delinquent hatte sich maskiert.²⁰ Im hysterischen Einsatz moderner Überwachungstechniken bis hin zur Forderung nach biometrischen Angaben eines jeden Menschen im Pass zeigt sich, dass heutzutage immer mehr Techniken kombiniert und verfeinert werden, um Rekognition und Identifizierung zu gewährleisten. Hierin deutet sich eine Krise der facialen Semantik an, der bisher durch physiognomische Differenzbeschreibungen begegnet wurde. Aber der Feind – wie die amerikanische Kriegsterminologie sagt – ist heute einer, der sich von der Norm nicht unterscheidet.²¹ Seine Unkenntlichkeit wird zum Problem – er ist *blurred*: unklar, verschwommen, verzerrt, nebulös. Das könnte eine Argumentation für den Ausbau von Sicherheitssystemen sein; aber auch die eigentlichen Überwachungsfotos sind – wie gezeigt wurde (Abb. 4) – völlig verschwommen und wenig brauchbar für eine

Identifizierung. Das *blurred portrait* konnotiert, dass sich hier Durchschnittliches abzeichnet, nichts Besonderes im Gesicht. Das unklare Foto fungierte historisch als Zeichen für die Visualisierung eines sogenannten Massentypus. Ein kurzer Rückblick:

Besonders in der 1920er und 30er Jahren wird in Europa eine besondere Empfindsamkeit ausgebildet für das Verhältnis von Individuum und Masse, von Genie und Wahnsinn, von normal und krank und für die Phänomene Durchschnitt, Massentypus, Idealtypus. Der Durchschnittsmensch ist bei Siegfried Kracauer der, der in der Masse untergeht; die Masse stammt aus den Büros und Fabriken; auf der Leinwand bilden die namenlosen Revuegirls die symbolische ästhetische Form für dieses Phänomen: »das Ornament der Masse«. ²² Der Massentypus oder synonym Durchschnittstypus, wie es in einem Lehrbuch der Menschenkenntnis (Abb. 6) heißt, wird in seinem »maschinierten Leben« selbst zur Maschine:



Abb. 6:
Emil Peters. »Massen-
typus beim Mann«

Der Durchschnittsmensch hat die unausgesprochenen, unscharfen, ja oft verschwommenen Gesichtszüge. [...] Unklare Hoffnungen, verschwommene Ideen, verwaschene Ansichten erfüllen den Durchschnittsmenschen. Er gibt sich Gefühlsduseleien hin, wenn er nicht planvoll geführt wird – und teils vom Leben selber, teils durch eine irgend eine übergeordnete Macht – zur Arbeit gezwungen wird. ²³

Die Ideologie der disziplinatorischen Notwendigkeit bekommt mit einer *blurred* Fotografie (Abb. 6) den Beweis für folgendes Statement: »Je unscharfer, verschwommener seine Physiognomie, desto indifferentener sein Geistesleben, desto größer seine geistige und körperliche Trägheit.« ²⁴

Die Unschärfe war in der Welt physiognomischer Deutung ein Makel, während andere Spielarten fotografischer Unschärfe gerade eine künstlerische, geheimnisvolle Atmosphäre und ein Bedürfnis nach enigmatischer Entrückung bedienten.²⁵ Schon Julia Margaret Cameron hatte sich im 19. Jahrhundert mit diffusen und unscharfen Porträts aus ihrer Künstlerszene von der populären Massenware absetzen wollen. Um 1900 zeigen Porträts von George Seely, Clarence White und Gertrude Käsebier geheimnisvoll unscharfe (zumeist weibliche) Figuren, die der okkultistischen Ästhetik sehr ähnlich sind. Die Eigenschaft des *blurred* hat also eine mehrschichtige Tradition. Die Unschärfe heutiger Bilder aus Überwachungskameras, wie die von Mohammed Atta haben auch eine zumindest doppelte Anmutung: sie sind Teil eines massenhaften Auftretens, sie sind nicht Starauftritt, sondern Durchschnitt, und sie sind wie metaphysische Erscheinungen, die auf einer Bühne auftauchen, zu einem Zeitpunkt, da sie schon tot waren. Im Lichte der religiös motivierten Tat erscheinen die Bilddokumente wie Mitteilungen aus einer immateriellen Welt – vorausgesetzt, man sieht sie im Zusammenhang mit den Presse-Berichten über die Rekonstruktion der Lebensgeschichte von Atta.²⁶

Phantasma einer Wahrnehmungsproduktion ist das Projekt des Eugenikers Francis Galton gewesen, der vor über hundert Jahren meinte, Durchschnitt in Gesichtern durch Übereinanderkopieren von normierten Einzelaufnahmen zu visualisieren und damit Charakteristika (normale und anormale, schöne und hässliche) von Personengruppen sichtbar werden zu lassen. Das Passfoto von Atta, das wieder und wieder in den Wochen nach dem Attentat in den Medien zu sehen war (Abb. 5), steht symbolisch für eine solche Gesichtsproduktion: Durch die Häufigkeit, mit der es reproduziert wurde, scheint Attas Gesicht zum stellvertretenden, mehrere Komponenten enthaltenen, arabischen Durchschnittsgesicht bzw. typisch arabischen Terroristengesicht zu avancieren. Wir müssen davon ausgehen, dass die Mehrheit der Europäer auch gar nicht die Kompetenz hat für ein differenziertes Wahrnehmen von Gesichtern der östlichen Welt – eine Vereinfachung scheint allgemein besser verdaulich und das heißt, die visuelle Stigmatisierung hat Folgen für das Verhältnis zwischen Muslimen und der westlichen Welt.²⁷

5. PATHOLOGISIERUNG

Atta wird als Schläfer bezeichnet, ein *sleeper*, damit ist eine Person gemeint, die unauffällig unter uns lebt und zum Beispiel regulär studiert und Flugstunden absolviert und plötzlich, in einer werwolfartigen Verwandlung Gewalttaten begeht.

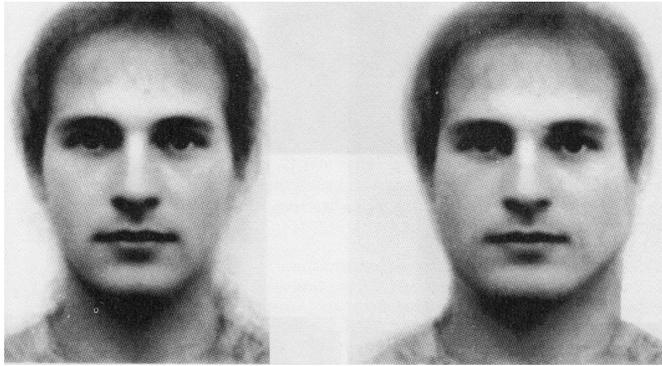


Abb. 7:
Grammer/Thronhill:
Durchschnittsmann
und attraktivster Mann

Das Passfoto von Atta steht für verschiedene Zusammenhänge: es ist individuelles Bild (man versucht seine Lebensgeschichte zu rekonstruieren), es ist Typusgesicht des gewaltbereiten arabischen Attentäters (das Bild soll über seine individuellen Merkmale hinausweisen), es ist Maske (dahinter verbirgt sich ein Gesicht, das die wahre Person offenbaren könnte).

Man versuchte, das Gesicht von Atta zu pathologisieren, das heißt, es aus dem Durchschnitt doch herauszuheben, eine Differenz deutlich zu machen zwischen uns und dem Gewalttäter. Mohammed Attas Porträt wurde auf anormale, ja Bosheit bezeugende Linien und Zeichen untersucht. Die *Süddeutsche Zeitung* schrieb: »Herausfordernd blickt der Mann in die Kamera, die schmalen Lippen mit einem Hauch von Spott zu einem dünnen Strich zusammengepresst, die Augen kalt und bar jeglichen Gefühls.«²⁸ Eine solche wertende Beschreibung klingt geradezu nach Beschreibungs-Termini aus der Kriminalanthropologie des 19. Jahrhunderts. Cesare Lombroso, der italienische Mediziner und Kriminologe, war ein solcher Gesichterdeuter des Abweichenden und Kriminellen gewesen; eine wissenschaftliche Tradition, die langen Nachhall gefunden hat. Auch in der Diskussion um das breite Kinn auf dem Passfoto von Atta, das als Zeichen für Brutalität gedeutet worden ist, scheint eine Vorstellung von der Sichtbarkeit einer Pathologie auf. Eine ausgeprägte Kinnpartie kann aber auch sehr sympathisch wirken, wie das folgende Beispiel empirisch belegen will.

In der Humanbiologie (Abb. 7) wurde 1993 nach Versuchen mit Kompositions fotografien und Befragungen konstatiert, dass der Durchschnittsmann von Frauen dann als am attraktivsten beurteilt wird, wenn er eine breite Kinnpartie und einen größeren Halsumfang aufweisen kann.²⁹ Das Gesicht des Durchschnittsmannes (Abb. 7, links) soll sich durch eine durchschnittliche Ausprägung von Merkmalen auszeichnen, während eine breitere unterere Gesichtspartie (Abb. 7, rechts) »eine Tendenz zur sozialen Dominanz« signalisieren soll.³⁰ Darf

Attas Gesicht sexy und attraktiv sein? Hier scheint einiges durcheinander zu gehen. Der Diskurs über das Aussehen und die Schläfer-Eigenschaften von Mohammed Atta war davon geprägt, dass man entweder seine Durchschnittlichkeit oder seine Maskerade nachwies. Als Student in Hamburg hatte er ein durchschnittliches arabisches Gesicht, in den USA dann, suchten sich »die Verschwörer dem amerikanischen Lebensstil anzupassen. Atta rasierte sich den Bart ab.«³¹ Auf den Bildern aus Überwachungskameras wurde eine Maske entdeckt: »Die Bilder zeigen ein versteinertes Gesicht Attas. Was er im Schilde führte, sollte sich erst zeigen, als es zu spät war.«³² Aus Sicht des Journalisten war also alles an diesem Gesicht geplant und Maskerade.

Die Suche nach den Gesichtern der Attentäter des 11. Septembers führt ein physiognomisches Dilemma vor Augen: die Verbrecher sind nicht als solche zu erkennen (mal soll das breite Kinn erotisch sein, mal brutal), sie tauchen unter, sie maskieren sich, sie heben sich nicht von der Masse ab, so fieberhaft auch in diesen Tagen nach einem Profil gesucht wird.³³

Die Pathologisierung der Selbstmordattentäter bezieht sich auf einen eingeschränkten Kreis von a) Ausländern und b) Männern. Zu a): Die Forderung unserer Kultur und Integrationspolitik ist Anpassung, Akkulturation. Die arabischen Studenten der Technischen Universität Hamburg-Harburg hatten sich absolut vorbildlich und normativ im Sinne dieser Akkulturationsforderung verhalten, sie waren unauffällig und genau diese Eigenschaft wird heute zum Merkmal der Gefahr. Dieses Paradox harret einer Lösung durch die Bilder-Politik. Die Hybridisierung der Identitäten (gerade auch durch Prozesse der Globalisierung in Gang gesetzt) stellt eine besondere Herausforderung für die Kulturwissenschaft dar. Nach *Nine-Eleven* kann man vor keinem Gesicht, besonders nicht vor dem nächstliegenden unauffälligen (Nachbars-)Gesicht, mehr sicher sein. Verunsicherungen können allzu leicht umschlagen in eine aggressive Suche nach Merkmalen des Anormalen, und man ist – wie wir verfolgen können – schon dabei, einen neuen Rassismus pauschal gegen Ausländer zu popularisieren und staatlich über neue Einwanderungsgesetze zu installieren. Zu b): Die Gesichtersuche nach *Nine-Eleven* richtet sich ausschließlich auf Männer. Männer mit starken Männlichkeitsattributen wie Waffen und langen Bärten. In den Medienberichten tauchen Frauen so gut wie gar nicht auf. Krieg ist Männersache. Die Sprache der Bilder unterstützt die hegemoniale Männlichkeit. Es wäre zu untersuchen, was die Ereignisse des 11. Septembers an geschlechtsspezifischen Rollenmustern verändert bzw. perpetuiert haben. Was die Männer angeht, ist jenes Paradigma erneut zu diskutieren, das bereits für das 20. Jahrhundert sehr bedeutsam war: ich meine die Figur des Dr. Jekyll, die durch Robert Louis Stevenson bekannt wurde. Der Menschen-

freund und helfende Arzt verbirgt noch eine andere, eine böse Existenz (Mr. Hyde): die ist jähzornig, begierig, ein Totschläger, ein Triebtäter. Elaine Showalter zitiert diese Figur als zentrales Beispiel für männliche Hysterie, eine Art mediale Frühform für ein Männerbild, das die Spaltung des Ich, den Konflikt zwischen Trieb und moralischem Ideal, offenbart.³⁴ In diesem sogenannten *Krieg gegen den Terror* sind es vor allem die Verunsicherung und die Ängstlichkeit, die die männliche Hysterie beleben³⁵, und es ist der Faktor der Durchschnittlichkeit von plötzlich bedrohlich werdenden Menschen, der die allgemeine Paranoia beflügelt.

6. MYTHOLOGISIERUNG

Neben der Pathologisierung der Attentäter findet eine Mythologisierung ihrer Motive statt. Mit der Figur von Osama Bin Laden gibt es eine ikonische Verdichtung und seine Visualisierung macht die Krise der facialem Semantik noch auf andere Weise deutlich. Osama bin Laden gilt als Haupt-Verantwortlicher für das Attentat. Er ist Teil einer Folklorisierung, die unmittelbar nach dem Attentat einsetzte: mit unzähligen amerikanischen Flaggen auf vielen Produkten, T-Shirt-

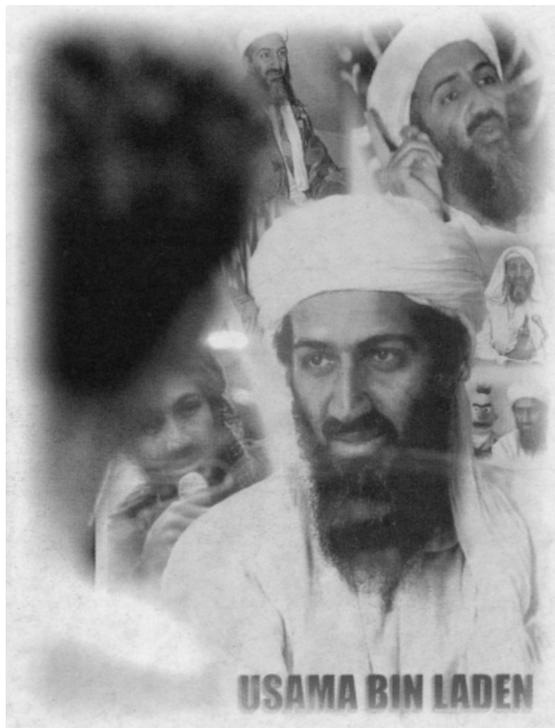


Abb. 8:
Nordfoto, junger Mann
betrachtet Bin Laden-Plakat
in einem Schaufenster in
Dakha/Bangladesh



DER ERZFEIND HAT KEINE ADRESSE: Steckbrief des Hauptverdächtigen im New Yorker Finanzdistrikt

Abb. 9: Russel Boyce/Reuters, Fahndungsplakat in Manhattan

Drucken mit den unbeschädigten Twin-Towers und eben auch Bin Laden-Porträts, die sich zuerst in der arabischen Welt ausbreiteten (Abb. 8) aber schnell auch in der westlichen Welt.³⁶

Auch das amerikanische Fahndungsplakat, »Wanted Dead or Alive« (Abb. 9) ist Teil einer Folklore: Es ist ein Western-Attribut und somit ein Urbild des amerikanischen Weltbildes und der Einteilung von Gesichtern in gut und böse. Bin Laden – Turban, langer Bart, kräftige Augenbrauen – wird hier als Prototyp des gewaltbereiten Muslimen vorgestellt. Zugleich liegt in diesem Porträt eine Irritation, er sieht so freundlich aus – ein physiognomisches Paradox. Durch Fotomontagen, die das Bin Laden-Porträt mit Abbildungen von Ground Zero zusammenbrachten,³⁷ sollte die Maskerade des Rädelsführers konnotiert werden. Bin Laden wurde nie schmutzig, dunkel, beißend, düsteren Blicks dargestellt, stattdessen immer mit einem breiten Lächeln, mild, freundlich, dem Betrachter zugewandt.

Die Nahaufnahme ist der Versuch, hinter die Maske zu schauen. (Abb. 10) Bin Ladens Bart wurde Gegenstand für viele Spekulationen. Der lange Vollbart war in der westlichen Ikonographie seit dem 16. Jahrhundert Zeichen von Männlichkeit und Weisheit oder künstlerischer Wildheit.³⁸ Nun wurde der Bart von



Abb. 10:
Der Bart von Osama bin Laden

Osama bin Laden als böses religiöses Zeichen gedeutet, was in der Tendenz zur allgemeinen Diskreditierung des Vollbartes führte. Die amerikanische Presse triumphtierte, als die Männer in Afghanistan sich, sozusagen mit zivilisatorischer Hilfe die Bärte wieder schneiden durften. *Maske* wurde in der Berichterstattung zu einem Schlüsselbegriff: Der Bart als Maske, die Maske der Durchschnittlichkeit, die Maske der Attraktivität, die Maske Bin Ladens (Stellvertreter des Bösen). Aber auch eine angenommene Maske von George W. Bush war Gegenstand der Visualisierung und Physiognomisierung (Abb. 11).

Ungefähr vierzehn Tage nach dem Attentat wurde in der *Süddeutschen Zeitung* über eine Doppelseite Bushs Mimik analysiert anhand von sechs Porträtfotografien untersucht. Diese Gesichtsausdrücke würden nicht zum Ernst der Lage passen, wurde hier unterstrichen. Zum Zeitpunkt der Bekanntgabe des Attentates auf die Türme des World Trade Centers sei das Gesicht »merkwürdig ruhig, unbeeiligt [geblieben] – aber nicht in der Weise, wie man es von erfahrenen Staatsmännern kennt, die eine politische Krise ganz in die tiefen Furchen ihres Gesichts

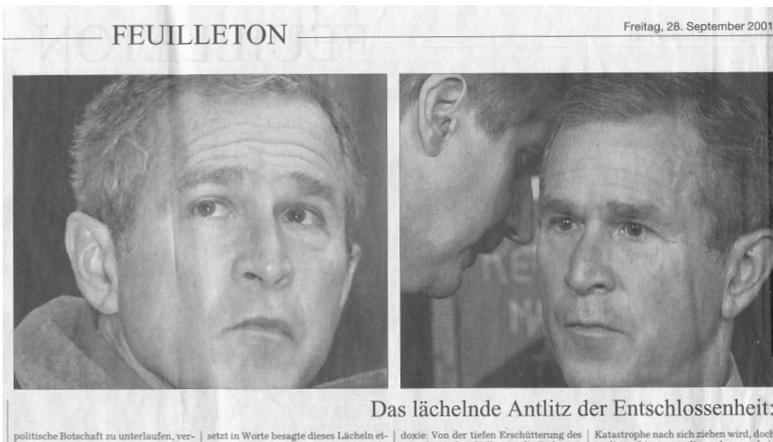


Abb. 11:
»Das lächelnde
Antlitz der Ent-
schlossenheit«

aufnehmen können und sie damit entschärfen. Bushs Ruhe ist faltenlos, sein Lächeln merkwürdig taub, ja abwesend.³⁹ Paranoia macht sich breit: diesem Antlitz ist nicht zu trauen. Bush selbst wiederum beschreibt den Feind als getrieben von einer »falschen Reinheit«.⁴⁰ Damit insinuiert Bush, dass alles an Bin Laden Maske sei. Doch kann nicht verhindert werden, dass Osama bin Laden als Märtyrer visualisiert und als Ikone verehrt wird. Bin Laden wurde in einer Bildmontage mit Che Guevara zusammengebracht.⁴¹ Das verweist einerseits auf den heute populären kommerziellen Kultstatus von Che, den man mit dieser Analogie auch Bin Laden voraussagt. Irgendwie eignet sich die Abbildung, die ikonografisch so stark der Jesus-Darstellung, des positiven *vera ikon*, ähnelt, nicht dazu, das Böse zu imaginieren. Andererseits wird durch die Ikonisierung der Effekt einer Parodie auf die irrationale Schwarz-Weiss-Malerei des amerikanischen Präsidenten vorangetrieben.

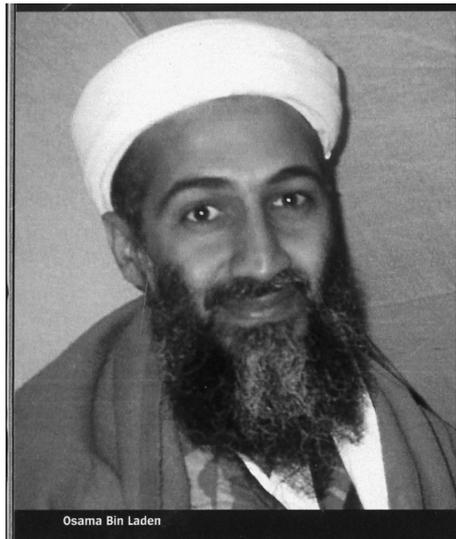


Abb. 12:
Osama bin Laden

Bin Ladens Image scheint ikonographisch von Anfang seiner Visualisierung an ein Phantom gewesen zu sein, und nachdem Porträts des lächelnden Bin Laden (Abb. 12) in der ersten Zeit nach dem Attentat in allen Print-Medien auf der Welt zu sehen gewesen waren, beginnt sich etwa ab Mitte Dezember 2001 die Darstellung aufzulösen.

Als Beweis dafür, dass Bin Laden lebt und als Schuldbekennnis wurde am 13. Dezember 2001. ein Video-Band vom Pentagon weltweit im Fernsehen als Loop, im Internet und auf riesigen Leinwänden am Times Square gezeigt.⁴² In diesem Filmdokument berichtet Bin Laden von den Ereignissen aus seiner Sicht.



Abb. 13:
Video-Still

Die Qualität des Films ist miserabel, der Feind nur sehr unklar im Bild. Statt der Mimik wurden anhand dieser Quelle Bin Ladens Handbewegungen eingehend studiert und interpretiert – empörende Gesten, sie würden das Attentat verharmlosen, war in vielen Zeitungen zu lesen. *The New York Times* schrieb: das Videoband war »stunningly mundane. Mr. Bin Laden uses gentle hand motions to narrate. [...] Here are men joking like schoolboys about the death of thousands, using childish gestures to show how it worked. They don't even stop eating and drinking.«⁴³ Normale Körperbewegungen und Verhaltensweisen bekommen eine unheimliche Konnotation, was in Anlehnung an Hannah Arendts Hitler-Analyse als »Banality of Terror« bezeichnet wird. Dieser Zusammenhang zwischen Hitler und Osama bin Laden, der hier von Journalisten hergestellt wird, unterstreicht den Mythos des Bösen: eine Angelegenheit auf höchster Stufe von Bosheit und doch zugleich unerklärbar.

So wie Bin Laden den amerikanischen *Special Forces* immer wieder entwischt bzw. sie vorgeben, ihn nicht fassen zu können, so verschwindet er sukzessive von den Bildschirmen der Medien.

In der *New York Times* vom 16. Dezember 2001 wird Bin Laden im Profil gezeigt, eine Art Zwillingsfotografie zu der Teufelsdarstellung vor dem brennenden World Trade Center (Abb. 14). Bart, Nase, Kopfbedeckung treten stark hervor, alles andere ist unscharf und kontrastlos. Der Krise in der Politik (der Krieg im Irak steht im Vordergrund der Propaganda) wird durch eine Bildpolitik begegnet, bei der dem Zuschauer das Gesicht von Bin Laden entzogen wird zugunsten eines phantomatischen Bildes, das viele Projektionen zulässt. Unzweifelhaft Böses verbirgt sich hinter dem unscharfen, *blurred*, Profilmfoto: nicht mehr der lächelnde Feind soll im Gedächtnis bleiben, sondern, wie bei der Teufelssilhouette ist es ge-



Abb. 14:
Bin Laden im Profil

rade die Unschärfe, die das Bild zur Sensation und es authentischer macht.⁴⁴ Man verhandelt einen phantomhaften Feind, der sich überall ausbreitet, wie ein Virus, sagt Jean Baudrillard, was der Allgegenwart des unscharfen Antlitzes visuell entspricht.⁴⁵

Bin Laden kehrt Ende 2002 aber noch mal wieder: das Internet-Magazin Tom Paine hat das berühmte amerikanische Rekrutierungsplakat von 1916 dazu benutzt, eine Kritik an der Mythologisierung Bin Ladens und seine Funktion als stellvertretendes Böses deutlich zu machen. Bin Laden als Uncle Sam – Ikone wird gegen Ikone ausgespielt.

Eine Einteilung in gute und böse Gesichter ist nicht nur brüchig geworden; nach dem 11. September rückt das Böse einem noch mehr auf den Leib. In der Metaphorik Theweleits: von diesen Gesichtern oder *blurred portraits* sind wir infiziert, wir können uns nicht mehr entziehen und auch kein Gegenbild mehr entwerfen. So sehr sich der Medien-Diskurs auch darum bemüht, durch das Bild eine Differenz herzustellen, entweder durch Pathologisierung oder Mythologisierung, es wird nicht mehr gelingen. Die Verunsicherung ist allgegenwärtig – Phy-

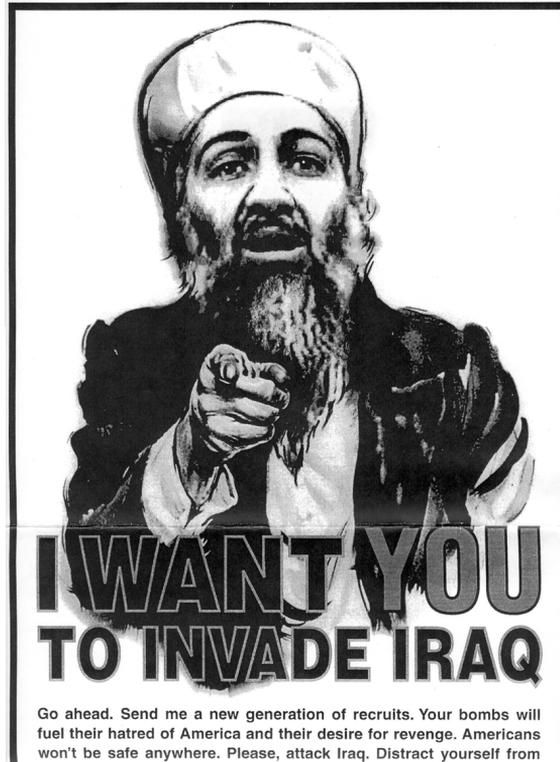


Abb. 15:
The Florence Fund,
Handzettel

siognomik greift nicht mehr, das faciale Schema verschwimmt bis zur Unkenntlichkeit oder simplifiziert zum Durchschnitt.

Die Strategie der Terroristen, im Verborgenen zu agieren, das durchschnittliche Äußere und das normale Leben als Maske zu benutzen, beweisen für Jean Baudrillard eine Meisterschaft der Klandestinität. Das Problem ist nur, dass diese Strategie auf uns selbst zurückfällt: Durchschnittlichkeit, normales Aussehen und Verhalten werden in Zukunft in jedem Misstrauen hinterlassen. Eine Resignation vor dem Porträt steht angesichts der tatsächlichen Bedeutungslosigkeit von Gesichtern auf dem Spiel. Doch wird gleichzeitig durch Überwachungsmedien eine Aufwertung des Gesichts gefeiert. Denn bedeutungslose Gesichter halten Medien offenbar nicht aus. Wie kann man dieser Versuchung – um jeden Preis Gesichter deuten zu wollen und einer Gesichter-Paranoia stattgeben – Widerstand leisten? Künftig wird es für jeden einzelnen auch darum gehen, sich eben dieser physiognomischen Versuchung zu entziehen, statt sich als Privatdetektiv am Nachbarn zu üben. Eine Gesellschaft könnte sich durch physiognomische Gelassenheit als wahrlich zivilisiert erweisen.

- 1 Siehe die Analyse von Klaus Theweleit: *Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt/M./Basel 2002.
- 2 Ebd., S. 76. [Hervorhebungen im Original]
- 3 A. I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE, USA 2001.
- 4 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 241.
- 5 Siehe W. T. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in Post-Photographic Era*, Cambridge, 1992.
- 6 Siehe: Andreas Fischer (Hg.): *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Ausstellungskatalog, Ostfildern-Ruit 1997.
- 7 Siehe Mette Kia Krabbe Meyer: *Mørkekammerets blændværk. Okkultisme og fotografi*, in: KRITIK 161 (2003), S. 54–64 (hier: S. 56).
- 8 Jean Baudrillard, *Hypothesen zum Terrorismus: Die Regeln des Spiels, die Verschlimmerung des Stands der Dinge*, in: *Lettre International*, Heft 56 (2002), S. 16–18, hier: S. 16.
- 9 Vgl. Theweleit: *Knall* (Anm. 1), S. 69 f.
- 10 Siehe Claudia Schmolders: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin 1995, S. 146 f.
- 11 Baudrillard: *Hypothesen* (Anm. 6), S. 17.
- 12 Siehe Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999, S. 7–12.
- 13 Siehe Rose-Maria Gropp: *Andy hinter den Bildern*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (11.10.2001).
- 14 Hannelore Croll, *Gesichter des Todes*, in: *DIE WELT* (22.9.2001).
- 15 Ebd., Bildunterschrift.
- 16 Peter Kümmel: *Attas Weltsekunde*, in: *DIE ZEIT*, Feuilleton, Nr. 43 (2001). Paul Virilio hat betont, wie wichtig diese Bereitschaft, sein Leben zu opfern, für den Krieg im 21. Jahrhundert ist, siehe ders.: *Vom Terror zur Apokalypse?*, in: *Lettre International*, H. 54 (2001), S. 5–7. Siehe auch: Ulrich K. Preuß: *Krieg, Verbrechen, Blasphemie*, Berlin 2002; Sebastian Scheerer: *Die Zukunft des Terrorismus*, Lüneburg 2002.
- 17 Ein Dokument wird gefunden, das auf die religiöse Einschwörung der Selbstmordattentäter hinweist; hier heisst es schliesslich: »Smile in the face of death, oh young man! For you are on your way to the everlasting paradise!« *A Hijackers' Prayer*, in: John Farina (Hg.): *Beauty for Ashes. Spiritual Reflections on the Attack on America*, New York 2001, S. 227. Palindromisch ist auch der Videofilm eines Mädchens, die einen Mord des Texas Highway-Killers zufällig festhält. Siehe Don DeLillo: *Unterwelt*, Köln 1998.
- 18 *New York Post* (16.9.2001); *Bild* (14.9.2001): »Terrorbestie lebte acht Jahre in Deutschland.«
- 19 Siehe dazu: Regener: *Fotografische Erfassung* (Anm. 12).
- 20 Siehe ebd.; siehe auch Peter Becker: *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*, Göttingen 2002, S. 248–254.
- 21 Im Gegensatz zu den 1970er Jahren, wo man meinte, eine genaue Vorstellung vom nicht-normalen Aussehen, vom Leben im Untergrund und anderen Auffälligkeiten der RAF-Terroristen vermitteln zu können.
- 22 Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays (1920–1931)*, Frankfurt/M. 1963. Andere Beispiele: sind Massenversammlungen in den Filmen von Fritz Lang und Sergej Eisenstein.
- 23 Emil Peters: *Menschengestalt und Charakter. Lehrbuch der praktischen Menschenkenntnis*, Emshofen 1923, S. 323.
- 24 Ebd., S. 324.
- 25 Vgl. Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002, S. 35.
- 26 Vgl. z. B. Niklas Maak: *In einer kleinen Stadt*, in: *Frankfurt Allgemeine Zeitung* (17.9.2001).
- 27 Das wurde sehr bald in einigen Presseberichten deutlich. »Obwohl ein Großteil der Medien zur Differenzierung aufrufen, werden gläubige Moslems immer häufiger so dargestellt, als seien sie aggressive, unberechenbare Maschinen, die auf Knopfdruck alles Menschliche ablegen können.« Ebd.
- 28 *Süddeutsche Zeitung* (14.9.2001).
- 29 Siehe Terry Landau: *Von Angesicht zu Angesicht. Was Gesichter verraten und was sie verbergen*, Heidelberg/Berlin/Oxford, 1993. Sie beruft sich auf ein unveröffentlichtes Manuskript der Humanbiologen K. Grammer/R. Thronhill: *Human facial attractiveness: The role of averageness and symmetry*, 1993.
- 30 Ebd., S. 325.

- 31 Andreas Rüesch in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 210 (11.9.2002).
- 32 Ebd.
- 33 Das Phänomen ist übrigens schon vom amerikanischen Serienkiller bekannt, auch eine Figur, die unauffällig lebt und sich bewegt, unterbrochen von Phasen des Mordens und sehr selten überführt werden kann. Siehe Susanne Regener: Das Phänomen Serienkiller und die Kultur der Wunde, in: Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler (Hg.), Von der Lust am Zerstören und dem Glück der Wiederholung [= Symposium Ossiach/Österreich Juli 2002], Klagenfurt/Wien (Ritter Verlag) 2003, 75–95.
- 34 Siehe Elaine Showalter: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York 1990, chap. 6.
- 35 Siehe Wolfgang Schmidtbauer: *Der hysterische Mann. Eine PsychoAnalyse*, Frankfurt/M. 2001.
- 36 Im Internet starteten bald eine Reihe von ironisch oder satirisch gemeinten Programmen, die mit dem Bin Laden-Porträt agierten, siehe z. B. unter: www.politicalhumor.about.com (28.8.2003); www.sodamnfunny.com/terrorist/index2F.html (28.8.2003); im Internetauktionshaus Ebay gibt es Feuerzeuge, Aschenbecher, Poster und Logogolfbälle mit Bin Laden-Porträts zu ersteigern.
- 37 Siehe in: *Der Spiegel*, Nr. 38 (15.9.2001).
- 38 Vgl. Maria Jedding-Gesterling/Georg Brutscher (Hg.): *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haar-mode von der Antike bis zur Gegenwart*, Hamburg 1988.
- 39 *Süddeutsche Zeitung*, Feuilleton (28.9.2001), S. 17.
- 40 »Wir werden die Feinde der Freiheit besiegen: die Rede des amerikanischen Präsidenten Bush vor dem Deutschen Bundestag«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25.5.02).
- 41 Siehe z. B. Carlos Widmann: *Der Ché des Propheten*, in: *Der Spiegel*, Nr. 43, 22.10.2001, S. 160–162.
- 42 Siehe www.n-tv.de/2888530.htm (1.9.2003).
- 43 *The New York Times* (16.12.2001).
- 44 Vgl. Ullrich, *Unschärfe* (Anm. 25), S. 90–98. Hin und wieder wird in der Presse von filmischen Dokumenten berichtet, auf denen Osama bin Laden zu sehen sein soll ; heute wird kaum noch über ihn gesprochen, im Oktober 2002 soll er angeblich zum letzten Mal lebend gesehen worden sein. Siehe unter: <http://www.msnbc.com/news/627355.asp?cp1=1#1> (28.8.2003).
- 45 Siehe Jean Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*, in *Lettre International*, hier unter: www.lettre.de/020archiv/010ausgaben/009ausg01/010_li55/Baudrillard.htm (5.6.2002).

Thomas Morsch

»WE ALL WANT SOMETHING BEAUTIFUL« – DAS SCHÖNE GESICHT
ALS ›SENSATION‹ UND ERFAHRUNG IM FILM

MASSEN MEDIEN

1. Der amerikanische Dramatiker und Brecht-Übersetzer Eric Bentley gab einst dem Theater folgenden Rat:

The art of the theater starts in the simple sensuousness of direct physical attraction. [...] The public's love of matinee idols, insofar as it is founded in the good looks of the stars, is basic and sound. The theater, if it does nothing else, should exhibit fine male and female specimens, so that the spectacle may, at the very least, be sort of human equivalent of a horse or dog show.¹

Es ist jedoch weniger das Theater als vielmehr der Film, der mit industrieller Konsequenz dem hier vorgeschlagenen Programm Folge leistet, wenn schon sonst nichts zu tun, so doch zumindest eine Reihe gut aussehender Exemplare der menschlichen Gattung auf die Leinwand zu werfen. Es gehört zum ästhetischen Kalkül nahezu jedes noch so billig produzierten oder trivialen Films, der ohne Stars und namhafte Akteure auskommen muss, für die Besetzung zumindest einige attraktive Schauspieler und Schauspielerinnen zu verpflichten. Alle großen Filmindustrien der Welt stimmen sichtlich darin überein, dass die Präsentation einiger schöner Gesichter so etwas wie die Mindestbedingung jeder Form kinematografischer Unterhaltung darstellt und der Unterhaltungswert eines Films wesentlich in der Attraktivität der Physis seiner Figuren gründet. Gemeinsam mit dem Fernsehen und den Printmedien hat der Film Anteil an einer beispiellosen Proliferation des schönen Gesichts im 20. Jahrhundert, die den Anschein erweckt, die genannten Medien wollten die auf Kant zurückgehende These belegen, nach der allein das Verlangen nach Schönheit unersättlich sei.² Auch und gerade abseits des exponierten Star-Gesichts gehört das schöne Gesicht zu den permanenten visuellen Sensationen des Kinos. Spricht man also von der – gerade durch die audiovisuellen Massenmedien – wachsenden kulturellen Bedeutung des Gesichts oder gar von der »facialen Gesellschaft«,³ so wird man auch der Tatsache Rechnung tragen müssen, dass zumindest in den fiktionalen Formen der medialen Präsentation von Gesichtern ihre Attraktivität ein wesentliches Merkmal darstellt.

2. Aus diesem Faktum ist vor allem der soziologische Befund abgeleitet worden, dass der Film entscheidenden Anteil an der Formung und Durchsetzung von Schönheitsidealen auf einer globalen Ebene hat und somit ein Instrument der Zurichtung zunächst und vor allem des weiblichen, aber zunehmend auch des männlichen Körpers ist.

Die in der Regel weniger im Hinblick auf ihre mögliche Produktivität als vielmehr im Hinblick auf ihre destruktiven Konsequenzen untersuchte Tatsache, dass das Medium des Films die Maßstäbe der Wahrnehmung und Beurteilung von Körpern bestimmt, scheint die Kehrseite einer der wesentlichen Funktionen des Films zu sein, nämlich als öffentliches und mediales Beobachtungsinstrument für Körper zu dienen. FilmwissenschaftlerInnen wie Linda Williams und Tom Gunning haben das Interesse an der Beobachtung menschlicher Körper als wesentlichen Impuls der Formierung und Entwicklung des Kinodispositivs beschrieben.⁴ Als unerwünschtes Nebenprodukt dieser sozialen Funktion tritt nun die Problematik der Produktion und Verfestigung körperlicher Normierungen in den Blick, die gerade in der Frage physischer Attraktivität akut wird.⁵

Die kulturwissenschaftliche Kritik an der Schönheit gilt ihrer Normativität und dem Film und anderen Medien als Instanzen der Produktion der Normen des Schönen gleichermaßen. Es ist jedoch gerade die Vorstellung des Normativen, die diese kulturell-historisch orientierte Perspektive mit der naturwissenschaftlichen Attraktivitätsforschung verbindet, in deren Theorien die Normativität der Schönheit universell und transkulturell begriffen und entlang von Proportionen zwischen den einzelnen Gesichtspartien ausbuchstabiert wird. Hier werden die unterstellten Normen der schönen Gesichts nicht in historisch variablen Idealen verortet, sondern in genetisch-evolutionären Voraussetzungen, also biologisch begründet.

Trotz der unterschiedlichen Fundierung der Ideale der Schönheit treffen sich kulturwissenschaftliche und verhaltensbiologische Ansätze in der Idee der Normativität und Idealität selbst. Es stellt sich die Frage, ob damit die kulturelle Bedeutung des schönen Gesichts angemessen erfasst ist. Die folgenden Überlegungen versuchen demgegenüber, durch eine methodische und perspektivische Verschiebung den prekären Zusammenhang von medialen Körperbildern, Normativität und der Manipulation empirischer Körper anders zu fassen. Zum einen soll der soziologischen und biologischen Betrachtung des Phänomens der Schönheit ein phänomenologischer Ansatz zur Seite gestellt werden, der Schönheit als Form der Erfahrung begreift. In diesem Sinne hat der Phänomenologe Gernot Böhme Schönheit auch als Gegenstand der historischen Anthropologie definiert:

Schönheit als Thema der Anthropologie, das ist eigentlich das Schönsein: Es geht um die Frage, was es für den Schönen oder die Schöne bedeutet, schön zu sein, und was es für die anderen bedeutet, daß jemand schön ist. Die Frage hat also eine existentialistische und eine sozialhistorische Perspektive. In existentialistischer Perspektive erscheint Schönheit im Rahmen einer Grundkategorie oder, besser gesagt, eines *Existentials* menschlichen Daseins, nämlich des In-Erscheinung-Tretens. [...] Die anderen aber erfahren die Schönheit eines Menschen als eine Ausstrahlung, die sie in seinen Bann zieht, die Liebe zu ihm oder ihr erzeugt, zumindest für ihn oder sie *einnimmt*. [...] Da Schönheit als Atmosphäre eine Wirkung auf *die anderen* darstellt, gibt es eine sozialhistorische Perspektive auf Schönheit.⁶

Diese historisch-anthropologische Perspektive lässt sich auf den Bereich medial vermittelter oder erzeugter Schönheit ausdehnen. Es treten dann die Schönheit als Element der kulturellen Bedeutungsproduktion und das schöne Gesicht als Gegenstand von Erfahrung *im Angesicht* seiner massenmedialen Omnipräsenz in den Vordergrund. Darin liegt eine notwendige Ergänzung zu der Auffassung des schönen Gesichts als normativ bestimmtes Objekt. Mit der Frage nach den gesellschaftlichen und psychologischen Konsequenzen medial hergestellter Ideale der Schönheit ist das Thema weder wissenschaftlichen noch künstlerisch zu erledigen. Daher tritt im Folgenden neben die methodische eine weitere Verschiebung auf das Terrain des Ästhetischen. Die ästhetische Reflexion des schönen Gesichts in Literatur, Film und anderen Medien stellt nicht nur eine spezifische Form der Erfahrung ins Rampenlicht, die der sozialen und alltagsweltlichen kontrastiert, sie akzentuiert gerade dasjenige, was sich der sozialen Normierung entzieht oder gar entgegenstellt, und erlaubt einen Blick auf die kulturelle Bedeutung des schönen Gesichts, über die eine an Idealität und Normativität orientierte, soziologische Perspektive keinen Aufschluss zu geben vermag.

LIEBE AUF DEN LETZTEN BLICK

3. Es gehört zu den festen Topoi der Reflexion über Film, diesen im Kontext und als Ausdruck all jener Transformationen zu beschreiben, die zumeist unter dem Rubrum der Modernisierung zusammengefasst werden.⁷ Von besonderer Strahlkraft in dieser Hinsicht ist bis heute Walter Benjamins im Kunstverkaufsatz und anderen Texten entfaltete Charakterisierung des Films als *das* Medium der Moderne.

Benjamins Bild der Moderne, als deren ästhetisches Trainingslager er den Film beschreibt, weil in ihm »die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung kommt«,⁸ ist wesentlich beeinflusst durch Georg Simmels Beschreibung des Großstadtlebens und der typisch urbanen Wahrnehmung.⁹ Der schnelle Wechsel flüchtiger Eindrücke und diskontinuierlicher Impressionen, der Flux der Bilder, die zerstreute und fragmentierte Wahrnehmung, das Momenthafte jeder Sensation – all dies sind Charakterisierungen, die von Benjamin aufgegriffen wurden und an der Großstadtswahrnehmung und der Filmwahrnehmung gleichermaßen etwas zu treffen scheinen.¹⁰

Eine weitere zentrale Quelle für Benjamins Begriff der Moderne ist das Werk Baudelaires. Seine Dichtung gründe, so Benjamin, in einer Erfahrung, »der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist.« Er habe nicht allein »die Chockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt«, sondern sein Œuvre zeige auch den »innigen Zusammenhang [...] zwischen der Figur des Chocks und der Berührung mit den großstädtischen Massen« auf.¹¹ Dabei trete die Masse weniger als Motiv in Baudelaires Lyrik in Erscheinung, als dass seine Dichtung die Erfahrung der Masse in einem grundlegenden Sinne verinnerlicht habe und das großstädtische Menschengewimmel den »Schleier« bilde, durch den hindurch sich sein Blick auf die Großstadt richte.¹²

Baudelaire verdanken wir auch eine in diesen Zusammenhang gehörende, geradezu archetypische Figuration moderner Schönheitserfahrung, die Benjamin ebenfalls nicht unkommentiert gelassen hat. Das Sonett »À une passante«, eines der bekanntesten Gedichte der »Fleurs du mal«, schildert die auf der Straße stattfindende Begegnung des lyrischen Ichs mit einer ephemeren Frauengestalt, die flüchtige Wahrnehmung einer Schönheit, die in einem blitzartigen Moment erscheint, um sofort wieder zu entschwinden. Die Begegnung, die in dem Gedicht zunächst noch auf die Dauer zweier Quartette gestreckt wird, entpuppt sich im entscheidenden Umschlag zu Beginn des ersten Terzetts als katastrophischer Augenblick, als Figur des Schocks.¹³ In der Prosaübertragung Friedhelm Kempes lautet die Stelle: »Ein Blitz . . . und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, von deren Blick ich plötzlich neu geboren war, soll ich dich in der Ewigkeit erst wiedersehen?«¹⁴

»Liebe auf den letzten Blick« ist die pointierte Formel, auf die Benjamin die geschilderte Erfahrung einer Begegnung mit der Schönheit bringt, wie sie sich nur in den Strassen der Großstadt ereignen kann; eine ebenso intensive wie ephemere Berührung auf Distanz, eine zufällige Epiphanie, eine Liebe, der – weil, wie das Gedicht sagt, er nicht weiß, wohin sie enteilt und sie den Weg nicht kennt, den er geht – die Erfüllung möglicherweise weniger versagt als erspart geblieben ist.¹⁵ Benjamins abschließende sarkastische Bemerkung betont die Unerreichbar-

keit der Erscheinung, die durch ihre Flüchtigkeit gewährleistet ist, als das konstitutive Element der Liebe auf den letzten Blick. Baudelaire's Passantin ist nicht nur eine plötzlich erscheinende Schönheit, sondern sie ist schön aufgrund der Plötzlichkeit ihrer Erscheinung.¹⁶

Dass das Erblicken der Schönen auf nichts hinausläuft und ein Wiedersehen unmöglich scheint, mag das Ich des Gedichts bedauern. Doch die Flüchtigkeit des Ereignisses und die Unmöglichkeit es festzuhalten ist nicht nur konstitutiv für die Intensität des Moments, sondern lassen Schönheit überhaupt erst als Phänomen *sui generis*, als irreduzible Form menschlicher Erfahrung in Erscheinung treten und zwar – weil die Kürze der Begegnung kaum die Bildung von Hypothesen über die schöne Person zulässt, geschweige denn ihre Verifikation oder Falsifikation – in ihrer spezifisch *modernen* und *autonomen* Gestalt,¹⁷ d. h. ohne die Identifizierung des Schönen im Sinne der antiken Kallokagathie mit Tugendhaftigkeit, mit moralischen oder sonstigen Qualitäten, ohne Rückbindung an physiognomische Deutungsmuster und schließlich auch ohne die Schönheit auf ein funktionales Element in den Mechanismen des Begehrens zu reduzieren.¹⁸

4. Wie die angeführte Analogie zwischen Großstadt- und Kinowahrnehmung bereits nahe legt, lassen sich eine Reihe von Ähnlichkeiten zwischen Baudelaire's lyrischem Ich und dem Filmzuschauer feststellen. Die »transitorische Augenblicklichkeit«,¹⁹ die die baudelaire'sche Szene kennzeichnet, ist auch Merkmal der Begegnung des Filmzuschauers mit dem schönen Gesicht auf der Leinwand. Flüchtig sind die Filmbilder nicht nur weil sie auf der technischen Ebene unterhalb der Wahrnehmungsschwelle schon wieder verschwinden, sondern weil Einstellungen in aller Regel nicht länger sind als wenige Sekunden, was eine kontemplative Versenkung in das Antlitz weitgehend unmöglich macht. Zweitens liegt in beiden Fällen eine Asymmetrie des Blicks vor. Für das Gedicht muss als sehr fraglich gelten, ob *sie* seinen Blick erwidert,²⁰ für die Kinosituation ist dies generell ausgeschlossen. Und schließlich sind die Straßenszene des Gedichts und die Situation des Zuschauers vor der Leinwand von einer Diskrepanz zwischen erotischem Erleben und den Handlungsmöglichkeiten gekennzeichnet. Hier wie dort ist die Begegnung mit der Schönheit nur als unerfüllbare Sehnsucht zu haben.

Am Ende des von Benjamin und Baudelaire ausgelegten Pfades, der über den Umweg der Straße ins Kino führt, steht jedoch nicht *das* – medienessentialistisch festschreibbare – Paradigma filmischer Schönheit, das sich auf die Formel von Flüchtigkeit und Emphase bringen ließe. Obwohl auf medientheoretische Erwägungen zurückgegriffen wurde, ist damit nur *eine* ästhetisch kontingente Formation des schönen Gesichts im Film benannt – schon jede lang gehaltene Großauf-

nahme funktioniert offensichtlich anders. Bevor wir das ästhetische Spektrum ein wenig erweitern, muss das bisher Gesagte jedoch durch zwei Hinweise ergänzt werden. Zum einen durch den Hinweis auf einen Film, der die Baudelaire'sche Konstellation der Begegnung auf der Straße aufgreift, jedoch in wesentlichen Punkten transformiert: Alberto Lattuadas Episode *Gli Italiani si voltano* aus dem italienischen, nach der Konzeption von Cesare Zavattini entstandenen Omnibus-Film *L'AMORE IN CITTÀ* (Italien 1953)²¹ reiht ohne gesprochenen Kommentar oder Dialoge und über die Länge der gesamten Episode hinweg Variationen des Szenarios der Liebe auf den letzten Blick aneinander: Frauen flanieren auf den Straßen Roms und die Männer blicken ihnen nach, anscheinend wechselweise mehr vom Gang, von den Beinen, vom Busen, vom Gesicht fasziniert. Die Mechanik der Wiederholung dieser stadttypischen Szene, ihre kommentarlose Anhäufung, die ironische musikalische Untermalung und die Position der Filmzuschauer als Beobachter der Beobachter nehmen dem Szenario nicht nur jede Emphase, sie wenden es ins Komische und trivialisieren es zugleich zu einem belanglosen Alltagsereignis, das eines Sonetts kaum wert wäre.

Aus dem dramatischen Ereignis auf den Pariser Straßen des späten 19. Jahrhunderts ist ein sich ständig wiederholendes, beiläufiges Alltagsphänomen auf den Straßen Roms der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts geworden. Liest man den Beitrag Lattuadas als Kommentar zu Baudelaire's und Benjamins Szenario der »Liebe auf den letzten Blick«, dann legt die ironische Zuspitzung nicht nur eine soziale und psychologische Neubewertung der schönen und flüchtigen Erscheinung nahe, die auf eine deutliche Entdramatisierung hinausläuft; die repetitive Mechanik und Serialität des Szenarios verweist im Gegensatz zu der für Benjamin charakteristischen Verortung des Films im Kontext der großstädtischen Moderne des späten 19. Jahrhunderts, die in der Bezugnahme auf Baudelaire deutlich zu Tage tritt, stärker auf die industrielle und fordistische Moderne des frühen 20. Jahrhunderts.²² Jedenfalls präsentiert Lattuadas Film eine nicht minder interessante Konstellation der Erscheinung des Schönen und ihrer Wahrnehmung, die ebenso wie diejenige Baudelaire's einen starken ästhetischen Bezug zum Medium des Films als quasi industriellem Produzenten schöner Gesichter aufweist.

Der zweite Hinweis gilt jedoch dem Film als Teil eines modernen Medienensembles. Die an dem Baudelaire'schen Szenario betonte Flüchtigkeit der Erscheinung trifft natürlich schon einen wesentlichen Zug des Films. Jede noch so lang gehaltene Einstellung wird irgendwann durch einen Schnitt beendet, jedes filmische Antlitz entzieht sich irgendwann unserem Starren, ohne dass wir darauf Einfluss hätten. Schönheit jedoch verlangt nach Dauer, nach der Möglichkeit, sich in die Züge des schönen Antlitz' zu vertiefen, sie aufzusaugen. Schönheit weckt,

mit anderen Worten, das Verlangen nach oraler Einverleibung, wie schon Baudelaires Gedicht deutlich zum Ausdruck bringt. Das Ich des Gedichts »trinkt aus ihren Augen« – der visuelle Fernsinn des Sehens wird durch den oralen Nahsinn absorbiert. »Wer einer Frau aus den Augen zu trinken sucht«, so Klaus Laermann, »der will sie nicht erblicken, sondern sich anverwandeln, ja in sich aufsaugen.«²³

Aus den Augen eines Anderen trinken lässt sich jedoch nur, wenn der Andere zum verfügbaren Bild still gestellt ist. Während sich dem Filmzuschauer hierzu im Rahmen der herkömmlichen Kinoprojektion keine Möglichkeit bietet, erlaubt die Rezeption von Filmen auf Video und DVD einen anderen Umgang mit dem Film, bei dem durch Szenenwiederholung und Standbild eine haptische Einverleibung des Bildes viel eher möglich ist, als es im Kino der Fall ist. Ein anderer Ausdruck des Versuchs, der Schönheit im Bild habhaft zu werden, sind die massenhaft produzierten und gesammelten Fotos und Poster von attraktiven Film- und Fernsehidolen und -starlets (deren Bedeutung im Konzert des Merchandising einem erst auf Filmbörsen wirklich ins Bewusstsein tritt) und die Hunderte und mitunter tatsächlich Tausende von Fotos, *Scans* und *Videocaptures* direkt aus Filmen, die jede von Fans eines Starlets oder Idols erstellte Homepage zum Download bereit stellt. Hier dienen die technischen Apparate, insbesondere die Fotografie und ihre digitalen Verwandten, gerade dazu, das Ephemere des Schönen aufzuheben und die stets entschwindende Erscheinung der Schönheit im Bild zu arretieren. Doch die digitale Zerlegung des Films in Einzelbilder, die es dem Fan ermöglicht, jede Sekunde der Erscheinung des Idols gesondert zu betrachten und jede Modulation der Gesichtszüge des angebeteten Gesichts im Detail nachzuvollziehen – aus ihren oder seinen Augen »zu trinken« – bleibt stets auch unbefriedigend, denn das schöne Gesicht ist künstlich still gestellt und zu einer Maske erstarrt. Es ist ein totes Bild, das den Verehrer eines Gesichts zurück zum »lebendigen« Bewegungsbild treibt, vor dem Computer, dem Fernseher und schließlich zurück ins Kino.²⁴

DAS BILD DER SCHÖNHEIT

5. Noch einmal zurück auf die Straßen der Großstadt. An Baudelaires Gedicht zeigte sich, dass der Effekt des schönen Gesichts von der Temporalität seines Erscheinens abhängen kann. Doch auch die Dimension des Raums spielt in der modernen Rhetorik der Schönheit eine konstitutive Rolle. Ein weiteres literarisches Beispiel, dass jedoch sehr filmisch ausfällt, soll das illustrieren. In Toni Morrisons Roman *Jazz* heißt es:

The woman who churned a man's blood as she leaned all alone on a fence by a country road might not expect even to catch his eye in the City. But if she is clipping quickly down the big-city street in heels, swinging her purse, or sitting on a stoop with a cold beer in her hand, dangling her shoe from the toes of her foot, the man, reacting to her posture, to soft skin on stone, the weight of the building stressing the delicate, dangling shoe, is captured. And he'd think it was the woman he wanted, and not some combination of curved stone, and a swinging, high-heeled shoe moving in and out of sunlight.²⁵

Das geschilderte urbane Szenario betont zunächst die Gefahr, dass Schönheit aufgrund der Geschwindigkeit des Erlebens und der Masse der Eindrücke gar nicht mehr wahrgenommen wird. Erst die Einfügung der weiblichen Gestalt in ein geschlossenes Bildarrangement, an dem die taktile Differenz zwischen weicher Haut und kaltem Stein, die Lenkung des Blicks auf ein winziges Detail, den schwingenden Schuh, und die Einrahmung der zierlichen Gestalt durch die hohen Gebäude betont wird, garantiert die Wahrnehmung der Schönheit. Dass es sich hier, wie der Roman diesem Bild sofort attestiert, um ein – gleichwohl vom Betrachter unmittelbar durchschautes – Trugbild handelt, eine Trickaufnahme aus Formen, Licht und Bewegung, die eine DetailEinstellung des Schuhs mit einer Totalen des Gebäudes kombiniert, stellt bereits eine deutliche Nähe zu Formen der filmischen Visualisierung her.

Ausgehend von dieser Textstelle hat Francette Pacteau weitreichende Schlüsse über die Natur der schönen Erscheinung gezogen. In ihren Augen betrifft der hier vorliegende enge Zusammenhang von Schönheit und Bildlichkeit keineswegs nur die ästhetischen Medien, er ist vielmehr Kern auch der alltäglichen Erfahrung von Schönheit. Überlegungen Jean-Paul Sartres folgend, argumentiert Pacteau, dass die Wahrnehmung von Schönheit stets mit der Verwandlung des Objekts in ein Bild einhergeht. Das schöne Objekt wird in der Wahrnehmung zum Analogon seiner selbst, zum unwirklichen Bild dessen, als was es uns in seiner faktischen Präsenz erscheint.²⁶ An diesem Vorgang hat Francette Pacteau in ihrer psychoanalytisch orientierten Untersuchung der Schönheit als »Symptom des Betrachters« vor allem die Ausstreichung des Objekts der Wahrnehmung betont, die in seiner Ver-Bildlichung liegt, seine Abspaltung von jeder Körperlichkeit, seine Fantasmatisierung und die narzisstische Komponente der imaginären Herrschaft über das Bild.²⁷

Nun ist es nicht nur fraglich, ob man Erfahrungen, zumal ästhetischer Natur, adäquat beschreibt, wenn man sie in dieser Weise letztlich auf einen unbewuss-

ten Abwehrmechanismus reduziert, in dem das vom eigenen Begehren produzierte Bild einer imaginierten Fülle (des Objekts) den essentiellen Mangel überspielt, und der zudem, weil sein Ursprung in der Geschlechterdifferenz verortet wird, den weiblichen Blick auf schöne Männer notwendig unthematisiert lässt – ein Blick, der ja gerade im Kino seinen in seiner sozialen und historischen Bedeutung kaum zu überschätzenden Ort hat.²⁸ Es ist auch zweifelhaft, ob die Erfahrung von Schönheit angemessen beschrieben werden kann, wenn man das Objekt entmaterialisiert und zur reinen Projektion eines begehrenden Subjekts degradiert. Ist es hier nicht letztlich der psychoanalytische Ansatz selbst, der dem Objekt antut, was er dem Blick unterstellt, nämlich es auszulöschen? Phänomenologisch gesehen ist es allemal falsch, Schönheit als Projektion zu betrachten, denn sie wird ja *am anderen* erlebt. Dass eine solch totalisierende Interpretation zudem kaum der phänomenalen Vielfalt von Formen der Schönheitserfahrung gerecht werden kann, die sich im Alltag ereignen und im Film inszeniert werden, liegt jedoch schon in dem merkwürdig immateriellen philosophischen Bildbegriff begründet, auf den Pictet sich beruft und der nichts darüber aussagt, in *was* für ein Bild das schöne Objekt verwandelt wird.

6. Das *filmische* Bild hat schon aufgrund seiner technischen Voraussetzungen wenig mit dem statisch gedachten Bild zu tun, in dem das Objekt mortifiziert und der Zeit und Materie enthoben wird. Die filmischen Bewegungsbilder dynamisieren fast notwendigerweise die Subjekt-Objekt-Beziehung, seien es die im Film dargestellten, seien es diejenigen zwischen Film und Zuschauer. Ein Blick auf Lester Burnhams erste Begegnung mit dem Objekt seiner Begierde in *AMERICAN BEAUTY* von Sam Mendes (USA 1999) kann das illustrieren. Die letztlich fatale Begegnung wird bei aller Stasis, die dem Moment anhaftet, in ein dynamisches Bild übersetzt. Lester Burnham (Kevin Spacey) und seine Frau sitzen in der Schulsporthalle, wo sie die Aufführung einer Cheerleader-Truppe betrachten, der auch ihre Tochter angehört. Statt stolz auf seine Tochter zu blicken, wird Lesters Blick von einem anderen blonden Mädchen aus den Reihen der Cheerleader, Angela (Mena Suvari) gefesselt, deren Nachname »Hayes« wohl nicht zufällig klanglich identisch mit »Haze«, dem Nachnamen Lolitas in Nabokovs gleichlautendem Roman ist. Ganz offensichtlich unfähig, den Blick von ihr abzuwenden, starrt er sie unentwegt an. Die Kamera, die zunächst sein gaffendes Gesicht aus der Nähe und sie als Teil des Figuren-Ensembles der Cheerleader aus einer relativen Ferne zeigt, intensiviert die virtuelle Begegnung im Folgenden durch zwei gegenläufige und ineinander verschränkte Kamerabewegungen – bzw. technisch genauer: zwei Zooms – die jedoch durch den präzisen Schnitt trotz der gegenläufigen Richtun-

gen als ein einziger, zusammengehörender Bewegungsfluss erscheinen. Der eine Zoom fährt aus ihrer Richtung an Burnham heran, der andere nähert sich ihr aus seiner Richtung – eine durchaus typische Trope filmischer Rhetorik für die emphatische Inszenierung der Begegnung mit einer faszinierenden Schönheit.²⁹ Schließlich verlässt die Beleuchtung den bisherigen Realismus und kapselt die beiden Hauptfiguren der Szene durch eine pointierte Lichtsetzung von ihrer jeweiligen Umgebung ab, bis nur noch die beiden in den Einstellungen zu sehen sind. Sie erscheinen nun jeweils, wie im Spotlight stehend, hell erleuchtet, während die Umgebung im Dunkeln liegt. Das Bild des Mädchens wird irrealisiert, sie erscheint wie der einzige Star auf der Bühne seiner Vorstellung. Einerseits folgt die Inszenierung damit dem von Pacteau herausgearbeiteten Paradigma: Deutlich wird ihre Figur in der fraglichen Szene der Realität enthoben und zu einem Phantasiebild. Aber die vorangehende diskursive Bewegung zwischen den Figuren unterläuft die klare Unterscheidung von Subjekt und Objekt. In der Bewegung verflüssigt sich die starre Semantik von Projektion und Mortifizierung. Zwar ist eindeutig, wer in der fraglichen Szene schaut und wer angeschaut wird – doch die doppelte Bewegung, die von ihr zu ihm wie von ihm zu ihr führt, und die Inszenierung des Schauenden lösen auf der diskursiven Ebene die dem Sehen gemeinhin zugesprochene Distanz und Souveränität des Blicks auf und betonen das Moment der Faszination, die Unmöglichkeit, den Blick abzuwenden und sich der hypnotischen Macht des Objekts zu entziehen.³⁰ Zum anderen spannt die Kamerabewegung einen Raum zwischen den Figuren auf, in dem Schönheit weder als physiognomisch deutbares *Ausdrucks*phänomen noch als bloße Projektion des Betrachters in Erscheinung tritt, sondern als leiblich spürbarer *Eindruck*, der, dem Begriff Gernot Böhmes folgend, als *Atmosphäre* erfahrbar wird.³¹ Hierbei handelt es sich weder um etwas Objektives, also Eigenschaften von Dingen oder Personen, noch um etwas Subjektives, also Projektionen, Ausdruck von Wünschen oder Seelenzuständen.³² Atmosphäre bezeichnet ein »Wahrnehmungsereignis«, das »vor jeder Subjekt-Objekt-Spaltung liegt.«³³

Atmosphären sind ja offenbar weder Zustände des Subjektes noch Eigenschaften des Objektes. Gleichwohl werden sie nur in aktueller Wahrnehmung eines Subjekts erfahren und sind durch die Subjektivität des Wahrnehmenden in ihrem Was-Sein, ihrem Charakter, mitkonstituiert. Und obgleich sie nicht Eigenschaften der Objekte sind, so werden sie doch offenbar durch die Eigenschaften der Objekte in deren Zusammenspiel erzeugt. Das heißt also, Atmosphären sind etwas zwischen Subjekt und Objekt. Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst.³⁴

Böhme verweist im Weiteren auf die Schwierigkeiten, angesichts der substanztologischen Tradition, in der unser Denken steht, eine Relation als solche zu denken. Aber vielleicht darf man hoffen, dass sich die »Relation als solche«, wenn sie sich schon nicht denken lässt, so doch zumindest erfahrbar machen lässt in jener verkörperten Form, die ihr das Bewegungsbild des Films zu geben in der Lage ist.

Diese Relation, die Atmosphäre der Begegnung, geht jeder Form von Zuschreibung und phantasmatischer Objektivierung voraus, die Pacticeau als Kern der Wahrnehmung von Schönheit beschreibt. Schönheit, im Moment der Faszination, ist nicht Eigenschaft eines Objekts, nicht historisch-kulturell determinierte Zuschreibung und nicht Projektion, sondern die als Atmosphäre leiblich erfahrene Präsenz des Anderen. Pacticeaus psychoanalytische Interpretation und der statische Bildbegriff, den sie an das Phänomen der Schönheit heranträgt, unterschlagen etwas Wesentliches: Angela ist nicht schön, weil sie von Lester in eine irrealen Wunschvorstellung verwandelt wird, sondern ihre Schönheit macht sie zu einem Objekt, das seiner Phantasie würdig ist. Sie übernimmt nicht nur in diesem Moment die Herrschaft über seine Vorstellungswelt, sondern ihr Gesicht wirkt als eine Kraft, die, das ist die zentrale Geschichte des Films, in sein Leben hineinwirkt und es nachhaltig verändert.

DIE KRÄFTE DER SCHÖNHEIT

7. Wie Richard Rushton in einem neueren Text zum Gesicht im Anschluss an Gilles Deleuze pointiert herausgestellt hat, lautet die eigentliche Frage, die man an das Gesicht stellen muss, nicht »Was drückt es aus?« oder »Was repräsentiert es?« – sie lautet »Was kann das Gesicht tun?«³⁵ Hierin besteht eine deutliche Affinität zu den bisherigen Überlegungen, die sich wenig an der expressiven oder repräsentationalen Funktion des schönen Gesichts interessiert gezeigt haben. Ganz deutlich stellt sich etwa im tragischen Fall Lester Burnhams die Frage nach den Kräften, die vom schönen Gesicht ausgehen, und nach den Wirkungen, die es zeitigt. Schließen will ich daher mit zwei filmischen Antworten auf die Frage danach, was das schöne Gesicht tun kann.

In dem Film *BEAUTIFUL GIRLS* (USA 1996) von Ted Demme reist der in der Großstadt lebende Barpianist William in seine provinzielle Heimatstadt, um an einem Highschool-Treffen teilzunehmen. Mit der Reise verbindet sich für ihn die Notwendigkeit, einige fundamentale Lebensentscheidungen zu treffen. Sehr deutlich dient die Schönheit hier als Katalysator dieser Überlegungen: Es ist nicht nur der Blick auf die attraktive Nachbarstochter, der zu einer radikalen Infrage-

stellung seines bisherigen Lebens beiträgt, sie ist es auch, die ihn erst auf den latenten Zweck seiner Reise aufmerksam macht. Im Gespräch mit seinem Freund Mo resümiert er seine Selbstzweifel und fasst schließlich treffend zusammen, worum es ihm geht: »I just want something beautiful.« Und bei allem, was Mo als glücklicher Familienvater mit einem »vernünftigen« Job von seinem Freund trennt, stimmt dieser doch Wills Selbstanalyse uneingeschränkt zu und formuliert ein geradezu anthropologisches Credo: »We all want something beautiful!«

Der Kontext des Gesprächs, in dem Will dem Freund zuvor seine Faszination für die Nachbarstochter gebeichtet hat, und der Titel des Films lassen keinen Zweifel daran, dass es die weibliche Schönheit ist, der hier zugetraut wird, gleichzeitig als Symbol und Garant des gelungenen Lebens zu fungieren. Seine These zu den Kräften der Schönheit buchstabiert BEAUTIFUL GIRLS jedoch nicht mit der Hilfe seines Protagonisten Will, sondern mittels einer anderen Figur aus. Zu den weiteren Highschool-Freunden, die Will in der Heimat trifft, gehört Paul, den der Film zunächst als stereotype Figur eingeführt: Als der in seiner Entwicklung etwas zurückgebliebene, grobe Klotz, ungeschickt und unsensibel im Umgang mit dem anderen Geschlecht, der von seinen Freunden wenig ernst genommen wird und mit Ende zwanzig noch in einem Zimmer haust, dessen Wände mit Postern wenig bekleideter Models tapeziert sind. In der folgenden Szene entwickelt Paul, von Will darauf angesprochen, eine unerwartete Eloquenz in der Verteidigung des bizarren Wandschmucks:

Supermodels are beautiful girls, Will. A beautiful girl can make you dizzy, like you've been drinking Jack and Coke all morning. She can make you feel high with the single greatest commodity known to man – promise. Promise of a better day. Promise of a greater hope. Promise of a new tomorrow. This particular aura can be found in the gaze of a beautiful girl. In her smile, in her soul, how she makes every rotten little thing about life seem like it's going to be okay. The supermodels are bottled promise. [...] A beautiful girl is all powerful, and that's as good as love.

Anders als bei Stendhal ist die Schönheit hier nicht *lediglich* ein »promesse de bonheur«, sondern das schöne Gesicht ist genau das und eben darin liegt seine Kraft.

Paul hat sich eingerichtet in dem, was Ludwig Klages den »Eros der Ferne« und die »nie zu betastende Wirklichkeit der Bilder nennt.« Statt im Bild nur die Irrealisierung des Objekts zu konstatieren, beharrt Klages auf der *eigenen* Wirklichkeit der Bilder.³⁶ Und diese ist es, in der auch der Filmzuschauer existiert, wenn er

die schönen Erscheinungen auf der Leinwand betrachtet. Klages begreift die Hingabe an das Bild der Schönheit als erfüllten Moment, für den es konstitutiv ist, dass »der Reiz der Erscheinung« nicht »mit deren leibhaftigem Träger« verwechselt wird.³⁷ Genau diesen Fehler begeht jedoch Lester Burnham, weshalb seine Begegnung mit dem schönen Gesicht letztlich tragisch enden muss. Poster und Leinwand hingegen garantieren gleichermaßen die für die Erfahrung der Schönheit konstitutive Distanz. Sie erreichen durch die Ausdifferenzierung zweier Welten mit je eigener Wirklichkeit, was in Baudelaires Gedicht durch die Flüchtigkeit der Erscheinung gewährleistet ist. Anders als es etwa in vielen Fernsehformaten der Fall ist, die auf eine Kollabierung der Differenz von Fernsehwelt und Alltagswelt zielen, beruht der Spielfilm nicht nur technisch (qua Medialisierung), sondern auch kategorial (qua Fiktionalisierung) auf eben jener nie zu betastenden Wirklichkeit der Bilder. Folgt man Klages Überlegungen, dann ist gerade die ästhetisch und medial vermittelte Erfahrung von Schönheit, die der Film realisiert, die eigentlich adäquate Form ihres Erlebens.³⁸ Als Atmosphäre sind wir von ihr affektiv betroffen und nehmen sie im eigenleiblichen Spüren wahr,³⁹ doch bleibt sie in der medialen Vermittlung gleichzeitig stets unberührbar. Nimmt man den Titel *AMERICAN BEAUTY* beim Wort und begreift den Film als einen Beitrag über das Phänomen der Schönheit, so kann man das tragische Schicksal Lester Burnhams als Warnung davor interpretieren, sich des unberührbaren Bildes, als das Schönheit allein zu haben ist, bemächtigen zu wollen.

Als unberührbares Bild entfaltet das schöne Gesicht seine eigentliche affektive und symbolische Kraft. Dies soll abschließend noch einmal illustriert werden anhand des treffenden Beispiels eines Erinnerungsbildes, das aus einem ansonsten wenig gelungenen Film stammt. Es ist vielleicht gerade deswegen so vielsagend, weil hier auf jede Verbildlichung und Sensualisierung verzichtet wird: Die Erscheinung der schönen Frau, um die es hier geht, ist nämlich nur als Teil einer mündlichen Erzählung präsent, sie ist aber gleichzeitig ein Bild, das den Gehalt des Films auf den Punkt bringen soll. Das an der Klimax des Films evozierte Bild des »pretty girl«, wie es hier wörtlich heißt, macht deutlich, dass es sich bei dem schönen Gesicht um eine visuelle Prägnanzform handelt, ein ebenso intuitiv erfassbares wie assoziationsreiches Bild, das gerade aus diesem Grunde als Aisthetisierung und Phänomenalisierung komplexerer – und in dem vorliegenden Falle ethischer – Zusammenhänge zu fungieren vermag,⁴⁰ gleichzeitig aber immer über eine bloße Symbolfunktion hinausweist.

In *CHANGING LANES* (USA 2002) von Roger Michell bringt der auf einen Spurwechsel folgende Zusammenstoß mit Blechschaden das Leben zweier Männer – gespielt von Ben Affleck und Samuel L. Jackson – aus dem Gleichgewicht.

Der eine verliert bei dem Unfall wichtige Unterlagen, deren Verlust seine berufliche Existenz gefährden, der andere verpasst die Sorgerechtsverhandlung vor Gericht, die er als letzte Chance nutzen wollte, seine Familie wieder zusammenzuführen und damit sein Leben wieder ins Lot zu bringen. Im Verlaufe des auf den morgendlichen Unfall folgenden Tages bekriegen sich die beiden Männer in einer Eskalation von Schikane, Erpressung und Gewalt, realisieren jedoch am Ende, dass die Infragestellung ihrer gesamten Existenz auch die Chance zu einer Reflexion über das eigene Leben und zu einem möglichen Neuanfang bietet. Gegen Ende des Films, an dem die selbstzerstörerische Spirale der Gewalt angehalten wird und die beiden Männer sich nun versöhnlich gegenüberstehen, erzählt die von Ben Affleck verkörperte Figur die allegorische Geschichte der Begegnung mit einem Mädchen, in deren Erscheinung die radikale Kontingenzerfahrung des vergangenen Tages Gestalt gewinnt:

It's like you got to the beach. You go down to the water. It's a little cold. You're not sure if you wanna go in. There's a pretty girl standing next to you. She doesn't wanna go in either. She sees you. And you know ... if you just ... asked her name ... you would leave with her. Forget your life, whoever you came with ... and leave the beach with her. And after that day ... you remember her. Not every day, every week. She comes back to you. It's the memory of another life ... you could've had. Today is that girl.

Das schöne Gesicht ist nicht in erster Linie kommunikativ oder expressiv, und es ist auch nicht in erster Linie eine Projektion des Betrachters, wenn es auch im Film in all diesen Funktionen eingesetzt werden kann. Als flüchtige Impression auf der Pariser Straße, als Poster an Pauls Wänden oder als imaginäres Mädchen am Strand verkörpert die Schönheit Kräfte, die das Leben der Betrachter verändern. Und der Zuschauer, der, zumindest zeitweise, in der Wirklichkeit der Bilder zu leben vermag und für die Atmosphären des Films offen ist, kann bei jedem Kinobesuch ein Stück dieser Kraft erleben. Sie nachzuzeichnen, ist Aufgabe einer Phänomenologie filmischer Schönheit.

1 Eric Bentley: *Theater of War*. Abridged Ed., New York 1973, S. viii–ix, zit. n. William Paul: *Laughing Screaming. Modern Hollywood Horror and Comedy*, New York 1994, S. 227.

2 Vgl. Elaine Scarry: *On Beauty and Being Just*, Princeton/Oxford 1999, S. 50: »But our desire for beauty is likely to outlast its object because, as Kant once observed, unlike all other pleasures, the pleasure we take in beauty is inexhaustible.«

3 Vgl. das Themenheft »Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft«, in: *Ästhetik und Kommunikation* 25/94–95 (1996).

- 4 Vgl. Linda Williams: *Film Body: An Implantation of Perversions*, in: Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York 1986, S. 507–534. Tom Gunning spricht von der »gnostischen Mission« bzw. dem »gnostischen Impuls, der die entscheidenden Anstöße für die Erfindung und die Praxis des frühen Films gab«: Tom Gunning: *In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films*, in: Christa Blümlinger/Karl Sierek (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002, S. 22–66 (hier: S. 23); speziell in Bezug auf die Großaufnahme vgl. a. Anton Kaes: *Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film*, in: Claudia Schmölders/Sander Gilman (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, S. 156–174 (hier S. 158 f.).
- 5 Näher zu bestimmen wäre im Hinblick auf diese Problematik das Verhältnis von Körper und Gesicht. Während dem Körperideal z. B. durch Trainieren und Hungern nachgeeifert werden kann, ist das Gesicht weitaus unverfügbarer. Natürlich setzen die Versprechen der Kosmetikindustrie genau hier an; eine dauerhafte Modellierung des eigenen Gesichts scheint aber letztlich nur durch Operationen möglich.
- 6 Gernot Böhme: *Schönheit*, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim/Basel 1997, S. 839–846 (hier: S. 840). Zur Bestimmung von Schönheit als Atmosphäre s. weiter unten Abschnitt 6.
- 7 Vgl. z. B. Leo Charney/Vanessa R. Schwartz: *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley/Los Angeles 1995.
- 8 Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire [1939]*, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften Bd. 1*, Frankfurt/M. 1977, S. 185–229 (hier: S. 208).
- 9 Georg Simmel: *Die Großstadt und das Geistesleben [1903]*, in: ders.: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Berlin 1984, S. 192–204.
- 10 Vgl. Charney/Schwartz: *Introduction*, in: dies.: (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life (Anm. 7)*, S. 3.
- 11 Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire (Anm. 8)*, S. 192, 193, 195.
- 12 Ebd., S. 198.
- 13 Vgl. ebd., S. 200.
- 14 zit. n. Klaus Laermann: *Die absolute Liebe im Angesicht der Menge. Überlegungen zu Charles Baudelaires *À une passante**, in: Hans Richard Brittnacher/Fabian Stoermer (Hg.): *Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten*, Bielefeld 2000, S. 161–177 (hier: S. 166, Anm. 8).
- 15 Vgl. Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire (Anm. 8)*, S. 201. Zum Motiv der Liebe auf den letzten Blick vgl. auch Francette Pacteau: *The Symptom of Beauty*, London 1994, S. 161–177.
- 16 Zur Plötzlichkeit als Motiv der Moderne vgl. Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M. 1981.
- 17 Vgl. Arthur Marwick: *Beauty in History. Society, Politics and Personal Appearance c. 1500 to the Present*, London/New York 1988, S. 15.
- 18 So jedoch bei Georges Bataille, der Schönheit definiert als »das am Objekt, was es dem Verlangen empfiehlt.« Ders.: *Die Erotik*, München 1994, S. 137.
- 19 Klaus Laermann: *Die absolute Liebe im Angesicht der Menge (Anm. 14)*, S. 169.
- 20 Vgl. hierzu ebd., S. 167 f.
- 21 Weitere Episoden des Films entstanden unter der Regie von Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Carlo Lizzani, Francesco Maselli und Dino Risi.
- 22 Miriam Hansen hat darauf hingewiesen, dass Benjamin im Gegensatz zu Siegfried Kracauer seinen an den Film herangetragenen Begriff der Moderne ganz aus dem 19. Jahrhundert bezieht und wesentliche Elemente der Moderne des 20. Jahrhunderts, die für eine sozialgeschichtliche und medienhistorische Verortung des Films zentral sind, vernachlässigt, vgl. Hansen: *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, in: Charney/Schwartz (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life (Anm. 7)*, S. 362–402.
- 23 Laermann: *Die absolute Liebe im Angesicht der Menge (Anm. 14)*, S. 168.
- 24 Zumindest eines legt die Bewegung vom filmischen Bild zum digitalen Foto und zurück nahe: Das eigentliche Medium der Schönheit ist die DVD – es ist das Bewegungsbild, das jederzeit in perfekter Qualität angehalten, schrittweise weiter geschaltet und nach belieben wiederholt oder erneut in eine kontinuierliche Vorwärtsbewegung versetzt werden kann. Es ist das Medium, das als einziges der Faszination des schönen Gesichts gerecht wird.
- 25 Toni Morrison: *Jazz*, London 1992, S. 34. »Die Frau, die das Blut eines Mannes in Wallung brachte,

- wenn sie ganz allein an einem Zaun an der Landstraße lehnte, kann vielleicht nicht erwarten, ihm in der Stadt auch nur aufzufallen. Aber wenn sie eilig die Großstadtstraße hinunterstößt und die Handtasche schwingt oder mit einem kühlen Bier in der Hand auf einer Haustreppe sitzt und den Schuh auf den Zehen wippen läßt, dann ist der Mann, der auf ihre Haltung reagiert, auf die weiche Haut vor dem Stein, wobei das Gewicht des Gebäudes den zierlichen, wippenden Schuh betont, dann ist dieser Mann gefesselt. Und dann glaubt er, es sei die Frau, die er will, nicht das Zusammenspiel von rundgehauenen Stein und einem schwingenden hochhackigen Schuh, der sich zwischen Sonne und Schatten hin- und herbewegt.« Ders.: Jazz, Reinbek 1993, S. 42 f.
- 26 Vgl. Jean Paul Sartre: Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft, Reinbek 1980. Francette Pacteau liest hier einen Abwehrmechanismus heraus, ein Abrücken vom Objekt und einen Vorgang der Verleugnung, vgl. Pacteau (Anm. 15), S. 108 f.
- 27 Vgl. Pacteau: The Symptom of Beauty (Anm. 15), S. 110. Es will jedoch nicht wirklich zu ihrer Interpretation passen, dass Toni Morrison dem Betrachtersubjekt attestiert, dass er das Trugbild durchschaue. Pacteaus psychoanalytische Auslegung unterstellt dem Betrachter, ein fantasmatiches Trugbild als Symptom seines eigenen Unbewussten zu entwerfen. Der darin liegende, konstitutive Mechanismus der Selbst-Täuschung wird jedoch hier von Morrison meines Erachtens gerade dementiert. Außerdem: Wie verhält sich Pacteaus Behauptung, die Schönheit sei ein Produkt des Unbewussten des Betrachters, zu der Tatsache, dass die Textstelle der weiblichen Figur im Kontext dreier ganz unterschiedlicher Bilder, nämlich »lean[ing] all alone on a fence«, »clipping quickly down the big-city streets in heels« und schließlich »sitting on a stoop with a cold beer in her hand«, eine schöne Erscheinung attestiert? Ist dies nicht, vielleicht sogar gegen Morrisons Intention, ein Indiz für die Autonomie der Schönheit?
- 28 Von einzelnen optischen Medien des 19. Jahrhunderts und wenigen öffentlichen Veranstaltungen abgesehen, war das Kino vielleicht die erste soziale Institution, in der einem breiten weiblichen Publikum der ungehemmte Blick auf den männlichen Körper ermöglicht wurde. Vgl. zum weiblichen Blick auf Rudolfo Valentino: Miriam Hansen: Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Cinema, Cambridge, Mss./London 1991, S. 242–294.
- 29 Die gleiche Figur wird z. B. von Adrian Lyne in seiner Verfilmung von *LOLITA* (USA 1997) in der ersten Begegnung von Humbert Humbert und Lolita verwendet, um so einer der wenigen Szenen des Films mehr Gewicht zu verleihen, die nicht direkt dem Roman entnommen ist.
- 30 Vgl. diesen Begriff der Faszination bei Maurice Blanchot: Die wesentliche Einsamkeit, Berlin 1959, S. 41 f.
- 31 Vgl. Gernot Böhme: Atmosphäre, Frankfurt/M. 1995, S. 135: »[...] eine Physiognomie wird danach nicht mehr als Ausdruck eines Inneren gelesen, sondern als Eindruckspotential atmosphärisch erfahren«. Böhme bestimmt Schönheit als »Physiognomie mit erotischer Atmosphäre« (ebd., S. 130).
- 32 Vgl. Böhme: Atmosphäre (Anm. 32), S. 33.
- 33 Gernot Böhme: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001, S. 45.
- 34 Ebd., S. 54.
- 35 Vgl. Richard Rushton: What Can a Face Do? On Deleuze and Faces, in: Cultural Critique 51 (2002), S. 219–237.
- 36 Ludwig Klages: Vom kosmogonischen Eros, Bonn 1972, S. 92; vgl. a. Böhme: Atmosphäre (Anm. 32), S. 130.
- 37 Vgl. Klages: Vom kosmogonischen Eros (Anm. 37), S. 92.
- 38 Vgl. a. Böhme: Atmosphäre (Anm. 32), S. 131, der in die gleiche Richtung geht, wenn er den »Jüngling in der Proszeniumsloge« anführt, »der mit begeistertem Blick an seinem Idol hängt«.
- 39 Anders als im leiblichen Spüren und in affektiver Betroffenheit sind Atmosphären nicht zu erfahren, vgl. Böhme: Atmosphäre (Anm. 32), S. 21–48 und Böhme: Aisthetik (Anm. 34), S. 45–58.
- 40 Vgl. die Definition visueller Prägnanz bei Herbert Lehmann: »[I]m visuellen Bereich erscheint eine Form prägnant, wenn sie eine blitzartig einleuchtende ganzheitliche Auffassung ermöglicht, gleichzeitig aber einen ganzen Komplex von mehr oder minder bewussten Assoziationen auslöst und damit die Phantasie anregt.« Herbert Lehmann: Essays zur Physiognomie der Landschaft, Wiesbaden 1986, S. 164, zit. n. Böhme: Atmosphäre (Anm. 32), S. 151. Diese Definition trägt auch der Tatsache Rechnung, dass das Erkennen der Schönheit zumeist blitzartig, intuitiv und unwiderfürlich ist.

3. KRISEN DER FACIALEN SEMANTIK

Petra Löffler

INTRO: KRISEN DER FACIALEN SEMANTIK

Der anhaltende Erfolg des Gesichts in der kulturellen Kommunikation beruht auf seiner Anpassungsfähigkeit und Wandelbarkeit. Erfolgreich ist das Gesicht, weil ihm ein einfaches Schema zugrunde liegt, das Bedeutungen generiert und die gesellschaftliche Kommunikation beherrscht, indem es binäre Unterscheidungen wie die zwischen Mann/Frau oder weiß/schwarz ermöglicht und Selektionsprozesse nach dem Muster normal/abweichend initiiert. Durch diese Differenzbildungen werden stabile faciale Semantiken ausgebildet, die jedoch immer dann historischen Umbrüchen unterliegen, wenn sich die epistemologischen und die medialen Bedingungen für die De- und Reterritorialisierung des facialen Schemas ändern. Diese Veränderungen lassen sich als Krisen der facialen Semantik beschreiben, in denen die Bedeutungsweisen des Gesichts neu verhandelt werden.

Dabei erweist sich das Verhältnis zwischen Wissen und Darstellung als durch und durch historische Konstellation, als deren Sollbruchstellen sich immer wieder mediale Zäsuren ausmachen lassen. Es ist gerade diese Inkongruenz von Wissen und Darstellung, die als epistemologischer Impuls den Wandel dieser Semantiken des Gesichts antreibt. Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geführte Kontroverse zwischen Johann Caspar Lavater und Georg Christoph Lichtenberg um die Lesbarkeit (der statischen Architektur) bzw. Schreibbarkeit (der flüchtigen Affektzeichen) des menschlichen Gesichts lässt sich als eine solche Krise der facialen Semantik *und* Krise seiner Darstellung auffassen, die sich z. B. darin äußert, dass die Opponenten in gleicher Weise ihre konträren Theorien durch visuelle Darstellungsverfahren wie der Zeichnung, der Silhouette oder dem Kupferstich verifizieren wollten. Zugespitzt formuliert: Lavaters »Physiognomik« ist genauso auf die Silhouette als Darstellungsform angewiesen wie Lichtenbergs »Semiotik der Affekte« auf Hogarths Kupferstiche. Dieser Fall belegt, dass sich faciale Semantiken stets in medialen Umgebungen entfalten. Es geht dabei um die Repräsentation eines Wissens, das erst als visualisiertes Evidenz beanspruchen kann.

Das Gesicht bewährt sich als »starke Organisation« deshalb vor allem in der medialen Massenkommunikation. Deleuze/Guattari haben in ihrer Darstellung der Erschaffung des Gesichts bemerkt, dass politische Macht »gerade bei Massenkommunikationen durch das Gesicht des Führers, Transparente, Ikonen und Photos übermittelt« wird. Das Gesicht stellt ein Identifikationsangebot dar, das Kommunikation wahrscheinlich macht, weil das faciale Schema so redundant ist. Deshalb

besteht für sie eine besondere Affinität zwischen den optischen Medien und der ›ursprünglichen‹ Unmenschlichkeit des Gesichts. Diese Affinität zeigt sich besonders in der hypostasierten Sichtbarkeit des Gesichts in der filmischen Großaufnahme, die den Blick des Zuschauers auf sich zieht und seine Aufmerksamkeit bannt. Das Close-up des Gesichts gibt zugleich den Blick frei auf den Prozess der Facialisierung – auf die Art und Weise, wie das Gesicht als visueller Effekt geschaffen wird. Deleuze/Guattari sprechen davon, das Gesicht sei »von Natur aus eine Großaufnahme« – d. h. auf die explizite und überwältigende Macht seiner Sichtbarkeit hin ›geschaffen‹. Die filmische Großaufnahme stellt somit gewissermaßen die Matrix jeglicher Facialisierung dar. Zugleich verschiebt sie die faciale Semantik, indem sie nicht nur Details der Gesichtslandschaft in bisher unvorstellbarer Nähe, sondern noch die kleinsten Nuancen der veränderlichen Mimik als Bewegung selbst zu sehen gibt. Das filmische Bewegungsbild gibt das Gesicht nicht mehr als allein proportionale Struktur, als statisches Raumgebilde zu sehen, sondern als zeitlich veränderliches. Darin findet eine epistemologische Bewegung zu einer Positivität, die mit den ersten fotografischen Momentaufnahmen des Gesichts eingesetzt hat: die Darstellbarkeit der mimischen Aktivität des Gesichts.

Dieser Zusammenhang verleiht den optischen Medien ihre anhaltende Hegemonie: So gründet insbesondere die Macht des Kinos auf dem facialen Schema – dem Gesicht des Stars und seiner Visualisierung in der Großaufnahme. Der Filmregisseur Fritz Lang spricht 1926 davon, der Film »sei gleichbedeutend mit der Wiedergeburt des menschlichen Gesichts, das er uns, in vielfacher Vergrößerung als Gesamtheit oder in seine Einzelteile aufgelöst erst richtig wieder sehen gelehrt« habe. Mehr noch als eine moderne Schule des Sehens begründet der Film eine strenge Pädagogik: Er diszipliniert Zuschauermassen, die mittels ins Monströse gesteigerter Gesichter überhaupt erst zu einer Masse, zu einer »starken Organisation« formiert werden. Der Widerschein der Affekte, die solche Gesichter darstellen, ist auf dem der gleichgeschalteten Zuschauer Masse zu sehen, die mit *einem* Gesicht »zurückblickt«.

Fritz Langs ebenfalls 1926 entstandener Film METROPOLIS (Deutschland) führt vor, mit welchem Erfolg das faciale Schema die gesellschaftliche Kommunikation lenkt: So etwa, wenn das affektverzerrte Gesicht der pervertierten Heldin die Arbeitermassen zum Aufstand gegen die herrschende Ordnung treibt. Wenn Lang die Entgleisung seiner Heldin, wie auch jene der aufständigen Massen, durch eine fragwürdige Kapitalismusutopie befriedet, dann reterritorialisiert er zugleich das faciale Schema: Der affektiven Entgrenzung des Gesichts in der Grimasse folgt unweigerlich seine erneute Begrenzung in der Maske des autoritären Unternehmers, der seinen abtrünnigen Sohn wie die Masse der Arbeiter auf den

industriellen Fortschritt einschwört. Diese beiden konträren Facialisierungen sind nicht zwei sich ausschließende Modellierungen des Gesichts, sondern stellen vielmehr das Zusammenspiel von De- und Reterritorialisierung aus, das das faciale Schema prozessiert und das Anschlusskommunikation ermöglicht. Krisen der facialen Semantik führen so zur Resemantisierung des Gesichts auf einer neuen Ebene. So bezeichnen »Filmgesichter« auch keine individuellen Gesichter mehr, sondern stellen Typen gesellschaftlicher Kommunikation dar. Die faciale Semantik, die sich durch das filmische Bewegungsbild des Gesichts etabliert, stellt einen Bruch mit der traditionellen Verpflichtung des Gesichts auf Individualität dar.

Die Krisenanfälligkeit der facialen Semantik lässt sich deshalb besonders anschaulich an der Geschichte des Porträts darstellen. Wird das Porträt doch gewöhnlich auf die Repräsentation der Individualität des Dargestellten abonniert, wobei jeder einzelne Gesichtszug zur Einheit der Darstellung gezwungen wird. Die individuelle Einheit des Gesichts wird jedoch durch Fotografie und Film aufgekündigt, wo sie z. B. in fotografischen oder chronofotografischen Bilderserien bzw. im filmischen »Bewegungsbild« aufgelöst wird. Beide Visualisierungstechniken repräsentieren nicht die Summe eines Individuums, sondern zeichnen besondere, d. h. singuläre Zustände von Subjekten auf. Das belegt die Rolle fotografischer und filmischer Darstellungen in wissenschaftlichen, insbesondere medizinischen Abhandlungen. Mit der facialen Semantik und den medialen Formaten, in denen sie verwirklicht wird, wandelt sich damit zugleich die Auffassung des Subjekts.

Die spiralförmige Bewegung von De- und Reterritorialisierung, die sich wechselseitig vorantreiben, erscheint deshalb von geradezu unausweichlicher Bedrohlichkeit, deren Horror in der Progression von Ver- und Entgesichtlichung *ad infinitum* besteht. Allgegenwart und Hegemonie des facialen Schemas disziplinieren nicht nur den menschlichen Körper, der nur als Gesicht signifizierbar ist und deshalb »geköpft« werden muss, sondern schwören Subjektivität und Bedeutung auf einen gemeinsamen Nenner ein, der die Beziehung des Gesichts zur Individualität seines Trägers zugunsten der »Wirksamkeit der Chiffrierung« tilgt. Der Erfolg des facialen Schemas beweist, dass Individuation als Vergesichtlichung Effekt einer Auslöschung ist. Dies provoziert die Frage danach, ob und wenn ja wie das unentwegt Bedeutung generierende faciale Schema überwunden werden kann. Dem Horror des Gesichts entkommen heißt, das Gesicht vernichten.

Die Überwindung des Gesichts kann für Deleuze/Guattari nur durch seine Zerstörung, nur durch eine »absolute Deterritorialisierung« gelingen. Wie jedoch kann das Gesicht, diese »starke Organisation«, beseitigt werden? Der Orga-

nisation den Boden, den Grund seiner Unterscheidung entziehen! Was, wenn sich das Gesicht nicht mehr vom Körper lösen ließe? Ist ein Körper nicht nur denkbar, sondern realisierbar, der nur aus weißen Flächen und schwarzen Löchern bestünde, über tausend Augen verfügte oder keines? Besonders das Genre des Horrorfilms unterhält eine enge Beziehung zur »Horrormaschine Gesicht« und partizipiert an dieser Logik der Entgesichtlichung – man denke nur an die deformierten, »organlosen« Körper von Aliens oder die monströsen Klone Ripleys im Film *ALIEN 4* (USA 1997).

Die Befreiung vom Gesicht kann nur durch das Gesicht selbst geschehen, d. h. durch Bedeutungsgenerierungen, die von den Merkmalen des Bildlichen befreit sind. Diese Freisetzung der Gesichtshaftigkeit ist also in erster Linie eine seiner Bildhaftigkeit. Die ungesichtigen Kombinationen, durch die das faciale Schema überwunden werden sollen, stellen jedoch auch eine (subversive) Potenzierung seiner Möglichkeiten dar. Diese Bewegung kann in zwei konträren Richtungen vollzogen werden: Bildentzug einerseits und Bilderflut andererseits treiben das faciale Schema aus. Fotografische und filmische Darstellungstechniken und Verfahrensweisen sowie in größerem Umfang digitale Bildtechniken stellen Möglichkeiten einer solchen Freisetzung der Bildlichkeit des Gesichts dar.

Einerseits treiben sie Krisen der facialen Semantik hervor, wenn sie mit den Konventionen der Darstellung etwa des Porträts brechen. Wenn z. B. Siegfried Kracauer 1927 schreibt, die Welt habe sich ein »Photographiergesicht« zugelegt oder Max Picard wenige Jahre später »Filmgesichter« als substanzlos, verwischt und flüchtig denunziert, dann kommentieren sie nicht nur den medialen Status quo ihrer Zeit. Solche Äußerungen verweisen andererseits darauf, dass solcherart medial erfasste Gesichter nicht mehr auf die Unterscheidung von innen/außen bzw. Teil/Ganzes beziehbar sind. Was von nun an am Gesicht signifiziert wird, sind Effekte seiner Medialisierung und nicht Zeichen seiner Individualität. Die filmische Großaufnahme stellt eine mögliche absolute Deterritorialisierung des facialen Schemas dar.

Wenn Ernst Gombrich in seinem Aufsatz »Maske und Gesicht« behauptet, es sei uns unmöglich geworden, »ein altes Porträt so zu sehen, wie es gesehen werden sollte, bevor die Momentaufnahme und der Film das Bildnis verbreiteten und trivialisierten«, dann ist das nur die halbe Wahrheit: Zwar haben diese Reproduktionstechniken zweifellos an der massenmedialen Konjunktur des Gesichts und seiner Darstellungen mitgewirkt, doch auch zugleich eine Krise des Porträts selber ausgelöst. Es kommt daher darauf an, die historischen Krisen der facialen Semantik als Möglichkeiten der Entmachtung der bedeutungsgenerierenden Maschine Gesicht zu begreifen.

Hat doch die weltweite Fabrikation und Zirkulation von Bedeutungen einen unbegrenzten Bildermarkt hervorgebracht, für den die facialen Bildlichkeiten ein wichtiges Unterpfand für erfolgreiche Massenkommunikation darstellen. Die Rede von der »facialen Gesellschaft«, deren mediale Kommunikationsverhältnisse auf das Gesicht zugeschnitten sind, macht allenthalben die Runde. Es lässt sich wohl eine Verfeinerung in den Techniken und Methoden der facialen Bedeutungsgenerierung vor allem in den digitalen Bildfabriken beobachten: Prozessiert nicht etwa eine Technik wie das Morphing die endlose Kette von De- und Reterritorialisierung in einer Beliebigkeit, die faciale Bedeutungsgenerierung aushöhlt? Und bearbeitet nicht die Werbung das faciale Schema mit einer Raffinesse, durch die Umkodierungen und Zitationen längst die Grenze zwischen De- und Reterritorialisierung verwischt haben?

Doch selbst dort, wo wie in der Schönheitschirurgie oder bei den virtuellen Datengeschöpfen größere Freiheitsgrade bei der Modellierung des Gesichts bestehen, behauptet sich die restriktive Macht des facialen Schemas in der Gleichförmigkeit ihrer Fabrikationen. Weil diese Simulationstechniken jedoch explizit die Überwindung des ›ursprünglichen‹ bzw. des ›natürlichen‹ Gesichts in Aussicht stellen, steht die Möglichkeit von Bedeutungszuschreibungen selbst zur Debatte: Die Krise der facialen Semantik ist auf Dauer gestellt. Wo durch die Virtualität der Gesichtsfabrikation die Zeichen des Gesichts unendlich variiert und konfiguriert werden können, muss die Lektüre dieser Zeichen stets von neuem ansetzen. Daher bleibt die Frage, ob und wie das faciale Schema überwunden werden kann, weiter virulent. Der Band »Das Gesicht ist eine starke Organisation« stellt sich dieser doppelten Bewegung: der Macht des Gesichts und den Möglichkeiten seiner Entmachtung.

Ulrike Bergermann
MORPHING. PROFILE DES DIGITALEN

Die wahrscheinlich längste Praline der Welt bot ein Junge seiner Beifahrerin an, einer aus einem zarten Dalmatiner in eine Prinzessin gemorphten Außerirdischen, die ihn sofort mit ins Weltall nahm. Im Werbespot von 2002 überraschte eher die Bezeichnung des Schokoriegels als die fließende Verwandlung der genießenden Frau. Der nahtlose Übergang zwischen Wesen verschiedener Provenienz gehört seit einem Jahrzehnt zum visuellen Repertoire bewegter Bilder, wurde im Laufe der 1990er Jahre als *Morphing* zur prominenten Softwareanwendung und hat zahlreiche Interpretationen zum unsicheren Status des Individuums und den bedrohten Grenzen des (kapitalistischen, sexuellen ...) Subjekts provoziert, galt er doch geradezu als (unmögliche) »Repräsentation des Wandels«.¹ Tatsächlich lag es nahe, nach dem ›Bild des Menschen‹ zu fragen, wenn gerade dieses so auffälligen Bearbeitungen unterzogen wird, und das Wörtlichnehmen einer Metapher ist nicht die schlechteste akademische Software. Ich möchte mit anderem Fokus das volvierende Gesicht als zeitgenössisches ›Profil des Digitalen‹ betrachten.

Denn wenn jedes Pixel jeder Bearbeitung zugänglich ist, gibt es keinen Grund, warum gerade Morphing und warum gerade das Morphen des Gesichts eine häufige Verwendung digitaler Bildbearbeitung der 1990er darstellen sollte. Gerade wo ›die Technik selbst‹ zu vielfältig und zu unanschaulich ist, um sich auf einen Nenner, in ein Bild bringen zu lassen, werden Metaphern, Visualisierungen und Narrative durchgespielt, um den Status des Neuen zu verhandeln. Solche kontroversen Aushandlungsprozesse bestimmen auf verschiedensten diskursiven Ebenen, was man unter einem Medium versteht, welche Realismusfunktion ihm zugeschrieben wird, welche Art von Wissen in ihm generiert werden kann. Damit ist Morphing eine Variante der Verhandlung des Digitalen. Es visualisiert eine Metaphorik (›das Flüssige‹) und setzt die Technik in narrative Zusammenhänge. Durch Vorgeschichten in der Formalisierung von Körperdarstellungen, Narrative im Mainstream filmischer Anwendungen, aber auch Kurven und Diagrammen in technischen Handbüchern zieht sich das Projekt dieses Textes, das Morphing als eine Darstellung digitaler Technik zu sehen.

Einzelne Punkte der digitalisierten Bilder² werden beim Morphen graduell ersetzt, der Computer errechnet Übergangswerte (vgl. Abb. 1), und die graduellen Zwischenstufen werden wie beim Film so schnell hintereinander gezeigt, dass der Eindruck einer Transformation entsteht.³ Entsprechende Bildbeispiele zeigen

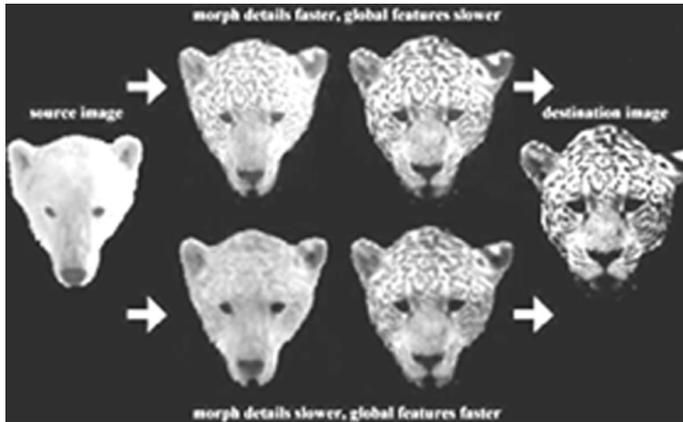


Abb. 1:
TU Wien 1998: Konturen- oder Punkt-zu-Punkt-Morphing

fast immer Gesichter bzw. Köpfe und dabei stets gegensätzliche Paare (Mann-Frau, Tier-Mensch, alt-jung, schwarz-weiß usw.), in deren Verschiedenheit verborgene Gemeinsamkeiten nahe gelegt werden können wie in der überaus beliebten Verwandlung von Frauen in Katzen bzw. Wildkatzen oder vom Mann zum Menschenaffen.⁴ Softwarehandbücher definieren ein *Source image* und ein *Destination image* – Zwischenstadien oder unabschließbare Verwandlungen sind nicht von Interesse. Dabei wird technisch gesehen Ähnlichkeit gefordert, denn die Objekte sollen in Größe und Form etwa gleich sein und sich von einfarbigen Hintergründen abheben, um ein überzeugendes Resultat zu erreichen, bei dem die dreidimensionale Illusion der zweidimensionalen Abbildung erhalten bleibt.⁵

Damit wäre klar: Hollywood und die Werbeindustrie thematisiert den eigenen Technikpool am menschlichen Gesicht um des Spektakels willen, der in Selbstreferenz geschulte postmoderne Zuschauer wird ebenso wie der staunend Ungebildete beschäftigt. Diese Annahme geht von einer anthropologischen Konstante und einem instrumentellen Medienverständnis aus: Der Mensch schaut gern in ein Gesicht, und die Bildtechnik dient der Attraktion. Aber das Bild des Gesichts



Abb. 2:
Vom Baby zum Godzilla und zurück



Abb. 3:
MIT 1995: »Morph
between two
supermodels«

gehört nicht einfach zum Menschen, und die Abbildung ist nicht sekundär. Darin liegt vielleicht – wie Deleuze/Guattari in ihrer Studie *Tausend Plateaus* vermuten – die eigentliche »Horrorgeschichte, das Gesicht ist eine Horrorgeschichte«⁷ nicht im facialen ›Zerfließen‹, sondern in seinem Sichtbarwerden als visueller Zeichenträger, der keinen (z. B. vorsprachlichen) Code generiert, sondern nur Teil einer Bedeutungsmaschinerie ist. »Das Gesicht bildet eine Wand, die der Signifikant braucht, um abprallen zu können, es bildet die Wand des Signifikanten, seinen Rahmen oder Bildschirm.«⁸ Es ist nicht einfach da, sondern entstammt einer abstrakten Maschine, zu der das Gesicht selbst als Wand, als Projektionsfläche gehört; es ist nicht erst ihr Produkt, sondern bereits Teil seiner Entstehungsbedingung. Der mediale Bezug ist hier weder Zufall noch etwas zu Enthüllendes, vielmehr ist das Kino in selbstverständlicher Weise Teil dieser Theoretisierung des Phänomens ›Gesicht‹, das wir uns nicht mehr ohne Großaufnahme, ohne Film, vorstellen können – das Medium ist in das Dispositiv eingegangen, und nicht etwa trivial: Wenn das Gesicht nicht erst ab einer bestimmten Vergrößerung ›unmenschlich‹, sondern »[d]as Unmenschliche im Menschen [...] von Anfang an [ist], es ist von Natur aus eine Großaufnahme«,⁹ dann gewinnt der nicht ohne Kino gewonnene Begriff ›Gesicht‹ aus der Projektionsmaschine Kino heraus eigenständige Kontur. Wenn es den Menschen gibt, so heißt es in *Tausend Plateaus* weiter, müsse er dem Gesicht entkommen, und umgekehrt liege die Zukunft des Gesichts nur in seiner Auflösung, im A-Signifikanten.¹⁰ Auf dieser Grenze balancieren auch die visuellen und narrativen Inszenierungen des gemorphten Gesichts, zwischen Auflösung des Individuums, Auflösung des Zeichenhaften und der Resignifikation des Aufgelösten.¹¹

Und es geht um weitere Medien. Deleuze/Guattari arbeiten mit Oppositionen: schwarz-weiß, innen-außen, Form-Substanz, Kopf-Körper. Deren Spannung ist der Treibstoff für ihre abstrakte Maschine zur Erstellung einer von vielen Plattformen, die die Theorie/Philosophie des ausgehenden 20. Jahrhunderts, sei-

ner Schizophrenie, seines Kapitalismus, seinen Medien und Subjekten bildet. Zwar ist diese Maschine weit mehr als mechanisch, auch mehr als kybernetisch, insofern sie ihre eigenen Produkte als Voraussetzung ihrer Bestandteile fasst – eine unmögliche Rückkopplung. Gleichzeitig erinnert aber noch die flüssig bipolare Argumentation an das duale Vorbild-Abbild-Repräsentationsverhältnis analoger Techniken, das einem Mehr-als-zwei, einer unzählbaren Menge von digital reproduzierten Gleichen gegenübergestellt werden kann, die die Differenz zwischen Vor- und Abbild zu eliminieren versprechen und insofern andere Denkmuster/Begriffe provozieren könnten.¹² Ist nun im kinobezogenen System Platz für digitale Köpfe? Kopf und Körper, bevorzugtes Material dieser Demonstration des nun Belanglos-Substantiellen, bloße Objekte der programmierten Form, werden im digitalen Zeitalter in einem Maße zu einer einzigen »Ausdruckssubstanz«¹³, der man entweder mit Deleuze/Guattari visionäre Fähigkeiten attestieren mag – umfasst nicht ihre Beschreibung der Maschine alle auch zukünftigen Medien? – oder aber die digitale Technik als eben nicht grundverschieden von analog-filmischer erscheinen lässt. Um es vorwegzunehmen: Jedes Drehbuch wird Binaritäten *en masse* aufführen, um gemorphte Gesichter den Sehkonventionen kompatibel zu machen. Die Frage bleibt dennoch: Hat sich nicht das morphende Gesicht derart als eigene Bildeinheit verselbständigt und etabliert, dass man zwanzig Jahre nach *Tausend Plateaus* deren Begriffe an neuen Bildern erproben sollte? Kann man die Digitaltechnik ernst genug nehmen, um ihr auch in ihren Zelluloidauftritten das behauptete Unangemessenmachen von Innen/Außen etc. zuzugestehen, das Überführen des Gegenübers von Form und Substanz in ein stets vorhandenes Formpotential, dessen Substanz beliebig sei und daher nicht mehr modellhaft berücksichtigt werden müsse? Was passiert mit der Horrorgeschichte Gesicht in den morphenden neunziger Jahren?

1. DEHNUNGSTRICKS: ZUR VORGESCHICHTE

Stopp die Differenz

In vordigitaler Zeit sah die Demonstration neuer Techniken etwa so aus, wie Georges Méliès am MANN MIT DEM GUMMIKOPF (*L'HOMME À LA TÊTE DE CAOUTCHOUC*, Frankreich 1901) inszenierte: dort wird der Kopf eines Mannes so lange mit einem Blasebalg aufgepumpt, bis er in einer großen Rauchwolke platzt. Ohne Kamerafahrten (die Kamera war unbeweglich) und Linsensysteme wie für das heutige Heranzoomen muss der »aufgeblasene« Kopf durch Einzelschaltung, den Stopptrick, zustande gekommen sein, indem sich der Schau-

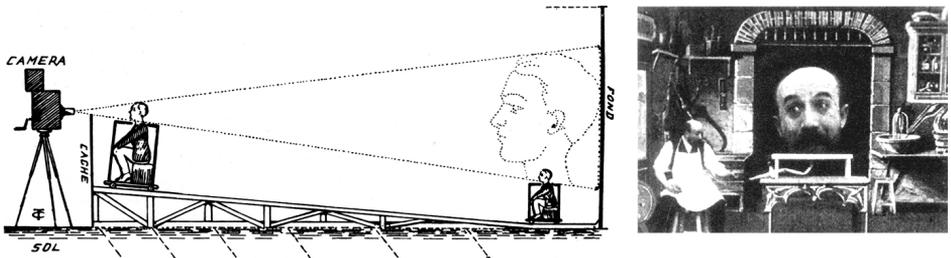
spieler auf einem Wagen immer näher auf die Kamera zu bewege, diese nach jeder Aufnahme angehalten wurde und der projizierte Filmstreifen die übliche Bewegungssillusion erzeugt.¹⁴



Abb. 4:
»Der Mann mit dem Gummikopf« (Georges Méliès, Frankreich, 1901)

Die Differenz zwischen den Einzelbildern des Filmstreifens hat Méliès oft dazu benutzt, Menschen durch Menschen, Tiere oder Dinge zu ersetzen;¹⁵ dieses Verschwinden/Erscheinenlassen, der sprunghafte Wechsel zwischen zwei Zuständen (fort/da) erinnert an Zaubertricks, wie sie Méliès selbst auf Jahrmärkten oder in seinem Theater in Paris aufführte.¹⁶ Der Gummikopf allerdings verweist auf diese Differenz zwischen den Bildern nicht im Sprung, sondern »fließend«, durch einen Blasebalg mechanisch und kontinuierlich gedehnt;¹⁷ bevor aber der Kopf den (durch die gemalte Mauerung betonten) Rahmen sprengt, muss er platzen: Das Gesicht kann nicht die anderen Bildteile überlagern oder gar in sie übergehen; auch wenn es noch nicht verzerrt werden kann, ist seiner Transformation Einhalt zu gebieten. Trotzdem gilt schon hier: Die Verwandlung geschieht nicht durch Schnitt und Montage, durch die der Zuschauer nichts gesehen haben wird außer dem Ergebnis der Verwandlung, sondern vollzieht sich »in full view of the audience«, wie es am Ende des Jahrhunderts heißen wird.¹⁸ Die Differenz zwischen den Bildern, die unsichtbar bleiben muss, ist Thema der Geschichten von

Abb. 5:
»Der Mann mit dem Gummikopf« (Georges Méliès, Frankreich, 1901)



Zauberern und Tricks, diegetisches Element wie auch technische Möglichkeitsbedingung, an deren Überwindung gearbeitet wird. Noch behält sie die proportionale Integrität der Körper bei (vgl. Abb. 5).

Anders das verzerrende Morphing, das nach Descartes und Dürer auf der Rasterung des Bildes beruht.

Raster und Reime

Das Koordinatensystem nach Rene Descartes' *Geometria* von 1637 definierte Formen als Punkte und Linien auf einem Raster (in seiner Zusammenführung von Geometrie und Algebra übersetzte Descartes räumliche Punkte in Gleichungen durch Funktionen der Koordinatenvariablen x und y)¹⁹ ebenso wie ihre Verschiebungen. In Dürers *Unterweisung der Messung* (1525) und den *Vier Bücher[n] von menschlicher Proportion* (1512–1524)²⁰ fungiert das »Richtscheit« wie ein Lineal, die Größe der Gliedmaßen wird ausgehend von der Länge einer Linie proportional mit Variablen angegeben.²¹ Mit dem Haupt sei anzufangen,²² »[d]arnach soll der Hals sich wohl zum Haupt reimen, weder zu kurz noch zu lang noch zu dick oder dünn sein.«²³ (Dürer wollte erzählen, »wie ein wohlgestalter Mensch mag sein. Dornach ein Beibsbild, ein Kind und ein Roß.«²⁴ Der Mann ist das erste Maß.)

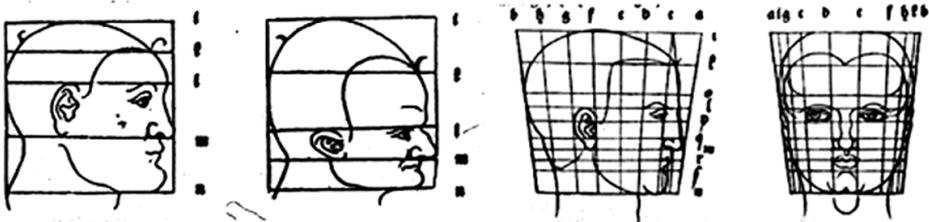


Abb. 6:
Dürer 1528: Aus seinem »Lehrbuch zur menschlichen Proportion«

In Dürers Skizzenbuch sind solche Rasterverschiebungen in Serien hintereinander zu sehen (vgl. Abb. 6), einzelne Teile (Nasen usw.) sind teilweise unabhängig vom ganzen Raster verschoben (ähnlich dem *Warping*); Mark Wolf erkannte in der Zusammenstellung bereits die Anlage zur Transformation eines Kopfs in einen anderen.²⁵ Dürers Rasterverwendung sollte der »naturgerechten« Darstellung dienen, und das hieß: der des Schönen und Nützlichen, nicht der hinkenden oder ungleichen Körperteile.²⁶ Ziel war, »daß es nit tierisch werde«, ²⁷ dass alle »gereimten« Bildteile von ähnlich alten, großen und dicken Menschen gemacht werden mögen,²⁸ dass nichts monströs werde und die Rassen nicht vermischt: Aus den

beiden ›Geschlechtern‹ der Weißen und Mohren »ist ein Unterschied zu merken, der Art halben, der zwischen ihn und uns ist. Der Mohrn Angesicht sind selten hübsch, der pflechten Nasen und dicke Mäuler halben, desgleichen ihre Schienbein mit dem Knie und Füß sind zu knorret, nit so gut zu sehen als der Weißen.«²⁹ Von der Proportionslehre führen die Wege nach der Erfindung des Rasters zur Bewegungsdarstellung³⁰ – die erste findet sich am Beispiel »Wie man das Weib beugen soll« mit einer Beschreibung der Verschiebung der soeben konstruierten Linien –, nicht ohne gerade bei Anrufung der Natürlichkeit der Darstellung auch die ›Natur‹ von Geschlecht und Rasse mitzurastern (wie es sich bis zu Michael Jacksons Musikvideo BLACK OR WHITE (USA 1991) fortsetzen wird). Auch eine formale Vorgeschichte kommt nicht ohne Narrative aus.

Eine andere Art von Natur hatte der Biologe D’Arcy Wentworth Thompson im Sinn, als er im 20. Jahrhundert Wachstumsprozesse und evolutionäre Entwicklungen mit Rückgriff auf Dürers Raster in mathematisch-physikalischen Modi formalisieren wollte.

Formevolutionen

D’Arcys *On Growth and Form* erschien zuerst 1917 und erklärte Veränderungen innerhalb einer Art ebenso wie Verwandtschaften zwischen Arten durch ihre Formveränderungen. Blütenblätter, Knochen, Schneckenhäuser uvm., auf ein Raster gelegt, zeigten durch die Kontinuität ihrer Deformationen in Winkel- oder Abstandsveränderungen im Raster ihre Entwicklungen an.³¹ Auch D’Arcys Beispiele bevorzugten den menschlichen Kopf und folgen Kategorien bzw. den Übergängen zwischen Kategorien von Mann und Frau, Schwarz und Weiß, Affe und Mensch u. a.³² Die Form des menschlichen Schädels erkläre sich aus der der Affen (vgl. Abb. 7);³³ auch »Kaukasier, Neger, nordamerikanische Indianer« ließen sich einordnen.³⁴

Die Lebewesen, so die Erkenntnis, sind dann miteinander verwandt, wenn sich eine Form durch Verschieben der Koordinaten aus der anderen herstellen lässt.

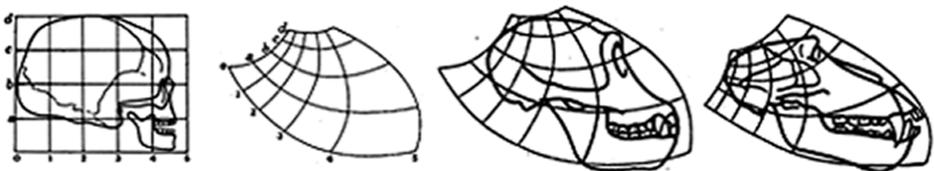


Abb. 7:

D’Arcy Wentworth Thompson 1917: Rasterdeformation beweist Verwandtschaft

Wäre damit nicht rein rechnerisch alles in alles verwandelbar, »genauso wie der Töpfer oder der Bildhauer aus einer ›formlosen‹ Masse seine Kunstwerke modelliert«?³⁵ Es gibt morphologische Unterschiede, die sich nicht durch Koordinatentransformationen nachbauen lassen, invariante Untersuchungsmerkmale, wie D'Arcy an den genannten Abstammungslinien zwischen Affenarten, Anthropoiden und menschlichen ›Rassen‹ vorführt. Daher behält er eine parallele Logik bei, die in den Verwandtschaftsbefunden nicht wird aufgehen können: »Wir können nicht sowohl den Käfer wie den Tintenfisch in das gleiche Koordinatennetz hineinpassen, wie sehr wir es auch verbiegen mögen«.³⁶ Aber schon was seine Insektendarstellungen betrifft, könnte es sich auch um phantastische errechnete Wesen handeln (vgl. Abb. 8).³⁷ Je sicherer die Formeln der Natur entschlüsselt werden, desto unstabiler wird die Trennung der Rekonstruktion von der Konstruktion, die Koordinaten repräsentieren ein grafisches Wissen um die Konstruktion der Formen ebenso wie ihre Verwandlung in unbekannte Gesichter.³⁸

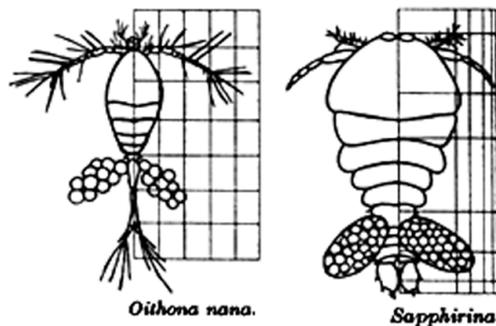


Abb. 8:
Verwandte Lebewesen oder
entworfen?

2. INDUSTRIELL-NARRATIVE MAGIE

Méliès gemäß situiert der erste Film, der Morphing einsetzt, die Szenen in eine phantastische Tradition der Zauberei. Spielbergs frisch gegründete Firma »Industrial Light and Magic« demonstrierte in WILLOW (USA 1988) ihre industrielle Magie.

Zauberstab

Zwerg Willow hat zwar einen Zauberstab, kann aber nicht zaubern. Auf mittelalterlichen Jahrmärkten tritt er auf und lässt z. B. ein Schwein verschwinden (unterm Tisch verstecken: fort/da). Um einer verwunschenen Zauberin ihre Menschengestalt zurückzugeben, lässt er sich von ihr die richtigen Formeln diktieren und verwandelt sie aus einer Ziege über Strauß und Pfau zu einer Schildkröte, in

einen Tiger, schließlich zur nackten Frau. Die entsprechende Szene sollte ohne Schnitte (»cutaways«) die ganze Verwandlung an einem Stück zeigen,³⁹ ohne Überblendungen (»dissolves«), in Verschmelzung der Bilder⁴⁰ – so beschrieb Regisseur Ron Howard die Mittel, denn den Namen Morphing gab es noch nicht. Ein halbes Jahr lang rechnete ILM rund um die Uhr (mit 100 Millionen Rechengängen pro Bild). Die Tiere wurden vor einem Blue Screen aufgenommen, die Bilder digitalisiert und ein Punkteraster über jedes einzelne Bild gelegt, dessen Kreuzungspunkte die Korrespondenz zwischen den Bildern etablierten, so dass man die definierten Punkte durch den Computer verändern lassen konnte. Denis Muren von ILM charakterisierte 1988 die zentrale Aussage des Films mit den vielen kleinwüchsigen Schauspielern so: »People come in all shapes and sizes, scale doesn't matter, it doesn't matter how big you are, what you are made of«⁴¹ (später wird es in Jacksons Song heißen »it don't matter if you're black or white«). Was sich verbinden lässt, scheint eine innere Verwandtschaft zu besitzen, die demokratisches Potential besitzt; wenn Morphing etwas enthüllt in seiner Mega-Sichtbarkeit, so ist es nicht Differenz, sondern Gemeinsamkeit: Was sich gleichmachen lässt, muss irgendwo schon gleich gewesen sein. Nicht das Raster mache gleich, sondern etwas ihm Vorgängiges, die Menschlichkeit, als ob sie vom Raster unberührt bestehe.

Amorphes Leben

Der nächste berühmte Einsatz der Morphing-Technik handelt dann tatsächlich vom Gesicht. Nicht der Mensch verwandelt sich in *THE ABYSS* (USA 1989), sondern eine unterseeische Intelligenz, die sich in jeder Materie exprimieren kann, kommuniziert per Mimik-Imitation mit Menschen, allen voran der Forscherin Lindsay.



Abb. 9

»The Abyss« 1989: Mensch-Morph-Kommunikation

Diese Existenz ist nicht bedrohlich, ihre Mimikry nicht vernichtend; der Kontakt ist nicht nur visuell, sondern auch taktil und per Geschmackssinn und oraler Einverleibung nicht zufällig weiblich-sinnlich konnotiert – zum Entsetzen der Crewmitglieder fasst Lindsay in die Stirn des Wesens und steckt den nassen

Finger in ihren Mund (vgl. Abb. 9). (Zerfließen und Gesicht – wer denkt da nicht an das Bild eines Kusses? Aber eine solche Annäherung kommt nie vor.)⁴² Das namenlose und amorphe Wesen, das in allen seinen Figurationen – den konkret körperlichen wie architektonischen – und in seinem Verhalten als weiblich-mütterlich charakterisiert wird, ist nicht an eine bestimmte Materie gebunden, sondern kann sich in jeder ausdrücken. Das hat sie mit der Bestimmung nachrichtentechnischer ›Information‹ gemeinsam: Ihr Programm kann in jedem (digitalisierbaren, codierbaren) Medium implementiert werden, ihre körperlosen Bits formen jede adressierbare Materie. »Was ist das? Lebt es? – Salzwasser!«, spricht Lindsay und benennt mit der Materie der Ozeane den Ursprung des irdischen Lebens, eine Art Universalmatrix. Morphing zeigt das Amorphe, weniger eine Form – wie der griechische Stamm *morph* nahelegt – als vielmehr die Potentialität von Form. Die ›ing-Form‹ erinnert an die Verlaufsform des Verbs, eine un abgeschlossene, zeitlich suspendierte Form, die nicht ankommt, nicht fest wird. Dieser Verkörperung des Digitalen wohnt im Abgrund von *THE ABYSS* ein guter Geist inne.

Böse Berechnung

Anders im prominentesten Beispiel für Hollywoods Morphing-Einsatz, im vielbesprochenen *TERMINATOR 2* (USA 1991).⁴³ Die Intelligenz, die von oben und aus der Zukunft kommt, morpht sich in jede gewünschte Gestalt, die sie berührt hat, um sich ihrer zu bedienen und sie damit zu vernichten.⁴⁴ Die Fähigkeit der perfekten Kopie, der Anverwandlung, des Hinübergleitens vom Technischen ins Lebendige, das sind Eigenschaften der Filmfigur T-1000 wie auch Zuschreibungen an die Digitalität, denenzufolge sie alle anderen Medien vereinnahmt, alle kopieren kann und damit auslöscht, die Original und Kopie ununterscheidbar macht, die Sinne täuscht (zumindest den Sehsinn)⁴⁵ und als körperunabhängiges böses Prinzip fast nicht umzubringen ist.⁴⁶ Erst in der Schlusszene des Films wird das quecksilberartige, flüssige Metall, das die Zwischenstadien zwischen den Verwandlungen darstellt, in der Stahlschmelze vergehen⁴⁷ (womit das industrielle, männlich konnotierte Zeitalter noch einmal über das digitale, androgynere Prinzip siegt), und es zeigen sich im letzten Aufbäumen des *shifters* all die Gesichter, deren er sich bedient hatte. In der berühmten ersten Szene seines tödlichen Auftretens greift das vorübergehend anthropomorphe Digitale verschiedene Gesetze an: in Gestalt des Polizisten das staatliche Gewaltmonopol, die perspektivische Codierung des dreidimensionalen Raums und die Macht des erkennenden Blicks.



Abb. 10

»Terminator 2« 1991: Gerasterter Raum und Sehstrahl

Der schwarz-weiß gewürfelte Fußboden entstammt den Lehrbüchern der Renaissance: Schachbrettartiger Boden und getäfelte Decken betonten schon dort die Flucht der transversalen Konstruktionslinien.⁴⁸ Der Garant unserer Fähigkeit, ein zweidimensionales Bild als realistische dreidimensionale Darstellung wahrzunehmen, wird hier in der Flucht des Gangs ausgestellt, ohne ernsthaft ausgehöhlt zu werden. Mit schlürpfenden Geräuschen entsteht der Ikone für Berechenbarkeit, Orientierung und Solidität das, was jede Form annehmen kann.⁴⁹ Die Kopie der uniformierten Wache ersticht sein Vorbild durch eben jenes Auge, das ihn eben noch weit aufgerissen angestarrt hat (vgl. Abb. 10).

Nicht mehr im »dritten Auge« inmitten der Stirn wie beim ABYSS-Wasserwesen, sondern durch das Auge selbst, ist die »Berührung« mit der Technik tödlich, der »Sehstrahl« optischer Gesetze trifft als Schwert durch den Augapfel ins Gehirn, dem ›kalten Blick‹ des T-1000 und der Linie folgend, die physiologische Skizzen dem Licht vorgezeichnet haben. Für die filmische Großaufnahme hat Gertrud Koch darauf hingewiesen, dass das Gesicht als Sitz des Blicks und als Objekt des Blicks eine Rolle spielt;⁵⁰ für morphende Gesichter gilt nur noch letzteres. Was ›nur flüssig‹ ist und nicht notwendig ein Auge haben müsste, es sei denn um von Augenwesen damit gesehen zu werden, demonstriert nurmehr die ›durchdringende‹ tödliche Metaphorik des kalten Blicks. THE ABYSS versetzte den Zuschauer per virtueller subjektiver Kamera noch in die Perspektive des gemorphten Wesens; der Terminator ist das Unverwandte, Böse, das Andere des Zuschauers⁵¹ und kann wie die Wildcard⁵² auf dem Kaffeebecher des Polizisten den Wert jeder anderen Karte, jedes anderen Mediums annehmen. Eine Basis, so eine Lesart, auf der fließende Grenzen einer progressiven politischen Vision dienen können, der Verwandtschaft der Lebewesen, ihrer Gleichwertigkeit:

[I]f we wish to morph between, selecting say, a man and a tree [...] these experiences of seamless transformation will also dissolve the psychological boundaries that keep us from acknowledging the similarities we share with those subjects and objects – if only, in the case of the tree, a rootedness to the earth.

Der T-1000 kehrte allerdings immer in eine weiße Urform zurück. »In T2, morphing into an Other generally requires their termination« – »a colonial technology«.⁵³ In Michael Jacksons Videoclip BLACK OR WHITE (USA 1991) ist Morphing dagegen »a magical pleasure, safe because the other isn't so different after all«.⁵⁴



Abb. 11

»Black or White« 1991: Einzelbilder aus der Schlusssequenz

No Matter

»If you think of being my brother, it don't matter if you're black or white.«⁵⁵ In den 1990er Jahren erschienen mehrere Aufsätze, die den politischen wie medientheoretischen Gestus dieser Clipsequenz diskutierten: Ignoriert sie die Differenz zwischen Ethnien, demonstriert sie deren Gleichheit oder Gleichwertigkeit?⁵⁶ »It's black, it's white/it's tough for you/to get by«, ist während des Ineinanderübergehens von Männern und Frauen verschiedener Herkunft (vgl. Abb. 11) zu hören: es ist schwer, damit klarzukommen, was im Text deutlich als zwei Farben benannt wird (und an anderer Stelle auf den Ku-Klux-Klan und Black Power anspielt), im Bild aber vervielfältigt und aufgelöst scheint. Die Szene unterminiere und bestätige gleichzeitig eine Identitätspolitik, schrieb Ron Alcalay in *Morphing out of Identity Politics*,⁵⁷ denn klare Trennungen zwischen Bildern durch Schnitte oder Überblendungen bestätigten einerseits die Identität und Stabilität der einzelnen Bilder,⁵⁸ während ein Morph andererseits potentiell das Ende der Transformation offen lassen könne. Wenn am Ende des Clips eine schwarze Frau vor der Kamera gezeigt wird, die der Regisseur fragt: *How did you do that?*, dann wird damit ei-

nerseits die Vielfalt des Lebens in einer Figur zusammengefasst,⁵⁹ andererseits auch der alten Filmtechnik gegenüber den Special Effects aus den Computern das letzte Wort gegeben (vgl. Abb. 12). Und ist »no matter« nicht auch ein Verweis auf »körperlose« Information? Je weniger materiegebunden eine »reine Form Menschlichkeit« wäre, desto antirassistischer die Software, könnte ein Kurzschluss lauten.



Abb. 12
Letzte Einstellung mit Filmkamera

Eigentlich war diese Szene nicht die letzte. Michael Jackson, eine un stabile Identität zwischen weiß und schwarz, Künstler und Geschäftsmann, unschuldigem und sexuellem Wesen, morphte im Anschluss in einen schwarzen Panther, schlüpfte in einen Hinterhof, zertrümmerte in Menschengestalt ein Auto, griff sich in den Schritt und tanzte auf dem Autodach. Der schwarze Panther repräsentiert gleichermaßen das Black Panther Movement wie schwarze Maskulinität und galt der Kritik durch das Morphing als Demonstration der Konstruiertheit von Kategorien wie *race* und *gender*.⁶⁰ Nach Elternprotesten gegen Gewaltverherrlichung und Masturbationsverdacht entschuldigte sich Jackson, und Fox kürzte das ohnehin zu lange Video.⁶¹

Besteht der Rassismus nun im Ignorieren bzw. Verwischen der ethnischen Identifikationsmerkmale? Dürer wollte »das Geschlecht der Mohrn« nicht mit dem »unrigen« zusammenreimen, nicht weil die Vermischung von Körper(teilen) als solche der Natur nicht angemessen sei, sondern weil die »Mohrn« dazu zu

hässlich seien. Während Grenzen zwischen einzelnen Individuen in seiner Menschendarstellung durchaus verschwimmen können, werden diejenigen zwischen ›rassischen und sexuellen Geschlechtern‹ befestigt. Nicht die Bezeichnung als fremd, so Deleuze/Guattari, sondern die selbstverständliche normierende Klassifikation im Hinblick auf ein Maß ist das Problem. Wo es das Fremde nicht mehr geben soll, die Kategorie des Anderen abgeschafft und nur noch als Abstufung des Einen bestimmt wird, konstatieren sie: »Der Rassismus besteht in der Festlegung von Abweichungsgraden im Verhältnis zum Gesicht des Weißen Mannes.«⁶² Rassistisch sei die Eliminierung der Differenz, die Abschaffung des Außen.⁶³

Beim Morphing ist die Berechnung der Abweichungsgrade technische Bedingung zur Extrapolation der Zwischenstufen. Ob hierbei das Zentralmaß Weiß wäre, ist nicht von vorneherein festzustellen.⁶⁴ Die »abstrakte Maschine zur Erstellung des Gesichts«, beschrieben als »Programmierer von Normalitäten«⁶⁵, entsteht in einer zunächst medienunspezifischen, medienübergreifenden Metaphorik und lässt doch auch an Digitaltechnik denken: »Der Rassismus entdeckt nie die Partikel des Anderen, sondern verbreitet Wellen des Gleichen, bis zur Ausrottung dessen, was sich nicht identifizieren lässt.«⁶⁶ Die »Partikel des Anderen« scheinen eine definierbare Größe, eine Differenz zu umreißen, die im Stopptrick zwar übersprungen werden kann, aber im Sprunghaften sichtbar bleibt, während die »Wellen des Gleichen« alles durchdringen und vereinheitlichen. Das entspricht üblichen Beschreibungen von analogen und digitalen Verfahren. Die Wellen erinnern als Lichtwellen weiter an die Kinometaphorik, verweisen aber als Gleichmacher auch an die elektronisch-digitale Reproduktion, die identische Vielfältigung, an unsichtbare und ubiquitäre Verfahren, deren Bedingung nur die Existenz einer Codierung ist, um alles zu ihrer »Ausdruckssubstanz« zu machen.⁶⁷

So könnte man an diesem Punkt versucht sein, das typische Potential digitaler Medien je nach politischer Präferenz als egalitär oder totalitär ›gleichmachend‹ zu deuten, und hätte damit wenig mehr gewonnen als eine technische Verlängerung intentionaler Menschlichkeit, das Wörtlichnehmen des Gesichts. Die abstrakte Maschine zur Herstellung des Gesichts hätte man damit konkret gemacht (eine brauchbare Strategie etwa für die Kritik am Nachdunkeln des schwarzen Angeklagten O. J. Simpson auf dem *Time*-Cover 1995), aber wenig über das gesuchte »Profil des Digitalen« der 90er erfahren, dessen neue Abstraktionen offensichtlich nicht mehr zwischen schwarz und weiß etc. operieren, sondern eher zwischen fest und flüssig, und auch dort müssen diese Distinktionen mit immer größerer Mühe konstruiert werden. Nach formalen und narrativen Darstellungen gehen schließlich auch die technischen nicht gerade eindeutig mit dem Digitalen um.

3. TECHNIKBILDER

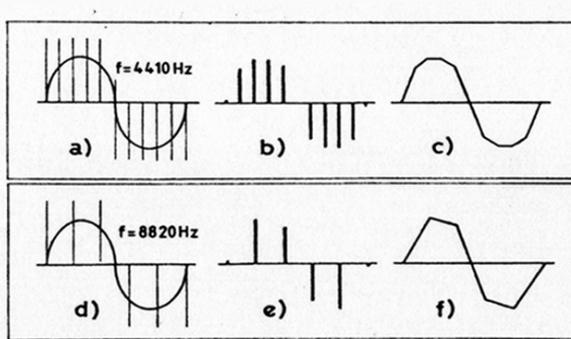


Abb. 7.2: Digitalisierung einiger höherer Flötenöne: a) der 4410 Hz-Analogton; b) seine gespeicherte Digitalaufzeichnung; c) die wiedergegebene Digitalaufzeichnung; d) ein 8820 Hz-Flötenanalogton; e) seine gespeicherte Digitalaufzeichnung; f) derselbe Ton, elektronisch geglättet und als Analogton reproduziert – hier macht sich die zu grobe Digitalisierung besonders schwer bemerkbar, denn der wiedergegebene Ton hat gegenüber dem Originalton viel eingebüßt.

Abb. 13

Schematische Darstellung der Analog-digital-Wandlung

Flow, Treppen, Soup

Erklärungen zum Unterschied von digital und analog werden in der Regel von Handbewegungen oder Grafiken begleitet, die runde Bögen und eckige Stufen zeigen (vgl. Abb. 13). In einem elektrotechnischen Handbuch heißt es etwa:

Als Analog [... wird] bezeichnet, [was] eine naturgetreue ›Kopie‹ des Original[s] ist. Ein Digitalton [...] unterscheidet sich von einem Analogtonklang dadurch, daß er nur eine ›scheibchenartige‹ Darstellung des natürlichen Tones bildet. [...] Danach können die einzelnen ›Höhen‹ der Scheiben (= Längen der Segmente) jeweils mit einem Lineal gemessen, notiert, aufbewahrt werden. [...] Dasselbe läßt sich auf elektronischem Weg auch machen. Dabei kann die Breite der einzelnen Segmente beliebig gewählt werden. [...] Je feiner die Teilung ist, desto ›naturgetreuer‹ wird die digitalisierte Aufzeichnung sein. Da hier die einzelnen Segmente als elektrische Spannungen – bzw. Spannungswerte – aufgenommen werden, [...] fließen die einzelnen ›Treppen‹ nicht gleitend ineinander.⁶⁸

Die »holprigen Treppen« können allerdings elektronisch wieder geglättet werden, damit »ein schöner Verlauf der Kurve« erscheint.⁶⁹ Im Vergleich zwischen analog und digital wird ersteres zum natürlichen Ideal, das für die digitale »Kopie« wiederum den Status des Originals gibt, den es zu erreichen gilt. »Die Töne können

in so einem Computer sozusagen als schlafende Hunde in Form von Zahlen gelagert werden. Aus den Zahlen wird erst dann ein Ton, wenn sie ein Programm zu diesem Zweck abrufen.«⁷⁰ Die Konvertierung gibt schon im Begriff des Scannens das Sprunghafte/Treppenartige der Digitaltechnik wieder, wie Birgit Schneider etymologisch unterstrichen hat (lat. *scandere*, stufenweise emporsteigen).⁷¹ Wo aber ist die Grenze für die Umwandlung von Ton in Zahl, von kontinuierlicher in diskretisierte Größe? David Hoeschele hat in seiner Beschreibung des Übersetzungsvorgangs (bezogen auf die obige Grafik: die Bestimmung, ab wo ›die Höhe der Treppe‹ für einen bestimmten Wert steht, wo abgelesen werden soll) unmittelbar die Wahrscheinlichkeitsrechnung eingeführt, um die relative Willkür beim Setzen der Intervallgrenzen ›auszubügeln‹;⁷² ein Handbuch zur digitalen Film- und Videotechnik bestimmt noch 2002 die CCD-Chips nach den gleichen diskreten Prinzipien und überführt die diskreten Stufen sofort wieder in ein Bild des Flüssigen, Kontinuierlichen (das CCD als »Eimerkettenpeicher«).⁷³

Erstaunlicherweise stehen nun diese Kriterien der bisherigen Sortierung in flüssig oder fest, kontinuierlich oder sprunghaft diametral gegenüber. In der filmischen Visualisierung wurde das Kontinuierliche dem Digitalen zugerechnet, das Differentielle dem Analogen. Handbücher der Elektrotechnik bestimmen dagegen analoge Signale als kontinuierlich, beschreibbar in grafischen Kurven, und digitale Signale als diskontinuierlich, grafisch gefasst in Treppen; was auf die Differenz 0 und 1 zurückgerechnet werden kann, erscheint eben nicht amorph, sondern berechen- und atomisierbar. Noch rätselhafter wird das Raster kontinuierlich/diskontinuierlich im Blick auf technische Definitionen: Es löst sich auf.

Wolfgang Coy bestimmt das Verhältnis von analog und digital nicht durch Kontinuität bzw. ›Sprunghaftigkeit‹ und die damit verbundene ›Ähnlichkeit‹ bzw. dem Maß an Naturtreue; auch Relativität oder Wahrscheinlichkeit in der Zuordnung von Signalen zu Phänomenen interessieren ihn weniger: Vielmehr betrachtet er die Differenzen, die auch dem Analogen inhärent sind.⁷⁴ Denn sein Hauptunterscheidungsmerkmal ist weder die Datenerfassung noch die Charakterisierung ihres Speicherzustands (im Gegenteil, die beschreibt er als einander ähnliche), sondern der Qualitätsunterschied beim weiteren Kopieren.

In der digitalen Technik werden analoge Signale in Zahlen gewandelt; der Wandlungsprozeß selber bleibt bei den benötigten Analog/Digitalwandlern mit ähnlichen Präzisionsverlusten behaftet wie die Aufnahme analoger Signale. Im Analogen entspricht Kopieren einer erneuten Aufnahme – womit die Umwandlung eines Meßwertes in ein Meßintervall erneut vorgenommen wird; in der Folge wird dieses Intervall zwangsläufig ver-

ändert und gegebenenfalls verfälscht. Ganz anders sieht dies in der Digitaltechnik aus. Sind die Signale erst einmal digitalisiert, also in Zahlen verwandelt, so reduziert sich der Kopier- und Übertragungsprozeß auf die Repetition ebendieser Zahlen.⁷⁵

Das Repetieren von Zahlen bringt aber keinen materiellen Qualitätsverlust mit sich, sondern steigert die Präzision des Kopiervorgangs erheblich, auch wenn es keine Speicher für Ziffern gibt, sondern nur für ihre »körperlichen Erscheinungsformen«, die digitalen Signale, die materiell gebunden werden müssen.⁷⁶ Das Repetieren von Zahlenwerten ist fast beliebig präzisierbar – nur die Programme zur Fehlerkorrektur benötigen Speicherplatz, so dass »[b]eliebige Genauigkeit [...] nur ein Potential« beschreibt.⁷⁷ »Die Differenz zwischen analoger und digitaler Speicherung ist also die eines zwar großen und beliebig steuerbaren, quantitativen Sprunges, aber keine völlige ›Wesensfremdheit‹.«⁷⁸ Und nicht nur auf den Ebenen der Implementierung, sondern noch prinzipieller wurde die Differenz digital/analog infragegestellt. Auch wenn man Speicher und Prozessoren im Hinblick auf den Unterschied analog/digital betrachte, ließe sich die radikale konzeptuelle Trennung beider nicht aufrechterhalten: »Die Ausweitung symbolischer Speicher verbleibt in der alphabetischen Tradition, die ja rückwirkend als digitale gesehen werden kann.«⁷⁹

Analog, digital: Gegensatz a. D.

Auch analoge Zeichen müssen diskret sein, um zu funktionieren, und verdanken sich daher ebenfalls willkürlichen Schnitten in einer Skala analoger Übergänge, die von den jeweiligen Zeichensystemem bestimmt werden. Die Uhr teilt die Zeit in Sekunden – ist der Sekundenzeiger analog oder digital, folgt er kontinuierlich dem Fließen der Zeit oder zerteilt er die Minute in abzählbare Werte? Wer bestimmt, ob ein handgeschriebener Buchstabe noch ein kleines a oder schon ein kleines d ist?

Digitalität und Analogizität sind [...] nicht absolut gegeben, sondern kontextabhängig und konventionell definiert. Ein- und dasselbe Zeichen, sei es ein graphisches Zeichen, ein Farbton oder eine Schattierung, kann digital *oder* analog aufgefaßt werden. Der entsprechende Status ist also nicht Eigenschaft des Zeichens, sondern wird ihm in der Interpretation zugewiesen. [...] Die scheinbar so eindeutigen binären Oppositionen erweisen sich als Schnitte durch eine Skala analoger Übergänge. Auf dem Kontinuum möglicher Formen zwischen a und d wird irgendwo eine Grenze gezogen und das eine als a, das andere als d definiert,⁸⁰

so Sabine Gross, sekundiert von Peter Weibel:

[L]etzten Endes ist jeder kontinuierliche, analoge Vorgang in kleinste diskontinuierliche Teile zerlegbar, so wie eine kontinuierliche Linie durch diskontinuierliche Punkte konstruiert werden kann, wobei der Abstand zwischen den benachbarten Punkten so gering ist, daß er für das Auge zwar nicht mehr sichtbar ist, so daß die Illusion einer stetigen Linie entsteht, aber wohl numerisch noch vorhanden und darstellbar ist.⁸¹

Weibel setzt als Bezugspunkt die menschliche Wahrnehmung, wenn er etwa das Auflösungsvermögen eines Bildschirms, dessen Zahlenfeld so groß sein muss, dass die Punkte »eines menschlichen Profils« (sic) für das Auge verschwinden.⁸² Der Code muss sich nach der Sinnesphysiologie richten, und wenn er das gut macht, wirkt die Anpassung so automatisiert, dass sie nicht als solche wahrgenommen wird.

Damit sind sich analog und digital ähnlich (in ihren Ausprägungen wie im Prinzip), nicht durch ihre oder eine andere Natur zu erklären, sondern rein konventionell bestimmt. Wo sich Unterschiede nicht technisch rein definieren lassen, helfen Narrative zur Orientierung, wie z. B. Timothy Binkley von der der New York School of Visual Art demonstriert: Der Stein des Bildhauers sei handgreiflich und analog; nicht an Materie gebunden und stets rückgängig zu machen seien dagegen digitale Bearbeitungen,⁸³ die der Autor mit Eigenschaften des ›weiblichen Sozialcharakters‹ aus dem 19. Jahrhundert ausstattet (nachgiebig, barmherzig, gehorsam, ergeben, elastisch, anpassungsfähig und entgegenkommend).⁸⁴ Mit Blick auf den sehr heterosexuellen Formwandler Odo in der Kultserie *Star Trek* konstatierte Jens Schröter: »Das Unbehagen über die polymorph-perversen Potentiale solch wandlungsfähiger Körper scheint gebändigt werden zu müssen.«⁸⁵ Schröter hat das Morphing in Bezug auf Gentechnologien und Biomacht der 1990er Jahre diskutiert und liest in den entsprechenden Figuren eine ambivalente Haltung zur Formalisierung/Normierung und Simulierbarkeit von Körpern.⁸⁶ Zurück zu den Technikbildern: polymorph?

Morphing-Programme könnten das Diskontinuierliche ihrer Herkunft, die Trepensequenzen der Pixel ›verbergen‹ hinter dem Anblick kontinuierlich scheinender Bilder.⁸⁷ Judith Roof interpretiert das als Verleugnung einer grundlegenden Differenzstruktur: Ein morphendes Gesicht negiere die ihm traditionell eigene Individualität ebenso wie die Diskretheit eines Codes, der auf Null und Eins basiert. Das Digitale kann das Analoge perfekt imitieren, und wenn es nur schnell

genug unsere Sinne unterläuft (weil es unendliche Abtastgeschwindigkeiten nicht gibt), »fallen alle Unterschiede zwischen einzelnen Medien oder Sinnesfelder[n] flach«, so Friedrich Kittler.⁸⁸ Roof spricht von einer »Substitution« der analogen durch die digitale Reproduktion.⁸⁹ Geht man wie sie von einem unbemerkten Austausch zweier Abbildungsparadigmen, einem Betrug von Wahrnehmen und Denken aus, so hilft auch der Versuch kaum weiter, Morphing zwischen zwei fixen Punkten zu definieren, wobei sich alle Zwischenschritte als entweder Quell- oder Zielbild definieren ließen.⁹⁰ Ob euphorisch vom Ende der Medien durch den Computer (durch Kittler) oder als skeptische Betrachtung einer Kultur, die der digitalen Bedrohung ihrer Ordnung repressiv entgegentritt (bei Roof), es hält sich doch der Eindruck: Alle Medien werden eins.

Denn Digitalisierung, so Vivian Sobchack, reduziere jeden Input »to a single and fundamental binary code – a sort of primal digital soup«. ⁹¹ Morphing erinnere uns daran, dass unser Körper sich auf zellulärer/subatomarer Ebene unentwegt verändere und erneuere;⁹² für die Destabilisierung der spätkapitalistischen Subjekte, die Verwandlungsfähigkeit des Self-made-man etc. sei Morphing geradezu eine Allegorie.⁹³ Wie Poseidons Sohn Proteus in den *Metamorphosen* jede Form annehmen konnte, attestierte Eisenstein dem Film (besonders der Animation) ein ›omnipotentes Plasma‹, das in flüssiger Form alle zukünftigen Formen enthalte, »skipping along the rungs of the evolutionary ladder, attach[ing] itself to any and all forms of animal existence«. ⁹⁴ Dieses ›plasmatische Potential‹ bestimmte aber genau nicht die Entwicklung des Films (Lev Manovich), sondern herrsche erst wieder am Ende des 20. Jahrhunderts mit dem Aufkommen digitaler Medien.⁹⁵

Eine digitale Maschine

Dass sich in der Bebilderung dieser Thematik kaum mehr zwischen Gesicht und Kopf unterscheiden lässt, stellt das Morphing nicht aus einer Geschichte des Gesichts heraus. Die Maschine zur Herstellung des Gesichts ist immer noch nicht denkbar ohne die filmische Großaufnahme, die auch ohne den Umriss des Kopfes auskommt und im Kino, als überlebensgroß wahrgenommen, an die Mutter-Kind-Beziehung erinnert, diese »Maschine mit vier Augen«. ⁹⁶ In keiner einzigen Szene ist ein morphendes Gesicht ohne die Umrisse des Kopfes zu sehen.⁹⁷ Wenn der Kopf zum Körper gehört, das Gesicht dagegen nicht, wie Deleuze/Guattari schreiben,⁹⁸ wird das morphende Gesicht nun zum Kopf, besser: Wenn alles Information ist, hätte die Unterscheidung Kopf/Gesicht keine Relevanz mehr. Wenn das Gesicht als einziger nicht bekleideter und wie der übrige Kopf in der Regel behaarter Körperteil ›nackt‹ der Individuation ausgesetzt ist, das Natürliche

wie das Persönliche repräsentieren soll, wäre einsichtig, warum Deleuze/Guattari das Gesicht von Kopf und Körper (nicht etwa Kopf von Körper) getrennt haben;⁹⁹ dass mit dem Gesicht dann stets der ganze Kopf morphet, müsste als fundamentale Neuerung in der Geschichte der Gesichtsdarstellung interpretiert werden (im digitalen Zeitalter schwimmt auch noch die Trennung von Persönlichkeitszeichen und körperlichem Träger). Vielleicht ist es ja ein Ausdruck des vielzitierten »Verschwindens des Gesichts«,¹⁰⁰ dass es in der prominentesten visuellen Technik der 1990er Jahre nur noch »oberflächlich« zu sehen, sein exemplarischer Status nur mehr Zitat ist. Wie es etwa für Duchenne de Boulognes elektrophysiologische Stimulierung der Gesichtsmuskeln galt, dass sie Funktionszusammenhänge erforschte, »als deren *medialer Träger* [Hrv. v. Verf.] das Gesicht fungiert«,¹⁰¹ so lässt sich auch am gemorphten Gesicht als medialem Träger eine Geschichte ablesen, eine des Wissens um Formalisierung und Individualität, Bilder von Form/*morph* und dem Amorphen in Flüssigkeiten und Kurven verschiedener Diskurse, die sich vielleicht nur noch deswegen am Gesicht abspielen, um die technische »Fernsteuerung« im Aufprall aufs »Persönlichste« zu dramatisieren. Wenn aber das Gesicht nicht nur Motiv der jeweiligen Medien ist, wenn man es auch für die digitale Bildbearbeitung als »Teil der Maschine zur Herstellung des Gesichts« begreift, geht es nicht mehr um Vergrößerung, sondern um Zerfließen. »Vom Gesicht selbst könnte man nicht sagen, dass die Großaufnahme es bearbeitet, es irgendeiner Bearbeitung aussetzt: von einem Gesicht gibt es keine Großaufnahme, das Gesicht ist als solches Großaufnahme und die Großaufnahme *per se* Gesicht«, schreibt Deleuze 1983 in seiner Kinotheorie über das Affektbild.¹⁰² Zwei Jahrzehnte später kann das Morphing keine vergleichsweise historische Transformation der Seherfahrung wie das hundertjährige Kino in Anspruch nehmen und bündelt dennoch zeitgenössische Wissensformen des neuen Mediums, wenn auch tentativ: Es problematisiert die neuartige Materiegebundenheit von Zeichen, die Möglichkeiten der Reversibilität von Abbildung und testet Neubestimmungen von Realismus/Wahrnehmung aus: Was im älteren Mediendispositiv die Gesetze der Optik garantierten, garantieren/produzieren jetzt die Gesetze von Programmabläufen und ihre elektronischen Umsetzung. Auch die Aufnahme des morphenden Gesichts ist jetzt das Gesicht; nicht mehr Gespenst, Vampir, Schatten, totes Spiegelbild wie das Kino(-gesicht), gibt es dem Digitalen ein Profil in ebenso wörtlich-motivischer wie der *neuen Maschine* verbundener Hinsicht.

Weniger als Symptom einer »Krise der facialen Semantik« erscheint das Gesicht hier einmal mehr als eine Projektionsfläche, die rückwirkend zu sehen gibt, dass die Beschriftung dieser Fläche schon immer vom Wissen um die entspre-

chende mediale Codierung abhing (und nicht etwa umgekehrt). Dass die Opposition zwischen »fließenden Übergängen« und Differenzstrukturen in dieser Geschichtsschreibung der Formalisierung nicht kohärent funktioniert, sondern sogar widersprüchlich, und dennoch aufrechterhalten wird, zeigt, dass sie selbst Resultat eines Wissens vom Medialen ist, Effekt einer Ordnung der Codierungen. Ein Gesicht, das bleibt Zuschreibungssache.

- 1 ›Unmöglich‹, da der Wandel selbst nicht abzubilden ist, nur das Vorher und Nachher. Eine neuere Fassung der »Repräsentation des Wandels« stammt von Roger Claypoole et al.: Image Processing: Morphing [29.4.1997], unter: www.owl.net.rice.edu/~elec539/Projects97/morphjrks/morph.htm (30.9.2002) Morphing-Software ist bis heute beliebt und verbreitet, so lobte die Computerzeitschrift c't am 25. August 2003 *SmartMorph*, das kostenlos von der Firma MeeSoft unter <http://meesoft.loginet.dk> zu beziehen ist.
- 2 Das einzelne Bild wird in einem Zeilenraster gescannt (oder ist digital aufgenommen/errechnet worden), jeder so entstehende Punkt in seinen RGB-Werten abgelesen, diese Werte in Zahlen ausgedrückt, die zusammen eine Matrix ergeben. *Warping* fließt aus medizinischen und militärischen Anwendungen seit den 1960er Jahren in die Softwareentwicklung mit ein.
- 3 Die Kontinuität, das Ineinanderfließen der Bilder wäre fast unermesslich, wäre sie nicht auf die filmübliche Einzelbildanzahl heruntergerechnet. »In other words, digital imaging is capable of masking its own lack of gradation by producing images of seamless transition that could only otherwise be captured on film through animation (a more primitive form of stepped sequence) of by filming an actual metamorphosis.« Manfred Kopp: Multi-Resolution Image Morphing [23.3.1998], unter: <http://www.cg.tuwien.ac.at/research/ca/mrm/> (30.9.2002). Abb. 1 von Kopp/der TU Wien zeigt die graduelle Punkt-zu-Punkt-Ersetzung und diejenige, die über Kontrasterkennung und Kantendetektoren bei den Umrissen beginnt, zur *Feature-Based Image Metamorphosis* vgl. genauer Claypoole et al.: Image Processing (Anm. 1).
- 4 Zu den Implikationen der ›Beispielbilder‹ in technischen Anleitungen und ihrem Gendering vgl. Gabriele Werner: Sabines Lippen. Image Processing und die Verarbeitung semantischer Überschüsse, in: Marie-Luise Angerer, Kathrin Peters, Zoë Soufoulis (Hg.), *Future Bodies*. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Wien/New York 2002, S. 91–108. Werner deutet die typischerweise weiblichen Testbildfiguren verschiedener Bereiche des Image Processing mit deren Eingebundenheit in ikonische patriarchale Bildtraditionen, die die These von der Neutralität des digitalen Datenraums absurd erscheinen lassen.
- 5 Vgl. anonym: Morphing Software, unter: <http://www.imagesco.com/articles/software/MorphTutorial01.htm> (30.9.2002).
- 6 Der »Morph Between Two Supermodels« (Cindy Crawford und Claudia Schiffer) trägt im Netz den erstaunlichen Titel »Hey, look here! – ONE HEAD is better than two faces!«, was auf das Verhältnis von Gesicht und Kopf verweist. (Input waren hier nur manuell gewählte x/y-Koordinaten der Augen und die sichtbaren 25 Dreiecke um den Mund). Lines, S. R./AI Lab, MIT: Hey, look here! – ONE HEAD is better than two faces! [1995] unter <http://www.ai.mit.edu/people/spraxlo/R/superModels.html> (15.2.03). Dass es sich hier um bekannte Gesichter handelt, ist ungewöhnlich (wenn es auch vereinzelte Morphings von Reagan in Gorbatschow gab), aber Schiffer und Crawford sind ja auch als »Modelle« grundsätzlich als Projektionsflächen bekannt.
- 7 Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1997, darin v. a. Kap. 7: Das Jahr Null, Die Erschaffung des Gesichts, S. 229–262 (hier S. 231).
- 8 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (Anm. 7), S. 230.
- 9 Ebd., S. 234.
- 10 Ebd., S. 235.
- 11 In *TERMINATOR 3* (USA 2003) wird der weibliche T-X neben der Fähigkeit des Morphings zwar auch mit ›eigenen‹ Gefühlen ausgestattet, mit menschlichen Affekten wie Ärger oder Wut; diese Anlage zum Mensch-Maschine-Hybrid kann allerdings nicht überzeugen.
- 12 »Es ist einfach, jede Gesellschaft mit Maschinentypen in Beziehung zu setzen, nicht weil die Maschinen determinierend sind, sondern weil sie die Gesellschaftsformen ausdrücken, die fähig sind, sie

- ins Leben zu rufen und einzusetzen.« Gilles Deleuze: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« [1990], in: ders.: Unterhandlungen 1972–1990, Frankfurt/M. 1993, S. 254–262 (hier S. 258 f.).
- 13 »Als Voraussetzung jeder Übersetzbarkeit darf es nur eine einzige Ausdruckssubstanz geben.« Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus (Anm. 7), S. 246.
- 14 Eine Doppelbelichtung ermöglicht darüberhinaus die Verdoppelung des Schauspielers Méliès als Mann mit dem Balsemgelb und aufgeblasener Kopf selbst. Vgl. auch: Rolf Giesen: Die Entwicklung der Spezialeffekte. Von den Hexenmeistern der Stummfilmzeit bis zu den Bildmanipulatoren am Computer, in: ders./Claudia Meglin (Hg.): Künstliche Welten. Tricks, Special Effects und Computeranimation im Film von den Anfängen bis heute, Hamburg/Wien 2000, S. 11–46 (hier S. 13).
- 15 Bereits diese einfache und effektvolle Technik hat von Anfang an mit der Geschlechterdifferenz zu tun. Bei Filmaufnahmen auf einer Pariser Straße 1896, so heißt es, blockierte der Filmtransport, und nach dem Weiterfilmen und Ansehen des ganzen Filmstreifens stellte Méliès fest, dass sich Omnibusse in Leichenwagen und Männer in Frauen verwandelt hatten; weniger als für »Tod und Leben« interessierte sich Méliès vor allem für »Mann und Frau«, verwandelte sich selbst filmisch in eine Tänzerin usw.
- 16 Auf Méliès' Zauberkünstler-Vergangenheit als Teil der Vorgeschichte des Morphing bezieht sich Mathew Solomon: »Twenty-five Heads under one Head«. Quick-Change in the 1890s, in: Vivian Sobchack (Hg.): Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change, Minneapolis/London 2000, S. 3–20.
- 17 Damit ist er weder der Seite später definierter digitaler noch analoger Prinzipien zuzuschlagen, s. u. – damit wird er aber auch dem hybriden Medium Film gerecht: Dieses ist diskontinuierlich im Wechsel von Einzelbildern/schwarzen Balken, und es ist kontinuierlich im Effekt der Bewegungswahrnehmung.
- 18 So der Special-Effects-Spezialist Denis Muren von ILM im Interview 1988, in: From Morf to Morphing. The Dawn of Digital Filmmaking, ein Special Feature von Lucasfilm, produziert 2001 für die WILLOW-DVD.
- 19 Mark J. P. Wolf: A Brief History of Morphing, in: Sobchack (Hg.), Meta-Morphing (Anm. 15), S. 83–101 (hier S. 85).
- 20 Albrecht Dürer: *Schriften und Briefe* [1508–1524]. Leipzig, ⁶1993.
- 21 Ebd., S. 121; Vgl. auch S. 132–135.
- 22 Schon weil es für das Gesicht nur schwerlich Regeln geben könne. Ebd., S. 196.
- 23 Ebd.
- 24 (sic.) Ebd., S. 113.
- 25 Wolf: Brief History (Anm. 19), S. 84.
- 26 Dürer: Schriften (Anm. 20), S. 120 et passim.
- 27 Ebd., S. 191.
- 28 Ebd., S. 196 f.
- 29 Ebd., S. 198.
- 30 Vgl. Victoria Duckett: Beyond the Body. Orlan and the Material Morph, in: Sobchack (Hg.): Meta-Morphing (Anm. 15), S. 209–223 (hier S. 219).
- 31 D'Arcy Wentworth Thompson: *Über Wachstum und Form* [1917], Basel/Stuttgart 1973, v. a. Kapitel IX: »Über die Theorie der Transformationen oder den Vergleich verwandter Formen«, S. 325–388. Vgl. Wolf: Brief History (Anm. 19), S. 86.
- 32 D'Arcy: Wachstum (Anm. 31), S. 329.
- 33 Ebd., S. 380 et passim.
- 34 Ebd., S. 380.
- 35 Ebd., S. 331.
- 36 Ebd., S. 384. Es ist ihnen etwas Unveränderliches gemeinsam: ihre »Unterscheidungsmerkmale«. Diese bilden den Gegenstand der Transformationen. »Denn der Morphologe, der einen Organismus mit einem andern vergleicht, beschreibt die Unterschiede zwischen den beiden Punkt um Punkt und »Merkmal« um »Merkmal««. D'Arcy: Wachstum (Anm. 31), S. 383 f. Die auf den Linienkreuzungen definierten Punkte werden damit ebenso angesprochen wie die Pixel entlang der Zeilen auf dem Monitor.
- 37 Beim Verschieben des Rasters der *Oithona nana*, so D'Arcy, »ergeben sich die Dimensionen eines Gitters, in dem wir durch einfache Projektion der Figur von *Oiothona* ohne weiteres diejenige von *Sapphirina* erzeugen können«, D'Arcy: Wachstum (Anm. 31), S. 353.

- 38 Vivian Sobchack: At the Still Point of the Turning World. Meta-Morphing and Meta-Stasis, in: dies. (Hg.): Meta-Morphing (Anm. 15), S. 131–158 (hier S. 134), vergleicht die Verwandlung mit DR. JEKYLL AND MR. HYDE (USA 1941).
- 39 »[T]he real visual representation of magic«, so Denis Muren in: From Morf to Morphing (Anm. 18).
- 40 Muren in: From Morf to Morphing (Anm. 18): »merge the images«, »real blending«. (Am Ende wird Willow allerdings mit seinem alten Fort/Da-Zaubertrick die Welt retten, nicht per neuer digitaler Zauberkraft.)
- 41 Muren 1988 in WILLOW: THE MAKING OF AN ADVENTURE (USA 2001).
- 42 Nur in DER RASENMÄHERMANN (USA 1992), findet eine Verschmelzung zweier »virtueller Körper« statt, die bei allem »Fließenden« dennoch in eine Vergewaltigung mündet, nach der die Protagonistin in ihrem realen Körper dem Wahnsinn verfallen ist – in Hollywoods Bilderlogik wird auch das nicht allzu »männliche« Morphen stets als Waffe eingesetzt; auch der weibliche TERMINATOR 3, USA 2003, kann sich diese nicht wirklich aneignen und stirbt dank ihrer robotischen Anteile, eingeklemmt und zerfetzt, anstatt sich mittels ihrer Verflüssigungsfähigkeit zu retten.
- 43 Gerade die prominentesten Filme mit Morphing weisen starke technophobe Stränge auf, vgl. Roger Warren Beebe: After Arnold. Narratives of the Posthuman Cinema, in: Sobchack (Hg.), Meta-Morphing (Anm. 15), S. 159–179 (hier S. 172).
- 44 Vgl. Ron Alcalay: Morphing Out of Identity Politics: Black and White and Terminator 2, in: Bad Subjects. Political Education for Everyday Life. 19 (1995), unter: <http://eserver.org/bs/19/Alcalay.htm> (30.9.2002).
- 45 Der T-1000 kann auch bei perfekter Stimmenimitation nicht den Charakter der assimilierten Person kopieren, Auge und Ohr können getäuscht werden, aber das Verhalten verrät die Kopie.
- 46 Sobchack: Still Point (Anm. 38), S. 136.
- 47 Alcalay: Morphing (Anm. 44), o. S.
- 48 Samuel Y. Edgerton: Die Entdeckung der Perspektive. München 2000, S. 46, S. 48.
- 49 Was in der Renaissance nicht als menschen- und gottesfeindliche Technik, sondern vielmehr als Beweis der Einheit mathematischer und spiritueller Wahrheit galt, wird hier aufgekündigt, die Einheit ist im digitalen Zeitalter überholt. Edgerton: Perspektive (Anm. 50), S. 42 et passim.
- 50 Gertrud Koch: Nähe und Distanz: Face-to-face-Kommunikation in der Moderne, in: dies. (Hg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion, Frankfurt/M. 1995, S. 272–291 (hier S. 274). – Ein ähnlicher Vergleich ließe sich in Bezug auf die Mimik als nonverbales faciales Zeichensystem ziehen, das im Kino eine immense Rolle spielt, aber für morphende Wesen, denen keine Innerlichkeit auf der Oberfläche abgelesen werden kann, der eigenen Logik folgend keine Rolle spielt (Ausnahmen bilden die Imitation menschlicher Mimik zur Kommunikation in THE ABYSS und die des Morphens fähige, aber letztlich vorherrschend robotische Terminatorin in TERMINATOR 3, die menschenartige emotionale Reaktionen zeigt.)
- 51 Perspektivische Bildwahrnehmung konstituierte vom 15. bis ins 20. Jahrhundert den Betrachter (den einäugigen Punkt zentral vor der Leinwand als Anker des optischen Systems), aber dieser Vertrag gilt nicht mehr, das Subjekt kann sich nicht mehr am Platz außerhalb gegenüber des Bildes konstituieren, dieses digitale Bild schafft es ab. Vgl. Brian Rotman: Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts [1987], Berlin 2000, S. 40–49.
- 52 Eine Beobachtung von Frank Linden, Universität Paderborn.
- 53 Alcalay: Morphing (Anm. 44), o. S.
- 54 Ebd., o. S.
- 55 »But, if you're thinkin' about my baby it don't matter if you're black or white / I said if you're thinkin' of being my baby it don't matter if you're black or white / I said if you're thinkin' of being my brother it don't matter if you're black or white.« BLACK OR WHITE, Text von Michael Jackson.
- 56 »Morphing allows a performance of ethnicity that at the same time defines and reduces ethnicity to performance.« Scott Bukatman: Taking Shape. Morphing and the Performance of Self, in: Sobchack (Hg.): Meta-Morphing, S. 225–249 (hier S. 235).
- 57 Alcalay: Morphing (Anm. 44), o. S.
- 58 Ebd., o. S. Vgl. dagegen: Bukatman: Taking Shape (Anm. 54), S. 237.
- 59 Nicht zufällig in einer schwarzen Frau – nachdem die nackten Schultern der morphenden Personen vorher schon Natürlichkeit assoziierten, liegt jetzt die Assoziation an Afrika, die »Wiege der Menschheit« nahe.
- 60 Cynthia Fuchs analysiert die Morphing-Sequenz gleichermaßen in bezug auf *race* wie auf *gender*.

- Drei Monate nach Madonnas Masturbationsskandal sei die Aufregung über die Hand an Jacksons Schritt nurmehr in Bezug auf *Blackness* zu verstehen; gerade an der Figur Jackson sei die Konstruiertheit von *race* sichtbar (und die Kürzung des Endes eine selbst vollzogene Kastration). Fuchs, Cynthia J.: »Michael Jackson's Penis«, in: Sue-Ellen Case, Philip Brett, Susan Leigh Foster (Hg.), *Cruising the Performative. Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*, Bloomington/Indianapolis 1995, S. 13–33.
- 61 Bukatman: *Taking Shape* (Anm. 56), S. 236.
- 62 »Der europäische Rassismus als Anmaßung des Weißen Mannes bestand niemals darin, jemanden auszuschließen oder als den Anderen zu bezeichnen: es sind vielmehr die primitiven Gesellschaften, die einen Fremden als den ›Anderen‹ begreifen.« Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (Anm. 7), S. 244.
- 63 »Aus Sicht des Rassismus gibt es keine Außenwelt und keine Menschen.« Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (Anm. 7), S. 244.
- 64 Anders als beim Film, der in Beleuchtung, Make up und Filmemulsion die weiße Haut zum Maßstab machte, vgl. Richard Dyer: *Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild*, in: Marie-Luise Angerer (Hg.): *The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten*, Wien 1995, S. 151–170.
- 65 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (Anm. 7), S. 244.
- 66 Ebd., S. 245.
- 67 »Das System Schwarzes Loch – Weiße Wand muß schon den ganzen Raum gerastert [...] haben, damit der Signifikant und die Subjektivität auch nur [ihre] Möglichkeit [...] begreiflich machen können.« Die Maschine wirft alles in dieselbe Ausdrucksform, übersetzt beliebig geformte Inhalte in eine einzige Ausdruckssubstanz. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (Anm. 7), S. 246.
- 68 Bo Hanus: *Der leichte Einstieg in die Elektronik: ein leicht verständlicher Grundkurs mit vielen praktischen Bauanleitungen*. Poing 1998, S. 217.
- 69 Hanus, *Elektronik* (Anm. 68), S. 217f. So auch Friedrich Kittler: *Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung*, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1, Frankfurt/M. 2002, S. 178–194 (hier S. 180): »Der Abtasteffekt Nyquvists oder Shannons zerhackt also nicht nur schön geschwungene Kurven oder Formen in Bauklötze«.
- 70 Hanus, *Elektronik* (Anm. 68), S. 221.
- 71 Und weiter: prüfen, Verse nach Hebungen/Senkungen lesen. Birgit Schneider: *Die kunstseidenen Mädchen. Test- und Leitbilder des frühen Fernsehens*, in: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.), 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt/M. 2002, S. 54–79 (hier S. 65f.).
- 72 David F. Hoeschele Jr.: *Analog-to-digital and Digital-to-analog Conversion Techniques*, New York u. a. 1994, S. 2 f.
- 73 Ulrich Schmidt: *Digitale Film- und Videotechnik*. Leipzig 2002, S. 107; zum CCD [Charged Coupled Device] S. 124.
- 74 Vergleichbar bestimmt Maxie Collier den Unterschied zwischen analog und digital durch die Störungen beim Übertragen, den *noise*. Maxie D. Collie: *The I/Film Digital Video Filmmaker's Handbook*. Hollywood 2001, S. 4.
- 75 Wolfgang Coy: *Analog/digital – Schrift, Bilder & Zahlen als Basismedien*, in: Peter Gendolla, Peter Ludes, Volker Roloff (Hg.): *Bildschirm – Medien – Theorien*, München 2002, S. 155–165 (hier S. 161).
- 76 Ebd.
- 77 Ebd., S. 162f.
- 78 »[...] wengleich ein Hegelscher Umschlag von Quantität zu Qualität nicht zu übersehen ist.« Ebd., S. 163.
- 79 Ebd., S. 165. So bleibt als größte Differenz zum Analogen die Interaktivität und Multimedialität des Digitalen bestehen, und »[e]rst in diesem Sinne wird es zwingend, ›Digitalmedium‹ und ›Computer‹ zusammen zu denken.«
- 80 Sabine Gross: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, Darmstadt 1994, S. 56.
- 81 Peter Weibel: »Zur Geschichte und Ästhetik des digitalen Bildes«, in: Uwe Hemken (Hg.): *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*, Köln 2000, S. 206–221 (hier S. 206 f.).
- 82 Ebd., S. 207 et passim.
- 83 Timothy Binkley: *Refiguring Culture*, in: Philip Hayward, Tana Wollen (Hg.), *Future Visions. New Technologies of The Screen*, London 1993, S. 92–122 (hier S. 117).
- 84 Binkley: *Refiguring Culture* (Anm. 83), S. 97, S. 100, S. 101.

- 85 Jens Schröter: Biomorph. Anmerkungen zu einer neoliberalen Gentechnik-Utopie, in: *Kunstforum International*, »Transgene Kunst«, 157 (2001), S. 84–95 (hier S. 88).
- 86 Schröter: Biomorph (Anm. 85), S. 89.
- 87 Judith Roof: *Reproductions of Reproduction. Imaging Symbolic Change*, New York/London 1996, S. 178.
- 88 Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2002, S. 315 f.
- 89 Roof: *Reproductions* (Anm. 87), S. 176.
- 90 Kevin Fisher: *Tracing the Tesseract. A Conceptual Prehistory of the Morph*, in: Sobchack (Hg.), *Meta-Morphing* (Anm. 15), S. 103–129, hier S. 118.
- 91 Vivian Sobchack: *Introduction*, in: dies. (Hg.), *Meta-Morphing*, S. xi–xxiii, hier S. xxii, Fußnote 1; vgl. dies.: *Still Point* (Anm. 38), S. 137.
- 92 Sobchack: *Still Point* (Anm. 38), S. 136.
- 93 Sobchack: *Introduction* (Anm. 91), S. xii. Die *soup* fokussiert nicht das Vergängliche, die Bedrohung der festen Umrisse, des Profils, sondern die Potentialität, die »schlafenden Hunde«, die, einmal digitalisiert, als jedes mögliche Lebewesen aufwachen können. Sean Cubitts »kleine Geschichte des Flow« führt das fließende Wasser sowohl als Metapherspender als auch als konkrete Bezugsgröße für elektrische Medien an und untersucht apparative Aufbauten und Kommunikationsmodelle. Cubitt, Sean: *Digital Aesthetics*. London u. a. 1998.
- 94 Solomon: *Twenty-five Heads* (Anm. 16), S. 16 f.
- 95 Lev Manovich: *What Is Digital Cinema?*, in: Peter Lunenfeld (Hg.), *The Digital Dialectic. New Essays on New Media*, Cambridge/London 1999, S. 172–192, hier S. 175 et passim. Zu Eisenstein vgl. Solomon: *Twenty-five Heads* (Anm. 16), S. 17. Vgl. Kittler: *Computergrafik* (Anm. 68), S. 178.
- 96 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M. 1997 [1983], v. a. Kap. 6, *Das Affektbild: Gesicht und Großaufnahme*, S. 123–142 (hier S. 231).
- 97 Das *Warping*, bei dem nicht ein Objekt in ein anderes übergeht, keine Bewegung nach der Bildbearbeitung mehr stattfindet, sondern das eine Deformation des einen Ausgangsbildes bewirkt, wurde seit »Kai's Power Goo« für Mac zwar verbreitet für das Verzerren in Fotos von Freunden oder Stars zu Grimassen benutzt, involviert aber auch die Kopfform und stellt seit den 1990ern nur eine Randerscheinung des Morphings dar.
- 98 »Der Kopf gehört zum Körper, aber nicht das Gesicht. Das Gesicht ist eine Oberfläche [...] das Gesicht ist eine Karte [...] Ein Gesicht kommt nur dann zustande, wenn der Kopf nicht mehr vom Körper codiert wird«. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (Anm. 7), S. 233.
- 99 »Ein Gesicht kommt nur dann zustande, wenn der Kopf nicht mehr ein Teil des Körpers ist, wenn er nicht mehr vom Körper codiert wird«. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (Anm. 7), S. 233. Umgekehrt kann durch Fetischisierung jeder Körperteil »ein Gesicht erhalten«, ebd., und auch Gebrauchsgegenstände, S. 240.
- 100 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966], Frankfurt/M. 1990, S. 414, S. 462.
- 101 Petra Löffler: »Ein Dichter sieht aus wie ein Chemiker«. *Das Gesicht in der Fotografie*, in: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt/M. 2002, S. 132–157, hier S. 148–153, diskutiert mit den unterschiedlichen (physiognomischen, fotografischen, filmischen ...) Repräsentationsformen für das Gesicht auch deren jeweilige epistemologische Funktion.
- 102 Deleuze: *Bewegungs-Bild* (Anm. 96), S. 124; daher kann die Großaufnahme des Gesichts auch nichts mit einem Partialobjekt zu tun haben, sie entreißt das Gesicht nicht einer Gesamtheit, ist nicht ein Teil, der vergrößert wird, sondern »eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden.« Ebd., S. 134.

Ines Steiner / Christoph Brecht

GROTESKE ATTRAKTION, GESTÖRTE EXPRESSION.

FUNKTIONEN UND GEBRAUCHSWEISEN DES GESICHTS IM FRÜHEN KINO
UND IM SLAPSTICK

1. FRÜHER FILM

Das menschliche Gesicht stellt das zentrale Requisite des Kinos dar. Kein anderer Gegenstand (wenn es sich denn um einen Gegenstand handelt) bringt auf vergleichbar selbstverständliche Weise und anscheinend ohne medientechnisches Zutun so viel Sinn hervor. Dem Medium scheint dabei allenfalls aufgegeben, den dieses Requisite umspielenden Überfluss möglicher Bedeutungen einem Kontrollregime zu unterstellen und das Gesicht auf die Erfüllung kinematographischer Dienstleistungen zu verpflichten. Zahlreiche Gründungsmythen des Kinos, verbunden mit Namen wie Griffith, Kuleschow oder etwa Greta Garbo, erzählen Geschichten davon, wie diese Aufgabe gelöst worden sei. Dass die Erfolge, von denen da berichtet wird, gleichwohl auf Effekten beruhen, die so leicht niemand durchschaut, erweist sich im Blick auf die vielen, ebenfalls in die Frühzeit des Mediums zurückreichenden Versuche, Gründe für die nachgerade unheimliche semiotische Potentialität des Film-Gesichts systematisch zu fixieren.¹ Wie auch immer Filmtheorie diese Sache angegangen ist – ein ums andere Mal hat sie sich aufs Gebiet anthropologischer Prinzipienfragen umleiten lassen: Vom Gesicht handeln, heißt vom Menschen handeln, in welcher medialen Zurichtung Gesichter auch aufgerufen werden.²

So ist die Frage, ob es einen exklusiv medienwissenschaftlichen Diskurs vom ›Gesicht des Films‹ geben könne, noch immer nicht schlüssig beantwortet, und vielleicht wird sie sich niemals schlüssig beantworten lassen. In das Gravitationsfeld einer kaum beherrschbaren transmedialen Komplexität geraten darum unweigerlich auch bescheidenere Versuche, sich wenigstens einzelner Aspekte des Themas induktiv zu versichern. Von dieser Regel scheint es allerdings eine Ausnahme zu geben: Das frühe Kino hat, nach allem, was man weiß, das Gesicht als nachmaliges Lieblingssujet des Films mit so viel Zurückhaltung und Diskretion behandelt, dass sich historische Befunde von unerwarteter Übersichtlichkeit und Eindeutigkeit gewinnen lassen. Die mit der in jüngeren Forschungsarbeiten vorgenommenen Neubewertung des frühen Kinos einhergehende Revision der physiognomischen Thematik hat überzeugend belegt, dass der Film seine Gesichter

zuerst einmal nicht als privilegierte Gegenstände behandelt hat. Vielfach kolportierte Legenden, in denen die Kamera beispielsweise als Guillotine erscheint und den ersten, ihres Körpers ›beraubten‹, überlebensgroß auf die Leinwand projizierten Gesichtern eine das naive Publikum zutiefst verstörende Schockwirkung zugesprochen worden ist, sind in ihrer Glaubhaftigkeit nachhaltig erschüttert.³ Auch kann man längst nicht mehr behaupten, das neue Medium habe in seinen ersten anderthalb Jahrzehnten mit dem Gesicht noch nicht viel anzufangen gewusst. Und vor allem hat sich der Verdacht als unbegründet erwiesen, der Film habe das Gesicht als seinen genuinen Gegenstand erst dann entdeckt, als es ihm ums Erlernen des Erzählens und die Herstellung psychologisch lesbarer narrativer Syntagmen zu tun gewesen sei.⁴

Eher gilt das Umgekehrte: Solange man sie nicht als Versatzstücke für die Erzeugung narrativer Texturen brauchen konnte, waren Gesichter im Film weder Enigma noch Anathema, sondern schlicht Vorlagen zu Genrestücken. Bereits um die Jahrhundertwende ist im Markt ein umfangreiches, spezialisierten Rezeptions- und Produktions-Dispositiven dediziertes Korpus von ›Gesichts-Filmen‹ auszumachen, das unter dem Label *Facial Expressions* vertrieben und beworben wird. Pauschalierend kann man die einschlägigen Spezialitäten in die (im frühen Kino prominente) Rubrik der filmischen Grotteske einordnen; ihr Interesse gilt nämlich weder der beweglichen Schönheit des menschlichen Antlitzes noch der Entdeckung seiner ›natürlichen‹ mimischen Ausdruckswerte, sondern so gut wie ausschließlich der filmisch dokumentierbaren Verzerrung des Gesichtes in einer Gestik der Grimasse. Für solche Filme gilt, was Frank Kessler resümiert: »Das Gesicht in Nah- oder Großaufnahme ist offenbar eine der Attraktionen, die für das Publikum der Frühzeit die Faszination der bewegten Bilder ausmach[en].«⁵

Tom Gunning, der neuerdings tief in die Vorgeschichte des filmischen Gesichts zurückgegraben hat, ist darüber hinaus der medienarchäologische Nachweis dafür gelungen, dass, so wie das Kino überhaupt, auch die ersten Gesichts-Filme ihre spezifische Vorgeschichte in den analytischen Projekten der positivistischen Naturwissenschaft gehabt haben: Georges Demeny, der seit 1881 mit Etienne Jules Marey, dem Pionier der Chronophotographie, zusammengearbeitet hatte, ist durch photographische Experimente mit Gesichtsaufnahmen zur Entwicklung des sogenannten ›Phonoscope‹ inspiriert worden. Dieser bemerkenswerte, 1892 vorgestellte Apparat sollte ein bewegtes Bild des menschlichen Gesichts mit einer phonographischen Aufnahme der Stimme des Abgebildeten kombinieren und so der Nachwelt ein – der Photographie medientechnisch gleich mehrfach überlege-

nes – ›lebendiges Porträt‹ der Dargestellten überliefern. Diese frühe Vision von einem facial zentrierten Tonfilm zum Hausgebrauch ist zwar niemals zur Serienreife gelangt, liefert aber immerhin eine Idee davon, welche Optionen zum praktischen Gebrauch bewegter Bilder im seit 1895 realisierten Konzept ›Kino‹ bedenkenlos *ignoriert* worden sind⁶ – und dieser Befund gibt zu denken. Er weist mit Nachdruck darauf hin, dass die kinematographische Reduktion des Gesichtes auf den Status der Attraktion nicht eine Selbstverständlichkeit darstellt, sondern eine höchst befremdliche kulturgeschichtliche Singularität.

Gunning allerdings geht elegant darüber hinweg, dass Demenys Idee seltsam wirkungslos geblieben ist. Im großen, die Legitimität der gesamten Neuzeit beanspruchenden Bogen sucht er, wissenschaftlichen Explorationstrieb und groteske Schaulust im Grundmotiv einer ›Curiositas‹ zu fundieren, die verdächtig nah an eine anthropologische Konstante heranrückt und die Differenziertheit der konkreten historischen Befunde verwischt.⁷ Darum ist auch Gunnings an sich instruktive Charakteristik jener ersten Gesichtsfilme, die um 1895 in Edisons Kinetoskop abgespielt wurden, mit einer gewissen Vorsicht aufzunehmen: Sie »demonstrieren«, so viel ist richtig,

dem Publikum früher Vorführungen, wie der Film imstande war, komplexe und detaillierte Bewegungen einzufangen. Obwohl es bei Fred Otts Niesen und beim Kuß von May Irwin und John Rice⁸ um alltägliche und gewöhnliche Handlungen ging – auf Film aufgenommen wurden sie zu Sujets gesteigerter Neugier. [...] Während die Ideologie der Großaufnahme im narrativen Film später von emotionaler Intimität spricht, war die direkte körperliche Nähe dieser frühen Bilder eher auf Konfrontation und Komik aus. Als diese Bilder dann erst einmal die engen Grenzen von Edisons Kinetoskope hinter sich gelassen hatten [...] und auf eine Leinwand projiziert wurden, trug das neue Potential der gigantischen Dimensionen zum Ungewohnten des Seheindrucks bei. Die riesige Vergrößerung der Detailaufnahme wurde dann auch als die eigentliche Attraktion der ›facial expression‹ Filme propagiert.⁹

Gunning beharrt darauf, dass diese Filme in ihrer »Körperlichkeit und dem Fehlen jeglicher ästhetischer Sublimation [...] der wissenschaftlichen Gesichtsfotographie näher« stünden »als den romantischen Großaufnahmen der strahlenden Leinwandstars des späteren Films.«¹⁰ Und in der Tat haben sie mit letzteren kaum etwas gemein. Doch auch von Projekten einer wissenschaftlichen Zerlegung der

flüchtigen (physiologisch motivierten) Bewegungsabläufe auf der facialen Oberfläche sind sie ganz grundsätzlich dadurch geschieden, dass sie jenen repräsentativen ›Normalfall‹ von ›Gesichtshaftigkeit‹, um den es etwa Demeny zu tun war, entschieden aus dem Gebiet des Zeigenswerten verbannen.

Bedenkt man nicht allein, was der frühe Film tut, sondern zieht man auch in Betracht, was er unterlässt, so erweist sich die Beziehung, die er zum menschlichen Gesicht unterhält, nun doch als reichlich verwickelt. Nichts spricht dafür, dass das Kino Gesichter jemals wie ganz ›alltägliche‹ Gegenstände aufgefasst hat. Von Beginn an sind Gesichter vielmehr so gezeigt worden, wie sie diesseits der Leinwand nicht zu sehen waren. Gunning selbst weist auf die karnevaleske Tradition der grotesken Übertreibung hin, die hier aufgerufen wird. Doch kommt so mehr als nur ein ›komische[r] Aspekt‹¹¹ ins Spiel, der dem Sujet Gesicht, filmisch, *unter anderem auch* abgewonnen würde. Vielmehr hat man es, ganz eindeutig, mit dem Hauptanliegen einer Repräsentationsweise zu tun, die statt auf Erregung weltzugewandter Curiositas auf möglichst unmittelbare Ansprache der Lachmuskulatur und die Erzeugung eines voyeuristischen Behagens zielt.

Das Kino der Gesichter realisiert sich darum ab ovo nicht im dokumentarischen Genre, sondern im Spiel-Film. Gewiss, FRED OTT'S SNEEZE (USA 1894) führt eine ebenso flüchtige wie gewöhnliche Bewegungsfolge vor – doch diese wird nicht etwa erst durch den kinematographischen Apparat der Alltäglichkeit entthoben; sie wird vielmehr unmissverständlich bereits *vor* ihm, durch grimassierende Übertreibung, zur Karikatur eines jedem Betrachter vertrauten Vorgangs verzerrt. Zwar geht es nicht um die mimische Hervorkehrung eines Innerlichen, aber darum wird nun keineswegs der Illusion gehuldigt, das Gesicht als solches sei schon Attraktion genug. So wird das physiologische Moment des Sujets – die Dokumentation flüchtiger Bewegungen von Gesichtsmuskeln, die willentlich nicht zu steuern sind – auf ganz eigentümliche Weise von der Grimasse eines Akteurs überlagert, der sein Gesicht spielerisch zur Schau stellt. Insofern ist es durchaus adäquat, dass das vor die Kamera gestellte Modell, anders als in den Alben der wissenschaftlichen Photographen, nicht anonym bleibt, dass die erbrachte Körperleistung namentlich signiert wird: Grüß Gott, Herr Ott!

Man mag versucht sein, diese irritierende Verdoppelung der mimischen Register auf ein didaktisches Interesse zurückzuführen. Dass es jedoch um mehr und anderes geht als um das Erzielen größerer Deutlichkeit, wird vom Blick auf den anderen hier einschlägigen Clip aus dem Kinetoskop bestätigt. Die Interaktion der



»Fred Ott's Sneeze«
(Edison 1894)

Schauspieler in *THE MAY IRWIN KISS* (USA 1896) bleibt vom romantischen Filmkuss späterer Provenienz durch Welten getrennt. Doch zur Dokumentation und Analytik ›alltäglichen‹ menschlichen Sexualverhaltens vermag sie gleichwohl nichts beizutragen. Der erste Filmkuss ist nicht weniger als alle folgenden ein Film-Kuss, dessen bewegte Abbildung ein soziales Ritual (Bekundung von Zuneigung) nicht einfach mimetisch, sondern in zeichenhafter Transkription weitergibt. Dass es sich so verhält, wird derart überdeutlich ausgestellt, dass zumindest beim heutigen Betrachter ein mögliches voyeuristisches Interesse, angesichts der demonstrativen Nicht-Intimität des gezeigten Vorgangs, in diffusem Unbehagen erlischt. Denn selten war das Genre ›Kuss im Film‹ so wenig originell wie hier an seinem Ursprung: Der ›Schmatz‹, der da unter Zuhilfenahme weit ausholender Bewegungen ausgetauscht wird, stellt schlicht die Übertreibung ei-

ner Übertreibung dar, die isolierte (und eben darum durchaus obszöne) Vorführung eines der populären Lustspielpraxis entnommenen Bühnenszitats.



»The May Irwin Kiss«
(Edison 1896)

Die Matrone Irwin und ihr ebenfalls in die Jahre gekommener Partner Rice verkörpern nicht etwa das Rollenfach der romantischen Liebhaber, sondern sie agieren als komisches Liebespaar, dessen Lächerlichkeit just darin besteht, dass ihnen das erotische Ausdrucksregister längst verloren gegangen ist. Es geht also wohlge-merkt nicht etwa um eine Diffamierung der reiferen Jahrgänge, sondern um die Hervorbringung eines Kusses, der gar kein Kuss ist – um die Markierung eines Zeichens, das metonymisch nicht für Zärtlichkeit, sondern für deren Abwesenheit steht. *Es darf gelacht werden* . . . – der Slapstick wird sich zwei Dekaden später eben solcher Indizes stereotyp bedienen, um den Status seiner Nebendarsteller als Witzfiguren zu zementieren.

Der eigentümliche Befund, der von daher nahe liegt, darf verallgemeinert werden: Das Gesicht im frühen Film stellt programmatisch nicht einen Schauplatz individuellen Ausdrucks dar. Eine entscheidende Bedingung für die Möglichkeit seiner Repräsentation liegt aber, eben deshalb, in einer dem Zuschauer überdeutlich mitgeteilten Einverständniserklärung der abgefilmten Persona, die sich vom Auge der Kamera nicht etwa vorführen lässt, sondern sich ihm vorführt. (Entsprechender Strategien zur Vermeidung von Intimität bedient sich übrigens, mit rigider Konsequenz, auch das frühe pornographische Kino, in dem gefilmter Sex niemals zur Identifikation des Schaulustigen einlädt, sondern stets im Modus einer geselligen Herrenrunden kompatiblen ›Witzischkeit‹ fixiert wird.) Das voyeuristische Potential des neuen Mediums wird durch diese Distanzierung eingeklammert und entschärft: Den Gesichtern des frühen Films wird stets Gelegen-

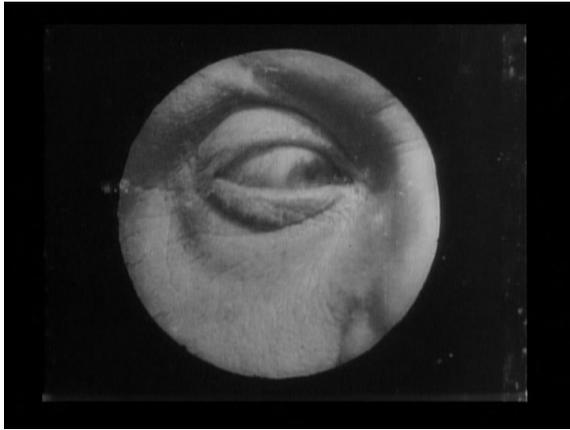
heit gegeben, sich gegen den Blick der Kamera durch Anlegen einer kulturell verfügbaren Maske, eines vorkodierten physiognomischen Schematismus zu wappnen; soweit es den Menschen und sein Gesicht betrifft, ist dem Film an seinem Ursprung alles willkommen, nur nichts, was mit diskret beobachteter Natürlichkeit verwechselt werden könnte.

Man darf zuversichtlich annehmen, dass so weniger im Interesse der gefilmten Personen als in Wahrnehmung eines von den Produzenten antizipierten Diskreptionsbedürfnisses des Publikums verfahren wird: Hätte man im ›natürlichen‹, ungeschützten Gesicht eine Attraktion vermutet, so hätte man es gezeigt und den evident erscheinenden Vorteil in der Medienkonkurrenz wahrgenommen, über den der Film im Vergleich mit der (zeitgenössisch noch immer auf längere Belichtungszeiten verpflichteten) Porträtphotographie verfügte. Statt ihn zu nutzen, sieht das neue Medium jedoch geradezu demonstrativ davon ab, Gesichter zu porträtieren.¹² In diesem Kontext gesehen, stellt auch James Williamsons filmischer Gag *THE BIG SWALLOW* (GB 1901), der aufgrund seiner autoreferentiellen Pointe Berühmtheit erlangt hat, nicht so sehr einen frühen Fall medialer Selbstkritik als vielmehr eine genüssliche Affirmation des medialen Normalfalls dar. Der wohl situierte Passant, der sich hier gegen seine Ablichtung dadurch wehrt, dass er immer näher an das Objektiv heranrückt und schließlich – tricktechnisch ist das souverän gelöst – die Kamera samt Kameramann in seinem Mund verschwinden lässt, entledigt sich eines ihm lästigen Papparazzo und gibt zugleich dem bewegten Bild Gelegenheit, die Vorgänge des Kauens und Schluckens in hyperbolischer Ausführlichkeit und im physiologischen Detail festzuhalten.¹³

Das geraubte Bild, das dem Körper in diesem kannibalischen Akt re-inkorporiert wird, ist nämlich nicht das bewegte Körperbild des Films, sondern das die Beweglichkeit des Körpers ignorierende Porträt, das der Photograph auf die Platte bannen wollte. Möchte man aus Williamsons gut gemachtem Witz eine kulturkritische Pointe destillieren, so muss sie demnach allegorisch auf jene mortifizierende Indiskretion des photographischen ›Standbildes‹ gemünzt sein, die in der Bewegungssillusion des Films negiert wird. Die Überbietungsgeste, die derart im Zuge der Medienkonkurrenz angebracht wird, beruht nicht etwa auf einem Mehr an mimetischer Korrektheit, sondern auf der Ersetzung des persönlichen Abbilds durch das Typische des Allgemeinen: Ein *Niemand*, der niemand bleiben will, verzehrt einen unwillkommenen Gast – und die Filmkamera freut sich daran.

Das frühe Kino hat also Gesichtsfilm zuhauf geliefert, das technisch mögliche Genre des Porträtfilms jedoch mit einer rigorosen Konsequenz verschmäh, die umso mehr irritiert, wenn man bedenkt, mit welchem Jagdeifer wenig früher die Pioniere des Phonographen ausgezogen waren, sich der Stimmen zeitgenössischer Berühmtheiten für die Nachwelt zu versichern. Die Operateure der Filmkamera scheinen sich auf nachgerade schwer verständliche Weise von Beginn darauf geeignet zu haben, dem Bildmedium Photographie in dieser Hinsicht keine Konkurrenz zu machen. Von dieser Einstellung weicht auch ein weiterer »Klassiker« des frühen Gesichtsfilms nicht ab, George Albert Smiths mit hoher technischer Raffinesse erstellte Produktion *GRANDMA'S READING GLASS* (GB 1900). Das Proprium dieses Films liegt darin, dass die Inszenierung hier endlich doch einmal darauf ausgeht, ein Alltagsgesicht in einer Alltagssituation einzufangen, und dass die Transposition des Gesichts ins Grotteske sich allein der Leistung des technischen Apparates verdankt. Damit dies möglich wird, muss allerdings ein erstaunlicher diskursiver Aufwand betrieben werden: Einerseits spielt der Film (durchaus ironisch) mit dem in der physiognomischen Tradition prominenten Topos von der »Lesbarkeit des Gesichts«, andererseits exponiert er als zentrales Requisit der Handlung ein optisches Instrument, das als intradiegetischer Stellvertreter der Kamera fungiert und derart, als Inter-Medium, garantiert, dass die Distanz zwischen »natürlichem« und kinematographisch entstelltem Gesicht erhalten bleibt. Während die Großmutter mit ihrer Handarbeit beschäftigt ist, greift der Enkel zur Leselupe; mit dieser Legitimation versehen, darf sich die Kamera in der bürgerlichen Wohnstube frei bewegen und sich der ihr zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zum Wechsel des *Point of View* und zur Veränderung der Einstellungsgrößen souverän bedienen.¹⁴ So entsteht, in runden Kaschs gerahmt, eine kleine Revue von Attraktionen, die sämtlich von der unversehens eintretenden Befremdlichkeit des Alltäglichen in seiner medialen Repräsentation zeugen: das Uhrwerk der Taschenuhr, der Kanarienvogel im Vogelbauer, der Kopf eines Kätzchens werden von ihrer Umgebung isoliert und gleichsam aus dem Zimmer ausgeschnitten.

Es ist zunächst eher diese Isolation des Details als seine Vergrößerung, die mit Nachdruck auf die Differenzen zwischen der Technologie des *camera eye* und dem natürlichen Vorgang des Sehens aufmerksam macht. In eine selbstreferentielle Figuration verwandelt wird diese Versuchsanordnung erst,¹⁵ als sich das künstliche »Auge« das natürliche aneignet. Im Blick der Kamera ins Auge der alten Frau ist die konventionelle Relation von Nähe und Distanz plötzlich aufgehoben und die Blickkonfiguration destabilisiert: Ihr übergroßes Auge wird gesehen, aber es ist ihm nicht anzusehen, dass es sieht. Dementsprechend ist hier von den sonst



»Grandma's Reading Glass«
(George Albert Smith 1900)

gängigen dramaturgischen Versicherungen theatralischer Gesichtsinzenierungen kaum etwas zu merken – dafür aber wird das Sehen selbst als groteskes Schauspiel inszeniert. Mit der kontingenten, flüchtigen Bewegung des Augenlides kommt wiederum ein physiologisches Moment ins Spiel; zudem wirkt das isolierte Auge durch die extreme Nähe verletzlich, ausgesetzt, und erscheint als Teil einer Gesichts-Landschaft, die zwar hoch spezifisch ist, aber keine Zeichen von Individualität oder Personalität preisgibt. (Dass an diese Einstellung ganze Register kultureller Semantiken – vom Zyklopen bis hin zum Auge Gottes – angeschlossen werden kann, sei nur am Rande angemerkt.)

Auch die Ausnahme bestätigt derart die Regel, und so scheint die Frage berechtigt, ob es dem frühen Gesichtsfilm überhaupt darum zu tun ist, Repräsentationen jenes Gegenstandes zu entwerfen, der im anthropologischen Diskurs unter dem Stichwort ›Gesicht‹ firmiert. Die hier eingesammelten Augen, Nasen und meist, nach Gunnings Beobachtung, in stetig-unablässiger Bewegung vorgeführten Münder¹⁶ der Akteure machen jedenfalls, im emphatischen Verständnis, gerade nicht aus, was ein Gesicht ausmacht. In ihrer durch Kamera und Grimasse erzeugten Vereinzelung blockieren sie die synthetische Leistung des Blicks und stellen sich als das dar, was sie diesseits des Gesichtshaften sind: Körperteile mit je spezifischer physischer Funktion, die sonst als solche unter der vom Integral des Gesichts bestimmten Wahrnehmungsschwelle gehalten werden. Der Attraktionscharakter der vom frühen Film entworfenen Bewegungsbilder beruht, so verstanden, nicht zuletzt darauf, dass das phänomenale Integral Gesicht durch entstellende Vergrößerung facialer Teilbereiche unterlaufen, dass also systematisch gegen ein Tabu der Wahrnehmung verstoßen wird. Statt lebende Porträts zu sein, stellen die Gesichter des frühen Films in gewisser Weise Anti-Porträts des

Lebendigen am Menschen dar. Der subversive Charakter, den man solchen Repräsentationen zusprechen möchte, wird allerdings dadurch limitiert, dass gerade der demonstrative Bruch des Tabus das seine dazu tut, das normative Konzept eines integralen Gesichts als Regelfall zu bestätigen: Die mediale Ästhetik der Abweichung vom Gesicht ist weit davon entfernt, die kulturelle Bedeutung des Facialen zu verleugnen. Sie stellt sich viel eher als dessen manieristische Variante dar, die parasitär vom semiotischen Potential des von ihr zerlegten Sujets profitiert, weil das Medium Film sich nicht darauf einlässt, dieses Sujet in seiner ›natürlichen‹ Bewegtheit aufzubewahren.

Die von Georges Demeny erträumte und scheinbar so plausible Vision vom ›lebendigen Porträt‹ hat sich derart als wenn nicht naiv, so doch als verfehlt erwiesen. Sie wird schlicht nicht gebraucht – und diese Diagnose gilt über den frühen Film und weit über die Schwelle zum Tonfilm hinaus. Längst vermag das Heimkino der Filmamateure ein nahezu unbeschränktes Repertoire an Bewegungen aufzubewahren, und doch sind die so erstellten Archive niemals in ernsthafte Medienkonkurrenz mit dem photographischen Familienalbum getreten. Auch liegt es gewiss nicht an Problemen der technischen Realisierbarkeit, dass sich die Schnappschüsse an der Wand bürgerlicher Wohnstuben noch immer nicht so lebhaft in ihren Rahmen tummeln wie die von J. K. Rowling imaginierten Photographien im Harry-Potter-Universum. Das ›lebendige Porträt‹ wird vielmehr, offensichtlich, auch heute noch nicht nachgefragt. Der ›Mensch‹, wenn man ihn doch einmal bemühen will, imaginiert das ihm gehörende Gesicht allen medialen Revolutionen zum Trotz noch immer in der Stasis des Bildes; nicht in einer beweglichen Dokumentation der Vielfalt seiner mimischen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern in der Synekdoche eines ›gut getroffenen‹ Porträts.

Für das Kino hat dies an seinem Anfang bedeutet, dass es Gesichter nur dann als Attraktionen verwenden konnte, wenn ihnen absichtsvoll attraktive Leistungen abgefordert und diese in Schauspiele verwandelt wurden. In der Tat ist den Praktikern des Mediums ziemlich von Beginn an klar gewesen, dass der Körper vor dem Apparat nicht per se ›spricht‹, dass Bewegungsabläufe zugerichtet werden müssen auf die sich rasch entfaltenden Techniken medienspezifischer Repräsentation, und dass der medial erzeugte Sinneffekt seinerseits keinen authentischen Ursprung in einer expressiven Intention zu haben braucht. Von den ersten (aber gleichwohl nachträglichen) Theoretikern des Mediums ist dieser Aspekt so inflationär ausgebeutet worden, dass er beinahe zum Gemeinplatz verkommen ist: Der Film-Akteur müsse sich – und nicht zuletzt sein Gesicht – der Kamera zur

Verfügung stellen; was er denke, fühle, und wie er zu der benötigten mimischen Bewegung komme, sei dem Apparat gleichgültig. Weniger deutlich wird meist hervorgehoben, dass diese ›Entfremdung‹ nur deshalb semiotischen Zugewinn hervorbringt, weil sie mit einer entsprechenden Disziplinierung des Publikums gekoppelt wird: Und zu dem da anfallenden Prozess der Einübung von Medientechniken gehört nicht zuletzt eine geduldige Überzeugungsarbeit in Sachen des Gesichtes – die durch vielfache Wiederholung erbrachte Versicherung, dass die Differenz zwischen gefilmten und den in anderen Bildmedien porträtierten Gesichtern zuverlässig, haltbar und impermeabel sei.

Indem er ein ums andere Mal Grimassen macht, erwirbt sich der frühe Film derart das Recht, Gesichter in seinen Diskursen zu platzieren. Wie kein anderer hat sich Georges Méliès mit seinem unendlich einfallsreichen Kino der Zauberkunststücke um die humoristische Einübung eines entsprechenden, mediengerechten Blickdispositivs verdient gemacht. Gesichtsfilme, die mit Großaufnahmen arbeiten, sind dabei zwar nicht entstanden, aber Méliès hat zahlreiche Komödien produziert, in denen das Gesicht zum Medium der komischen Actio wird. So liegt in einem 1904 produzierten Streifen, der in den Vereinigten Staaten unter dem irreführenden Titel *THE UNTAMABLE WHISKERS* vertrieben wurde, ein schönes Beispiel frühen Morphings vor. Wie meist, so ist auch hier die Abkunft dieses Kinos vom Illusionismus der Varieté-Bühne klar zu erkennen: Georges Méliès persönlich, als Gentleman mit Halbglatze und gepflegter Barttracht vor den gemalten Prospekt eines Paris-Panoramas tretend, verneigt sich vor Kamera und Publikum und erbetet sich, als Schnellzeichner seine Fähigkeit zur medialen Serien-Fabrikation von Gesichtern unter Beweis zu stellen. Die Pointe der folgenden schlichten Nummernrevue liegt darin, dass der Zeichner jeweils selbst zum Modell wird, an dem das neue Medium seine Fähigkeit demonstriert, es der Kunst nachzutun. Immer noch einmal wird mittels schlichter Tricktechnik (Stop-Trick und Überblendung) die Transfiguration des ›wirklichen‹ Gesichtes ins ›lebendige‹, mimisch bewegliche Ebenbild der graphischen Skizze auf der Tafel vorgeführt: Der Kopf auf Méliès' Körper verwandelt sich durch die Zutat wuchernder Haar- und Barttrachten, altert und deformiert zu physiognomischen Stereotypen. Am Ende stehen, Kasperlefiguren ähnlich, die Figuren von Clown, Admiral und Teufel, bevor der magische Verwandlungsreigen den Kopf im Nichts verpuffen lässt.

Auch diese schlichte Nummernrevue führt eine Vielzahl kultureller Konnotationen mit sich, die hier im einzelnen nicht aufzulisten sind. Die Hauptbotschaft jedoch kommt klar und deutlich an, und sie beruht einmal mehr auf der für das At-

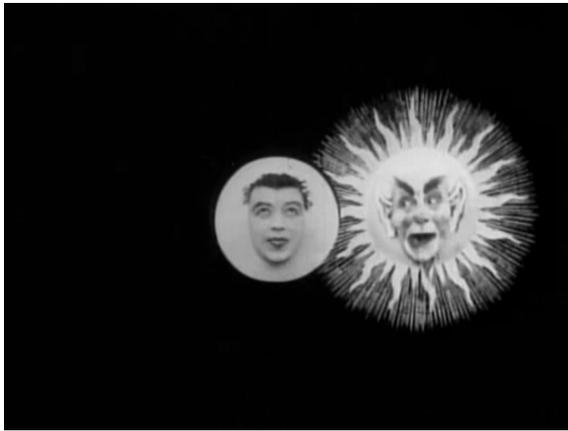


»The untamable Whiskers« (Georges Méliès 1904)

traktionskino charakteristischen selbstreferentiellen Wendung: Das Gesicht auf der Leinwand ist eine schwache Organisation in dem Sinn, dass es niemals *nur* Gesicht sein darf. Was bleibt, ist eine Art Spielplatz für die freie Erprobung von Medieneffekten. Das Gesicht auf der Leinwand ist ein ›Ungesicht‹, ein Platzhalter, hinter dessen jeweils aktueller Erscheinung sich alle möglichen anderen Physiognomien verbergen. Dabei verzichtet Méliès auf jede kameratechnische Raffinesse, und er hätte in der Tat durch Großaufnahmen und Perspektivenwechsel der von ihm herbeizitierten Stereotypen auch nur wenig zu gewinnen. Vielmehr macht die durchgehaltene Frontalsicht erst recht klar, dass es nicht etwa die basalen Konstituenten des Gesichts sind, die über seine Identifizierbarkeit entscheiden, sondern akzidentielle Züge, die durch Perücken und Schminke leicht zu manipulieren sind. Im übrigen ist es nicht die Verwandlungsfähigkeit des Gesichtes allein, die den Zuschauer verblüfft; die wahre Pointe liegt in der Fähigkeit des Kinos, lang bewährte Theatertricks durch Steigerung des Tempos und Wahrung der Continuity in perfekte Illusionen zu verwandeln.

In anderen Méliès-Filmen ist es hingegen durchaus die Nähe der Kamera zum ›Objekt‹ Gesicht, die mimischen Bewegungen ihren Attraktionscharakter verleiht; kein Wunder, dass hier die Nähe zur Gesichts-Groteske unmittelbar zu spüren ist, denn wiederum geht es um die Dekontextualisierung des ›natürlichen‹ Gesichtes, das mittels Tricktechnik, Überblendung oder Rahmung in unverhoffte Kontexte eingestellt oder projiziert werden kann. Méliès hat die so gegebenen Möglichkeiten immer wieder erprobt, um Objekten der Dingwelt Gesichter zu verleihen, und er hat dabei eine besondere Vorliebe für die Gestirne bewiesen. Dieses Sujet wird in L'ECLIPSE (F, 1907) so weit wie möglich ausgereizt.

In einer Rahmenhandlung werden im Renaissancestil kostümierte Studenten in einem Hörsaal durch eine Illustration auf der Tafel über eine bevorstehende Mondfinsternis unterrichtet; dann treten sie, mit Fernrohren versehen, ans Fenster, um die Begegnung der Himmelskörper am Firmament zu beobachten. Sie erweisen sich dabei rasch als Voyeure. Denn die Rede von der Konjunktion der Gestirne wird an Méliès' Firmament wörtlich genommen – was nichts anderes heißt, als dass die Begegnung von ›La Lune‹ und ›Le Soleil‹ (in einem für Méliès typischen Wechsel der Register) nicht realistisch, sondern in Form einer erotischen Allegorie präsentiert wird.



›Madame La Lune‹ und ›Monsieur Le Soleil‹ (›L'Éclipse‹ / ›The Courtship of the Sun and Moon‹, Georges Méliès, F 1907)

Diese Allegorie aufzulösen, fällt keineswegs schwer, denn sie ist geradezu erschreckend explizit. Die am nächtlichen Himmel dahinziehenden Gestirne haben, nein, *sind* Gesichter, die expressiv durch Blicke und mimische Anstrengungen interagieren. Madame ›La Lune‹ und Monsieur ›Le Soleil‹ (letzterer mittels Maske zum Kopf eines Pan stilisiert) lassen keine Möglichkeit aus, einander ihr dringliches Begehren anzuzeigen, und zumindest die im Moment der Coniunctio allein sichtbare Sonne erhält Gelegenheit, die Erfüllung ihrer Sehnsucht mimisch mitzuteilen. Dieser Überrealismus erzeugt einen massiv obszönen Effekt: Weil das hemmungslose Grimassieren und vor allem die Verselbständigung der Zungen beider Akteure, statt metonymisch auf einen anderen, unaussprechlichen und undarstellbaren Akt zu verweisen, als die Sache selbst erscheint, entsteht eine Art von Gesichtspornographie. Hätte Méliès, wie naheliegend, zum für das Kino klassisch geworden *pars pro toto* der Vereinigung – dem Kuss – gegriffen, so hätte sich die Szene expressiv lesen lassen. Hier aber setzt sich die Präsenz der facialen Attraktion gegen die allegorische Verweisstruktur des zeichenhaften Subtextes durch. Wiederum erscheint das Gesicht nicht als semiotisch produktives

Integral der Persona, sondern es wird – in brachialer, erst durch die mediale Vermittlung hervorgebrachter Faktizität – *als Körper* ausgestellt und vorgeführt.

2. SLAPSTICK

Folgt man der hergebrachten Lesart, so beginnt die eigentliche Geschichte des Gesichts im Film erst mit dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. In jenem Paradigma narrativer Kontiguität, dessen Durchsetzung gemeinhin mit dem melodramatischen Erzählkino David Wark Griffiths assoziiert wird, nimmt der Nahblick der Kamera in die Gesichter der Akteure eine zentrale Systemstelle ein; und diese bleibt grundsätzlich auch in der rasch erfolgenden Ausdifferenzierung anderer Spielfilmgenres gewahrt. Mit einer prägnanten Ausnahme: Im Slapstick, der binnen kurzem überaus populären, komischen Variante der neuen elaborierten Erzähltechnik,¹⁷ wird mit irritierender Insistenz eng an das frühere komische Kino und die in ihm zitierten Versatzstücke des populären Bühnenlustspiels Anschluss gehalten. Zwar ist auch der vom Griffith-Schüler Mack Sennett nahezu im Alleingang erfundene amerikanische Slapstick ein genuines Produkt der ›koperikanischen Wende‹ zur Narration. Doch seine Sonderstellung in der Tabulatur der Filmgenres scheint er nicht zuletzt dadurch zu behaupten, dass er sich dem erzählerischen Gebrauch des Gesichtes verweigert. Der Slapstick steht darum, und nicht einmal völlig zu Unrecht, in dem Geruch, zur filmischen Poetik des Facialen nicht mehr als einige hübsche Pointen, wie etwa Buster Keatons ausdrucksloses ›Stoneface‹, beigetragen zu haben. Psychologischer Einfühlung zutiefst abhold und vor allem an Möglichkeiten zur Steigerung des Aktionstempos interessiert, bindet die Slapstick-Dramaturgie Komik an das Gesamt der im Raum bewegten Körper, während die Präsentation von Gesichtern in Großaufnahme so gut wie vollständig vermieden wird. Die naheliegende These, das Genre gehe damit in seiner Erzähltechnik geradezu programmatisch hinter Griffith zurück, hat zwar einiges für sich, in einem historisch strengen Sinn ist sie aber nicht zu halten – beruht doch der Mythos, Griffiths Erzählkino sei von Beginn an auf Gesichter fixiert gewesen, auf einer späteren und längst widerlegten Selbststilisierung des Regisseurs. Singulär ist Slapstick darum vielmehr darin, dass der Tendenz zum zunehmend differenzierten Einsatz mimischer Ausdrucksmittel nicht gefolgt und statt dessen ein Repertoire hoch konventionalisierter facialer Zeichen etabliert wird, die in ihrer Stereotypie als Abkürzungen fungieren und so, statt das Aktionstempo zu hemmen, mühelos in die aleatorisch erstellte ›Trajectory‹ der jeweiligen Gagbahn einzupassen sind. Nicht anders als in den frühen Gesichts-Grotes-

ken herrscht darum auch im Slapstick die Grimasse vor, doch ist sie nicht mehr Selbstzweck, sondern Genre-Requisit.

Prinzipiell, im Regelwerk der narrativen Syntax, ist damit die Heteronomie des Facialen für den Slapstick festgeschrieben. Doch eben weil sich das Genre die Lizenz erteilt, Gesichter als Gegenstände unter anderen zu gebrauchen, eröffnen sich ihm vielfältige Möglichkeiten, auch die semantischen Effekte, die mit dem Gesicht ins Spiel kommen, komisch zu funktionalisieren. Dass diese Lizenz sogar einen parodistischen Einsatz der melodramatischen Großaufnahme einschließen kann, belegt etwa ein ›klassischer‹, mittellanger Slapstick aus der Sennett-Produktion. *FATTY AND MABEL ADRIFT*, einem 1916 unter Roscoe »Fatty« Arbuckles Regie für die Keystone Company produzierten Streifen aus der erfolgreichen *Fatty and Mabel*-Serie, ist eine Art Prolog vorangestellt, und dieser liefert, für das Genre ungewöhnlich, eine Art zusammenfassender Paraphrase des Handlungsverlaufs. Noch ungewöhnlicher ist, dass dieser Vorspann die Form eines mimischen Kabinettstücks annimmt, in welchem dem Publikum exklusiv die Gesichter der Hauptdarsteller vorgeführt werden. Und vollends verblüffend erscheint, dass dabei allegorische Mittel und Verfahren zum Einsatz kommen, die unmissverständlich aufs frühe Kino zurückverweisen. Von einem expliziten Zitat des Méliès-Films *L'ECLIPSE* wird man zwar kaum sprechen können, aber gleichwohl liegt hier eine kleine Hommage an das *Cinéma des Premières Temps* vor.

Zunächst wird der Ort des kommenden Geschehens exponiert, eine Farm in hügeliger Landschaft, vor ihr, wenig idyllisch, eine eingepferchte Herde aufgeregter Kühe. Der Zwischentitel teilt mit: »They lived in sleepy hollow«. Auf das Panorama wird ein Herz geblendet, das sich in einen Kasch auf schwarzem Hintergrund verwandelt, und in ihm erscheint in Nahaufnahme Mabel Normand als naives Sweetheart mit großen Augen und dunklen Locken; sie richtet, als wolle sie dem Konzept des ›lebendigen Porträts‹ entsprechen, den Blick frontal in die Kamera, beginnt zu lächeln, schlägt die Augenlider schüchtern nieder. – Abblende, Aufblende. – In einem ebensolchen Kasch erscheint nah Fatty; er öffnet langsam die Augen, adressiert mit einem Grinsen das Publikum, blickt kokett zur Seite und ›ruft‹ Mabel beim Namen. Die Angesprochene reagiert, wieder ins Bild gerückt, mit freudigem Erstaunen. Durch mehrmaligen Wechsel der Figuren wird ein Tausch von Blicken (und Worten) verbildlicht und das soziale Ritual des Flirts suggestiv in Szene gesetzt. Noch aber scheinen die beiden nicht über die Schranke, die der Kasch setzt, hinwegkommen zu können. Erst als Amor, auf einer ›römischen‹ Säule sitzend, sich ins Geschehen einmischt, rücken die Herz-

Kaschs nebeneinander in ein Tableau, und als Amors Pfeil die Rahmungen der zwei Herzen durchschlägt, ist es um sie und ihn geschehen. Al St. John, Fattys Nebenbuhler, kommt in einem weiteren Herz-Kasch zu spät ins Bild. Er wird Zeuge des ersten (recht keuschen) Kusses zwischen den Verliebten, die nun ein Herz miteinander teilen; das Gesicht des Verschmähten verzerrt sich zu einer Grimasse des Schmerzes; ›sein‹ Herz zerbröckelt und zerbricht.

Diese Allegorie arbeitet mit nicht weniger schlichten Mitteln als die eines George Méliès. Ein wenig undurchsichtig bleibt jedoch, wozu Amor eigentlich benötigt wird, nachdem Mabel und Fatty einander längst als alte Bekannte begrüßt und ein ihnen offensichtlich vertrautes Spiel fortgesetzt haben. Doch diese Inkonsistenz der Narration, in der sich das Gesetz der Serie gegen die besondere Geschichte durchsetzt, trägt nur dazu bei, den verallgemeinerungsfähigen Status des hier entfaltenen mimischen Diskurses zu unterstreichen, der gleichsam als Metakommentar zu sämtlichen *Fatty and Mabel*-Filmen gelesen werden darf. Die mimische Performanz der Akteure kollidiert darum in keinem Moment mit dem abstrakten Formular des ›Boy meets Girl‹. Sie fällt zwar, wie im Genre üblich, vor allem bei den männlichen Akteuren übertrieben aus, bleibt aber differenziert genug, um narrative Prozessualität im Sinne psychologischer Lesbarkeit zu suggerieren. Anders als bei Méliès wird hier also ›echte‹ mimische Interaktion inszeniert, das erotische Begehren wird auf sozial verträgliche Weise romantisch kodiert, und die Diskretion bleibt bis zum Schluss gewahrt. Auf Fatty und Mabel wartet das Glück, und es wird sich im Domestic Bliss erfüllen, nicht in einer wilden Orgie. Diese Verheißung steht den Stars ins Gesicht geschrieben, sie spricht für sich und fügt sich zu einem ebenso trivialen wie effektvollen Narrativ.

Das Problem mit dieser Lesart des Vorspanns besteht darin, dass der folgende Film sein Erzählziel mit Mitteln erreicht, die weniger das psychologische Einfühlungsvermögen und die soziale Lesefähigkeit des Publikums in Anspruch nehmen als dessen auf physiologisch inspirierte Frontalattacken konditionierte Lachmuskeln. Zwar ist auch in der komischen Actio, so wie im Vorspann, ein metonymisches Verfahren am Werk, das Unaussprechliches und Undarstellbares durch sozial kodierte Gesten ersetzt. Diese stellvertretend platzierten Zeichen fallen jedoch ihrerseits so krass und überdeutlich aus, dass sie, nicht anders als in früheren Grotesken, einen obszönen Status sui generis gewinnen. Das Gesicht fungiert, ganz wörtlich, als die bevorzugte Zielscheibe solcher Ersetzungsoperationen, und dies ist überhaupt im Slapstick seine wichtigste Funktion: Es lädt zur Entstellung



Vorspann von »Fatty and Mabel Adrift« (Roscoe »Fatty« Arbuckle, Keystone 1916)

ein, ja fordert zu ihr auf. Nicht zufällig ist das Genre im kollektiven Gedächtnis ein für allemal mit der Tortenschlacht, einem Ritus der lustvollen Gesichtsveranstaltung assoziiert.¹⁸ In einem solchen Genre kann die im Prolog von FATTY AND MABEL ADRIFT verheißene Erfüllung des Begehrens vielleicht das erste,

aber niemals das letzte Wort ausmachen. Und in der Tat stellt das allegorisch Antizipierte nur die halbe Wahrheit über das Kommende dar. Gewiss, Fatty und Mabel kriegen einander, doch das im Kuss Versprochene bekommen sie nicht. Ihre Vermählung findet bereits in der elften von 35 Spielminuten statt; der Rest des Films ist der möglichst gründlichen Zerstörung ihrer häuslichen Idylle gewidmet. Dass freilich die Hochzeitsnacht in getrennten Betten (in durch einen Vorhang getrennten Zimmern) stattfindet, dass Mabel nach ein paar keuschen Küssen ihren treuen Hund als Bettgenossen dem Gatten vorzieht – das geschieht ohne Not und bleibt ohne narrative Begründung. Und spätestens, wenn am Ende des Films der herzförmige Kasch wieder eingespielt wird, in dem nur Küsse möglich sind, stellt sich heraus, dass der vermeintlich allegorische Diskurs gar nichts anderes bedeuten sollte als das, was er zeigt. Mehr geht nicht. Der Prolog stellt weniger eine Prolepse des folgenden dar als dessen ironische Kontrafaktur: In ihm wird eine Sorte Romantik allegorisch überhöht, die in der Diegese des Genres nicht ausagiert werden kann. Die aus dem Melodram entlehnte Performanz des Schmachtens und Hinschmelzens, die im Blick ins Gesicht des anderen vorwegnimmt, was im *Domestic Bliss* terminieren soll, stellt einen Normalfall von Liebe dar, der dem Slapstick allenfalls Vorwände für die Entfesselung neuer Gagbahnen liefert.¹⁹

Der Rede vom *Gender Trouble* kann darum bereits ein kursorischer Überblick über die *Hall of Fame* männlicher Slapstick-Stars einen ganz eigenen Resonanzraum verschaffen. Nicht allein stellen sie – man denke neben Fatty Arbuckle nur an heute noch bekannte Darsteller wie Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd, Charley Chase, Stan Laurel und Oliver Hardy – sämtlich höchst zweifelhafte Besetzungen für das Rollenfach des romantischen Liebhabers dar. Sondern diese Leading Actors unterstellen ihre filmische Persona zudem, über alle Verschiedenheiten hinweg, dem Diktat einer Genderperformanz, in der geradezu offensiv dem Verdacht auf Impotenz Raum gegeben wird.²⁰ Die Romanzen des Slapstick sind keusch; seine ›Ehen‹ stellen, auch noch und gerade in Chaplins sentimentalisch überblendeten Klassikern, Kameradschaftsehen dar. Die damit einhergehende Depotenzierung der Genderdifferenz ist nicht nur Voraussetzung für die Verschiebung des erotischen Diskurses in sexuell anzügliche Ersatzhandlungen, sondern sie ist auch mit der Devaluierung des Gesichts im Slapstick unmittelbar verknüpft. Das für das zeitgenössische Melodram typische, psychologisch lesbare und groß aufgenommene Gesicht hat diesem Genre buchstäblich nichts zu sagen. Die Stars des Slapstick sind Ganzkörperfiguren, deren semiotische Valenz auf einem stabilen Habitus beruht – nicht auf der expressiven

Variabilität von Gesichtsausdrücken, sondern auf einer durch physische Präsenz gekennzeichneten Performanz, als deren Integral nicht eine Narration, sondern zunächst einmal die Choreographie der Bewegungen selbst fungiert.

Der somit aufgerufene Effekt einer durchgängigen artifiziellen Verfremdung hat – unter dem Stichwort des Exzentrismus – die Filmavantgarde nachhaltig beschäftigt und der vom Psychologismus des 19. Jahrhunderts angewiderten ästhetischen Moderne zahlreiche Anschlussmöglichkeiten geboten.²¹ Fasziniert hat man gesehen, dass die veräußerlichten Figuren des Slapstick als rein mediale Konstruktionen fungieren, deren Status sich nicht mehr wesentlich von dem der Gegenstände oder Requisiten, mit denen sie hantieren, unterscheidet. Die avantgardistischen Projektionen vom exzentristischen Kino zielen freilich auf die Utopie eines ›mechanischen Balletts‹, die der Slapstick weder realisieren kann noch realisieren will. Konsistenzbildung wird, präziser gesagt, auch in diesem Genre nicht einfach durch die ›Abschaffung‹ des expressiven Gesichts erreicht, sondern sie kann nur durch dessen beständige Kontrolle und seine fortlaufende Disziplinierung gelingen. Das in *FATTY AND MABEL ADRIFT* betriebene Spiel belegt, dass die Hersteller solcher Genrestücke nicht nur über ein reflexives Bewusstsein von dieser Notwendigkeit verfügt haben, sondern dass sie zudem die Herkunft des exzentristischen Chargierens von der frühen Gesichts-Groteske keineswegs zu verdrängen brauchten. In Kaschs gerahmt und allegorisch überblendet, verliert das groß aufgenommene Gesicht zwar nichts von seiner Lesbarkeit. Aber es wird jenes den Zuschauer überwältigenden ›Effekts des Realen‹ beraubt, den das Melodram zur diegetischen Verdichtung ausnutzt. Indem er das ›natürliche‹ Gesicht in eine Attraktion unter anderen zurückverwandelt, beharrt der Film explizit auf jener Rhetorik der Enthaltbarkeit und Distanzwahrung, dank derer das frühe Kino den Verlockungen der facialem Unmittelbarkeit so hartnäckig widerstanden hat und hält an jenem Bilderverbot fest, das andere Erzählgenres außer Kraft gesetzt haben.

Ohne weiteres kann man behaupten, dass das ex post zur quasi-mythischen Projektionsfläche unendlicher Auslegungen erhobene Film-Gesicht Buster Keatons außerhalb dieses Zusammenhangs nicht denkbar wäre. Grundsätzlich stellt das von Keaton zum werbewirksamen Markenzeichen gemachte *Stoneface* das andere Extrem der maskierenden Entstellung dar, das heißt: Als Praxis der Abweichung vom mimischen Normalfall erzielt die (weitgehende) Unbewegtheit des Gesichts der Grimasse analoge Effekte. Als Technik der ›Untertreibung‹ ist sie, wenn man so will, moderner als das medienhistorisch geradezu archaisch anmutende faciale Chargieren, denn sie setzt das melodramatisch bewegte, auf psychologischen Re-

alismus spekulierende Gesicht als Konvention voraus und profiliert sich als deren Verneinung. Als der älteren Praxis faktisch überlegen erweist sich die mimische Stillstellung des rigide durchgehaltenen *Deadpan* in dem Moment, in dem sich auch der Slapstick dem allgemeinen Trend zum abendfüllenden Feature anzupassen hat. Die nun verlangten, zunehmend komplexen Erzählarchitekturen sind mit den performativen Mitteln der Gesichtsgroteske zunehmend schwer zu plausibilisieren; werden sie jedoch zurückgenommen, droht das Genre dem Zug zum mimischen Realismus zu erliegen und dabei die exzentrische Schärfe seiner Komik einzubüßen. Das kann Keaton nicht passieren: Die zunächst kontraintuitiv erscheinende Abweichung von der mimischen *Lingua Franca* des Slapstick erlaubt ihm darum, paradoxerweise, den primären Intentionen des Genre näher zu bleiben, als es irgendeinem anderen Komiker der 1920er Jahre gelingt.

Diese knappe Erklärung bedarf der differenzierenden Ergänzung. Der schlicht binäre Mechanismus, auf den sie das *Stoneface* zurückführt, wird der mit ihm erbrachten Komplexität des Schauspiels so wenig gerecht wie den Raffinessen seiner filmtechnischen Inszenierung. Diese Aspekte genauer zu bestimmen, hat sich die von Keatons Gesicht wie von einem Naturphänomen faszinierte Literatur nur selten bemüht; als rühmensewerte Ausnahme steht der auf einen panegyrischen Grundton gestimmte, an analytisch haltbaren Einsichten jedoch reiche Essay Karl Prümms da,²² gegen den allenfalls einzuwenden wäre, dass er in der Abgrenzung vom Erzählkino manches für Keatons Personalstil vereinnahmt, was zur generellen Charakteristik des Slapstick gehört. Festzuhalten bleibt, dass das notorische *Stoneface*, anders als man vermuten könnte, kaum einmal durch Großaufnahme vom Körper abgelöst wird und sich seine Enthaltbarkeit mit Hilfe nuancierter Körpergesten bewahrt; festzuhalten bleibt zudem, dass die von Keaton betriebene Untertreibung selbstverständlich auf Akten mimischer Performanz beruht, das heißt: auf einer Minimalisierung von Gesichtsbewegungen, die vom Betrachter mit Nachdruck fordert, noch der kleinsten Regung der Mundwinkel Bedeutung zuzuschreiben und der vor allem im ›eye department‹ niemals stillstehenden *Actio* mit unentwegter Aufmerksamkeit zu folgen. Durch ein bestechend präzises Blickregiment zwingt Keaton sein Publikum, der scheinbaren Leere seines mittels psychologischer Einfühlung unlesbar bleibenden Gesichtes einen Text von Zeichen zu unterlegen, der als fortlaufender Kommentar zur komischen Diegese fungiert. Damit hält er jene prinzipielle Distanz aufrecht, auf der das exzentristische Schauspiel beruht und stellt zugleich, in reflexiver Wendung gegen das Melodram, das der Kamera ungeschützt ausgelieferte Gesicht als einen Fall medialer Maskierung unter anderen aus.

Durch derlei mediale Masken sowohl entstellt als auch geschützt, besiedeln die Typen des Slapstick ein Paralleluniversum, in dem nichts lächerlicher ist als die Präntion mimischer Natürlichkeit. Wo die Verzerrung als facialer Normalfall fungiert und die komische Diegese konsequent die weitere Entstellung der Maske betreibt, erscheint der Gebrauch einer expressiven Gesichts-Rhetorik als deviantes und darum strafbewehrtes Verhalten; die Grimasse gehört zum guten Ton, und als Parvenü gilt, wer meint, sich ihrer enthalten zu können. Zum – gleichsam natürlichen – Feind-Bild des Slapstick rückt darum jener Bildtypus auf, mit dem in Konkurrenz zu treten das frühe Kino so peinlich vermieden hat. Die das Gesicht sistierende Porträt-Photographie, die im synekdochischen Pars pro Toto eine identitätsstiftende und Individualität kommunizierende Repräsentation des Selbst vermutet, darf im Slapstick nicht für sich stehen bleiben. In der Exposition von *GET OUT AND GET UNDER* (Hal Roach; USA 1920) findet sich Harold Lloyd, wie üblich mit der Hornbrille bewehrt, im Atelier eines Photographen ein. »There are six reasons why a young man has his picture taken. One is ›A Girl‹. The other five don't count«, lässt der Zwischentitel wissen, in dem die sonst obligatorische Schmuckleiste durch den Scherenschnitt einer in die Betrachtung des Familienalbums vertieften Frau ersetzt ist. Das in dieser Vignette voreilig als Erinnerungsbild antizipierte Andenken kommt jedoch im Film gar nicht erst zustande; der Versuch, das Gesicht zum Stillstand zu bringen und vor dem Apparat zu ›versammeln‹, bleibt vergeblich. Zunächst ist es eine Fliege, die sich auf Lloyds Nase setzt und seine Gesichtsmuskulatur in zuckende Bewegung versetzt, dann klettert eine Maus Harolds Hosenbein hinauf und nötigt ihn, in für den Slapstick bezeichnender Verlagerung des Fokus, zu ganzkörperlichen Konvulsionen, die mimisch (verständlicherweise) von Ausdrücken des Widerwillens und Abscheus begleitet werden. Die lästigen Vertreter des Tierreichs verbünden sich derart mit der animalischen Natur des Körpers und machen es unmöglich, die von der Porträt-Maschine verlangte (Selbst-)Disziplinierungsleistung zu erbringen.

Während der Slapstick-Boy der Natur der Körperwelt verhaftet bleibt, erweist sich ihm das Girl deshalb als überaus begehrenswert, weil es ihr dank strenger Genderdisziplin gelingt, als *Bild* von Natürlichkeit zu erscheinen. Was daraus folgt, fasst der *GET OUT AND GET UNDER* eröffnende Titel auf knappste Weise zusammen: »The Boy is in love with The Girl and the rest just happens« – was aber so im einzelnen passiert, hat stets damit zu tun, dass der Boy die Künstlichkeit der begehrten Naturschönheit nicht durchschaut und für den sozialen Zweck der empfangenen Attraktionssignale blind bleibt.²³ Der vorliegende Film treibt diese Konstellation insofern auf die Spitze, als Harold von seinem verhinderten Porträ-



Exposition von »Get out and get under« (Hal Roach 1920)

tisten erfährt, dass dieser kurz zuvor just jene Angebetete, deren Bild der Verliebte als Porträt-Medaillon in der Taschenuhr bei sich trägt, im Brautkleid an der Seite eines anderen verewigt hat. Der Versuch, die vorzeitige Schließung des Familienalbums durch eine rasante Last Minute's Rescue zu verhindern, misslingt, und erst nach zahlreichen Turbulenzen kann ein als galanter Ritter maskierter Harold die Zuneigung seines Girls (das eigentlich kein Girl mehr ist) doch zurückerobern.²⁴ Ähnlich wie in *FATTY AND MABEL ADRIPT*, aber in verkehrter Konfiguration, wird also auch hier der Eheschluss, der gemeinhin das *Happy Ending* des Boy/Girl-Slapstick markiert, auf den Abschluss der Exposition vorgezogen und so der symbolische Einsatz im Spiel erhöht. Hier wie dort wird das Girl gleichwohl nicht in eine regelrechte Ehefrau verwandelt, denn diese stellt im Slapstick immer eine komische Figur dar, die nie als sie selbst, sondern nur als Frau eines anderen begehrt wird. Auf Gesten romantischer Verklärung kann dann verzichtet werden. Am Beispiel des im Porträt verewigten Gesichts hat diese matrimoniale Semantik niemand schöner in Szene gesetzt als Charlie Chaplin in *THE IDLE CLASS* (1921). Der eben aufgrund seiner Trunksucht verlassene Tunichtgut wendet sich einem Tischchen zu, welches ein gerahmtes Porträt der Gattin schmückt. Der Kamera den Rücken kehrend, scheint er in emotionale Zwiegesprache mit dem Bildnis zu treten und aus heftiger innerer Erschütterung in einen Weinkampf zu geraten. Die Suggestion, die von der zusammengesunkenen Haltung, den zuckenden Schultern, den auf und ab wippenden Schößen des Jacketts ausgeht, erscheint so unmissverständlich, dass die Auflösung immer wieder verblüfft: Es schüttelt ihn nicht – er schüttelt! Vollständig ungerührt hält Chaplin einen Cocktailshaker in Bewegung, um alsbald seine neue Freiheit mit dem nächsten Drink zu feiern.

Dieses hinreißend komponierte Vexierbild stellt gleichsam eine komische Paraphrase auf den in der theoretischen Bearbeitung des Filmgesichts so prominenten Kuleschow-Effekt dar. Die kontrapunktische Verknüpfung von Porträt, »bewegtem Rücken und mimischem *Deadpan* beutet die semiotische Valenz des Sujets Gesicht durch Montage aus, zieht aber genau jene durch Psychologisierung erzielte Steuerung der Zuschauererwartung ins Lächerliche, die von den Schnittmeistern des Melodrams zur Norm erhoben wurde. Einmal mehr bestimmt nicht das im Porträt Symbol gewordene soziale Regelwerk, sondern (in jeder Hinsicht) der Körper, was gespielt wird. *THE IDLE CLASS* exponiert im übrigen auch einen der dem Genre liebsten dramaturgischen Kunstgriffe: die Besetzung des Protagonisten in einer Doppelrolle (Trinker und Tramp) und das von daher erschließbare Register der komischen, insbesondere der erotischen Verwechslungen. Kein Genre dürfte sich der genuin filmischen Möglichkeiten des Doppelgänger-Motivs so nachhaltig und einfallsreich bedient haben wie der Slapstick. Die bezüglich anderer Genres gern genutzte Chance, das Spiel mit der Austauschbarkeit des vermeintlich Unverwechselbaren an die in der Moderne umlaufenden Diskurse von »unrettbarem Ich« und krisenhafter Identität anzuschließen, ist gleichwohl mit spürbarer Zurückhaltung ergriffen worden. Zu offensichtlich ist der Umstand, dass der Slapstick dem Gesicht von vornherein nicht mehr als einen funktionalen Status, die Qualität eines Index, zuerkennt.

Übersehen wird darüber leicht, dass der Verzicht auf die Hypostasierung des Facialen die Hervorbringung semantisch komplexer und semiotisch reicher diegetischer Konfigurationen rund um das Gesicht keineswegs ausschließt, sondern sie in mancher Hinsicht geradezu erst ermöglicht. Dies lässt sich, noch einmal, an einer der witzigsten »Gesichterkomödien« des Slapstick demonstrieren, Leo Mc Carey's 1926 gedrehter Verwechslungskomödie *MIGHTY LIKE A MOOSE*, die ihre besten Pointen daraus bezieht, dass de facto niemand zu verwechseln ist. Von Charley Chase und Vivien Oakland in den Rollen von Mr. und Mrs. Moose muss man sich dabei freilich, zunächst, in die derberen Gefilde facialen Humors entführen lassen: Erzählt wird eine »story of homely people – A wife with a face that would stop a clock – And her husband with a face that would start it again.« Er hat »teeth like a walrus«; ihr Gesicht zeichnet sich durch eine grotesk dimensionierte Nase aus; beide wirken sie in ihrer massiven Entstelltheit wie dem frühesten Slapstick entnommene Figuren. Doch sie finden sich versetzt in eine Welt, in der das Groteske nicht mehr als Normalfall gilt, sondern als deviant verworfen wird.

Die Ehe dieser Außenseiter erscheint derart als Notgemeinschaft, und es erweist sich, dass die Partner entschlossen sind, ihr ›Schicksal‹ nicht einfach hinzunehmen. Wie es der ›Zufall‹ will, schicken sich beide am selben Tag im selben Gebäude an, ihr insgeheim Erspartes in eine kosmetische Korrektur zu investieren und so ihren sozialen Verkehrswert zu erhöhen. Das ist vernünftig gedacht, wird aber nicht etwa realistisch gemacht: Die operative ›Heilung‹ des jeweiligen Makels durch die Aesthetic Surgery gelingt hier wie dort instantan, und als sich nach dem ›Makeover‹ die neuen, dem gängigen Schönheitsideal endlich kompatiblen Gesichter im Lift begegnen, erkennen sie einander ganz selbstverständlich nicht. Statt dessen schlägt der ›Coup de Foudre‹ ein; sofort beginnt ein heftiger Flirt. Der genretypisch zynische Blick auf die Freuden des Ehestands kommt zwar auch hier zum Zug: »Thanks – I stopped having a good time – I'm married«. Er wird aber, in einer höchst einleuchtenden Wendung, überspielt durch einen Wechsel des Rollenfalls, der mit der Auswechslung des Gesichts einhergeht. Zwar ist der Mann von den wohlgeformten Waden seines Gegenüber mindestens ebenso beeindruckt wie von ihrem Gesicht; entscheidend ist jedoch die Reaktion, die er auf seine indiskreten Blicke erhält: »The first girl [sic!] that had ever looked at him without laughing – He was thrilled«. Und Mrs. Moose schmilzt dahin: »Romance! – No man had ever gazed into her eyes before. They never got further than her nose.«

»Mighty like a Moose«
(Leo McCarey 1926) –
Der »untreue« Ehemann
im Dialog mit dem vor
der Operation aufgenommenen
Porträt seiner
Gattin



In Gestalt der Eheleute begegnen sich derart zwei Körper, deren Habitus auf sexuelle Erfahrung verweist; zugleich aber treffen zwei Gesichter von vollkommener Unschuld aufeinander, die nicht vermeiden können, sich von der eigenen, im Gesicht des anderen gespiegelten Begehrbarkeit erotisch hinreißen zu lassen. Den Verwicklungen im einzelnen nachzugehen, die sich aus dieser Verdopplung und der ihr entsprechenden Verwirrung der Gefühle durch Zuhilfenahme unter ande-

rem eines Hundes, einer Zahnprothese zur Simulation des Überbisses, einer Raza und verschiedener Photoporträts ergeben, würde schon darum zu weit führen, weil die Qualität des Films vor allem in einer brillanten Choreographie aufeinander abgestimmter Bewegungen der Protagonisten besteht. Umso bemerkenswerter erscheint, wie nahe der mit so wenig subtilen Mitteln entfaltete Diskurs von ehelicher Treue und facialer Attraktion, Tabubruch und Vergeltungswünschen bereits an jene differenzierten Figurationen des Erotischen heranrückt, die man gemeinhin im Tonfilm, in den Ehekomödien eines Lubitsch oder im Screwball eines Preston Sturges aufzufinden meint. Ermöglicht wird dies wohl-gemerkt gerade nicht durch psychologische Vertiefung der Genremasken, sondern durch ein exzentristisches, vollständige ›suspension of disbelief‹ einfordern-des Figuren-Arrangement. Es lohnte sich durchaus, der Frage nachzugehen, ob ein Film wie Sturges' *THE LADY EVE* (USA 1941), der das Komödienmotiv des Ehebruchs mit dem Ehepartner unter Einsatz scheinbar hoch psychologischer Mitteln vertieft, die Effektivität seiner Dramaturgie nicht in Wahrheit dem sorgsam gepflegten Erbe eines solchen Exzentrismus verdankt.

3. AUSBLICK: STARS

Die im vorliegenden Essay getroffene Unterscheidung zwischen frühem Film und Slapstick hier, Melodram da hat idealtypischen Charakter; ihr kommt ein primär heuristischer Gebrauchswert zu. Wer immer annehmen möchte, zwischen Attraktion und Expression bestehe ein prinzipieller Widerspruch, der hat noch kein Gesicht gesehen. Auch in der ärgsten Grimasse überdauern, zumindest im Modus des (mit Roland Barthes) stumpfen Sinns irreduzible Ausdrucksmomente. Erst recht gilt freilich umgekehrt, dass ein Gesicht auf der Leinwand niemals so ausdrucksvoll erscheinen kann, dass es aufhörte, Attraktion zu sein. Im Gegenteil: als mimisch ›große‹ Leistungen werden im Kino jene Augenblicke anerkannt, in denen das Gesicht den diegetisch exponierten Kontext überbietet und sich, statt weiter etwas zu bedeuten, damit begnügt, schlicht da zu sein. – Das muss man sehen, um es zu glauben, sprich: Die Gesichter des Films müssen, immer noch einmal, in Aktion treten, damit man ihnen abnimmt, was sie leisten können. Befremdlicher Weise stellt jedoch das bewegte Bild in der dem Medium beige-stellten Abteilung des kulturellen Gedächtnisses nicht unbestritten den privilegierten Modus von Überlieferung dar. Zwar besteht das Gedächtnis des Films vorzugsweise in Erinnerungen an Gesichter. Doch hat das Kino, seinem überwältigenden Erfolg zum Trotz, dem normativen Status des malerisch oder photogra-

phisch erzeugten Porträts nie ernsthaft Konkurrenz gemacht. Eingetreten ist vielmehr, irritierender Weise, ein umgekehrter Effekt. Dem Bündnis von Gesicht und Porträt konfrontiert, liefern Filme Bilder von Gesichtern, aber im Anblick der kulturellen Dominanz einer synekdochischen Rhetorik geben sie kein Bild ab, an das sich ein Betrachter halten könnte. Auch durch nachgetragene, mimische Beweglichkeit jäh sistierende Ausbelichtungen aus dem Filmnegativ ist diesem Missstand nur bedingt abzuhelfen. Das Bild zum Film muss deshalb, damit es, als Bild wirkend, auf den Film verweisen kann, in ein eigenes, nicht kinematographisch reguliertes Dispositiv eingetragen werden.

Dieser elementaren Medien-Differenz sind sich die Praktiker lang vor der Erfindung von Medien-Wissenschaften bewusst geworden. Nicht allein aus technischen Gründen hat die Filmindustrie schon früh Photographen aufs Set gebeten und ihnen die Aufgabe übertragen, zur Zweitverwertung brauchbare Bilder herzustellen, bei denen es sich nicht um ›Film-Stills‹ handelte, sondern um dem Kino nach- und vorgestellte Studiophotographien in Kostüm, Dekor und Maske der jeweiligen Produktion. Die so erzeugten Imagines, die beispielsweise auf Plakaten, in Programmen und Zeitschriften, auf Handzetteln und Aushangphotos wiederkehren, geben sich auf suggestive Weise als Doubletten filmischer Actio aus – und haben doch nichts mit ihr gemein. Die Gesichter, die sie zuversichtlich präsentieren, sind nicht Gesichter des Films.

Prägnant wird diese Paradoxie greifbar an der Persona des Filmstars.²⁵ Als medial vermittelte, mittels bewährter Repräsentationsverfahren hergestellte Konstrukte sind die Stars des Films nicht ohne ihr bewegtes Bild zu denken und führen diesseits der Leinwand nur ein sekundäres, dem Kino entliehenes, quasi-öffentliches Leben. Gleichwohl sind sie genau in dem Moment zu Stars geworden, in dem ihre Imago, als Image, eine von der schauspielerischen Einzelleistung ablösbare, transmediale Autonomie gewonnen hat. Als deren mediales Korrelat kann der Film, der den Star gemacht hat, selbst nicht fungieren. Der Star ist ein Bild, und sein Emblem ist das – den Akzidenzien von Set und Maske entrückte – Star-Porträt. Denn Star kann sich im Ernst nur nennen, wer Gesicht *ist*, statt bloß Gesicht zu haben.

An dem Gesicht, das den Star macht, ist die Differenz zwischen Rolle und Person, Spiel und Wirklichkeit negiert. So hört der Star auf, bloß ein Schauspieler zu sein, und er bezahlt dafür dadurch, daß er nicht länger Schauspieler sein kann. Während der Schauspieler nämlich – dem Ethos eines Dienstes an der Sache folgend, das mit narzisstischer Selbstbefriedigung zwanglos vereinbar bleibt – seine Per-

son der verlangten Rolle zur Verfügung stellt, kommt der Star, mag er im wirklichen Leben auch noch so bescheiden bleiben, nicht umhin, sich als das seinem Porträt entsprechende Gesicht vorzuzeigen und Rollen als Gelegenheiten hierfür zu gebrauchen. Die Fähigkeit zur Wandlung und Verwandlung, die seit jeher als vornehmstes Kennzeichen des wahren Mimen gilt, wird dafür nicht unbedingt gebraucht, und so wird der grundsätzlich zutreffende, analytischer Durchschlagskraft freilich entbehrende Gemeinplatz hervorgetrieben: Stars können nicht spielen. Oder anders: wer spielen kann, ist Star nur dem Namen nach, in Wahrheit aber ein berühmter Schauspieler.

Diese Version der Feuilleton-Platitüde trifft die Sache besser, aber nicht genau. Tatsächlich stellt das Gesicht des Stars keine von Fall zu Fall neu beschreibbare Fläche dar, sondern fungiert als Archiv, das nicht allein sämtliche Regungen, die ihm je von der Kamera abgewonnen wurden, in einer synekdochischen Synthesis aufbewahrt, sondern auch künftige Variationen desselben Sujets vorsorglich antizipiert. Das Gesicht des Stars erscheint, anders gesagt, in Wirklichkeit zwar nur auf der Leinwand, doch seine Bewegungsfreiheit wird durch das im Star-Porträt zusammengezoogene Image grundsätzlich eingeschränkt. Und Star kann im Kino nur werden, wer sich sein wirkliches Gesicht durch eine solche, dem Medium ›Bild‹ adäquate Charaktermaske ersetzen lässt. Nicht grundsätzlich anders als die physiologischen Leistungserbringer des frühen Films stellen Stars in je besonderen facialen Konfigurationen zunächst einmal das dar, was ihr Gesicht im allgemeinen bedeutet. Von daher klärt sich auf, was leicht als Widerspruch erscheinen könnte: Dass der auf Handhabung facialer Masken verpflichtete Slapstick von einem Kino des grotesken Kollektivs binnen weniger Jahre zum Star-Kino par excellence mutieren konnte. Kein Genre nämlich entspricht dem Starprinzip besser als dieses, das ganz, und ganz und gar zuverlässig, auf das Gesetz der Serie und die Konstanz der filmischen Persona baut. Das schöne und ausdrucksvolle Gesicht, das im Star-Porträt festgehalten wird, stellt denn auch lediglich das durch Zwangsmaßnahmen beherrschbar gehaltene Andere des in Groteske und Grimasse entfesselten facialen Aufruhrs dar. Hier wie dort werden paradoxe Ikonen jenes Bildverbots aufgerufen, gegen das mit Gewinn zu verstoßen die nicht abschließbare Aufgabe des Kinos bleibt.

1 Zur Bedeutung des Gesichts für die frühe Filmtheorie vgl. etwa Gertrud Koch: Nähe und Distanz. Face-to-Face-Kommunikation in der Moderne, in: dies.(Hg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion, Frankfurt/M. 1995, S. 272–291; dies.: Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balász, in: Frauen und Film 40 (August 1986), S. 73–82; Frank Kessler: Photogénie

- und Physiognomie, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider: *Geschichten der Physiognomik*, Freiburg/B. 1996, S. 515–534.
- 2 Vgl.: Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts*, in: dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1997; Gerburg Treusch-Dieter/Thomas Macho (Hg.): *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft. Ästhetik & Kommunikation 25/94+95*, Berlin 1996; Thomas Macho: *Vision und Visage. Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien*, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans-Ulrich Reck (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien/New York 1996; Claudia Schmolders (Hg.): *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996; Helga Gläser/Bernhard Groß/Hermann Kappelhoff (Hg.): *Blick Macht Gesicht*, Berlin: 2001; Christa Blümlinger und Karl Sierek (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002.
 - 3 Frank Kessler: *Das Attraktions-Gesicht*, in: Blümlinger/ Sierek (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Anm. 2), vor allem S. 67 f.
 - 4 Grundlegend: Tom Gunning: *D. W. Griffith and the Origins of the American Narrative Film*, *Champaign* 1991.
 - 5 Kessler: *Das Attraktions-Gesicht* (Anm. 3), S. 69.
 - 6 Anlass für diese Entwicklung hatte interessanterweise ein Projekt zur Taubstummendidaktik geliefert; durch Patentstreitigkeiten mit seinem Mentor Marey wurde Demeny in der Fortsetzung seiner Arbeit behindert, auch eine Kooperation mit den Brüdern Lumière kam nicht zustande. Vgl. Tom Gunning: *In deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films*, in: Blümlinger/Sierek (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Anm. 2), vor allem S. 49–52.
 - 7 Gunning: *In deinem Antlitz: Dir zum Bilde* (Anm. 6), S. 52 f.
 - 8 Gemeint sind die beiden Kinetoskopfilme *FRED OTT'S SNEEZE* (USA 1894) und *THE MAY IRWIN KISS* (USA 1896).
 - 9 Tom Gunning: *In deinem Antlitz: Dir zum Bilde* (Anm. 6), S. 55.
 - 10 Ebd., S. 56.
 - 11 Ebd., S. 56.
 - 12 Zum Verhältnis von Film und Porträt vgl. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris ²1995. Einige Hinweise auch in: Ders.: *Bild, Gesicht, Passage*, in: Blümlinger/Sierek (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Anm. 2) S. 97–114.
 - 13 Vgl. auch Kessler: *Das Attraktions-Gesicht* (Anm. 3), S. 69.
 - 14 Zitiert wird auch das literarisch vorgeprägte Motiv einer durch Verfremdung ermöglichten Entdeckungsreise im Milieu des scheinbar Vertrauten und Bekannten. Erinnert sei etwa an die beiden von der englischen Empfindsamkeit inspirierten »Reisen um mein Zimmer« des Xavier de Maistre.
 - 15 Die anderen Gegenstände bleiben als Teile des Interieurs erkennbar und tendieren – an der Rahmung der beiden Tiere wird dies besonders deutlich – zur Ikonografie des Genrebilds. Die Lupe (und mit ihr die Kamera) fokussiert hier zwar die Wahrnehmung, stiftet jedoch keine Differenz im Dispositiv der Blicke.
 - 16 Vgl. Gunning: *In deinem Antlitz: Dir zum Bilde* (Anm. 6), S. 56.
 - 17 Zur Emergenz und Ausdifferenzierung des Genres in den USA vgl. exemplarisch: Terry Brewer / Kalton C. Lahue: *Kops and Custards. The Legend of Keystone Films*, Norman 1968; Kalton C. Lahue: *Mack Sennetts Keystone. The Man, the Myth and the Comedies*, Cranbury N.J 1971; Eileen Bowser (Hg.): *The Slapstick Symposium May 2–3 1985*, The Museum of Modern Art New York 41st FIAF Congress, Brüssel 1988; Alan Dale: *Comedy Is a Man in Trouble. Slapstick in American Movies*, Minneapolis/London 2000; Blair Miller: *American Silent Film Comedies*, Jefferson 1995; zu europäischen frühen Filmkomödien vgl.: Helga Belach / Wolfgang Jacobsen [Stiftung Deutsche Kinemathek] (Hg.): *Slapstick & Co. Frühe Filmkomödien/Early Comedies*, Berlin 1995.
 - 18 Bereits in der ersten Filmkomödie, *L'ARROSEUR ARROSÉ* (Frankreich 1895) der Gebrüder Lumière, trifft der Wasserstrahl den Gärtner ins Gesicht. Zur Devaluierung des Gesichtes trägt natürlich auch die von burlesker Tradition gestützte, entharmonische Verwechselbarkeit von Gesicht und Gesäß bei, die auszuspielen zu *Fatys* bevorzugten Mitteln gehört.
 - 19 Die im Vorspann exponierte, »stabile« Gender-Konfiguration wird im Chaos der folgenden Action zwar nicht aufgegeben, aber doch »verflüssigt«. Das Haus am Strand, das zum Ort des Eheglücks werden soll, schwimmt nächtens davon und treibt aufs offene Meer hinaus. Die Blockhütte in der Wildnis, die im amerikanischen Melodram als Ursprungsort und Schutzraum der Familie fungiert,

- driftet ins Chaos ab; das Narrativ der romantischen Liebe erliegt der Labilität des Absurden.
- 20 Sehr schön belegt wird dies für »Fatty« durch das im Motion Picture Magazin (Nr.5, 1918) erschienene Gedicht eines (vermutlich) weiblichen Fans: »When I'm tired out of vamping by the mile/ And I wish to clean my mind out and to smile/ I go where the dimpled ›Fatty‹ makes me laugh until I'm batty/ with his innocent and cunning baby smile.« Das manchmal mit einem zu kleinen Köpchen bedeckte, bartlos runde Gesicht des dicken Jungen »Fatty« kann zudem durch eine schleifenverzierte Perücke problemlos in das Gesicht eines dicken Mädchens (»Miss Fatty«) verwandelt werden. Die Fähigkeit zum Gender Crossing durch Cross Dressing gehört konstitutiv zur Slapstick Persona. Chaplin rasiert sich das ohnehin nur angeklebte Bürstchen ab, um dann als »A Woman« im gleichnamigen Film *A WOMAN* (USA 1915) heftigst zu flirten. Busters Stoneface verwandelt sich in *THE PLAYHOUSE* (USA 1921), einer brillianten Soloperformanz, mittels Tricktechnik in viele Gesichter (in das der Jazz-Singers auf der Bühne, der Zuschauerin in der Loge, des Jungen in der Loge, des Äffchens auf der Bühne etc.). Nicht allein in solchen topischen Szenen der Gesichts-Maskerade verknüpft sich mit der Impotenz der Leading Actors ein Moment der Androgynie. Das Ensemble der männlichen, am Ende düpierten Nebendarsteller ist dagegen vor allem in frühen Slapsticks häufig durch Haar- und Bartracht als übertrieben ›männlich‹ ausgewiesen. Diese Befunde sind nicht etwa psychologisch zu verstehen, und schon gar nicht darf die filmische Persona mit dem Schauspieler verwechselt werden. Allenfalls ist zu bedenken, welche realen Effekte die für das Genre konstitutive Entstellung der Genderidentität zeitweilig haben mag. So kann das notorische Womanizing Chaplins durchaus als eine Nebenwirkung der ihm auferlegten medialen Entmännlichung verstanden werden. Und es liegt auf der Hand, dass sich Roscoe Arbuckle im Skandal um den Tod des Startlet Virginia Rappe deshalb als der ideale Sündenbock angeboten hat, weil man ›Fatty‹ (nach allem, was man weiß, zu Unrecht) leicht zutrauen konnte, er habe sexuelles Versagen durch Gebrauch eines Substituts zu kompensieren versucht. (Vgl. etwa: Andy Edmonds: *Frame Up! The Untold Story of Roscoe ›Fatty‹ Arbuckle*, New York 1991.)
- 21 Zur Rezeption der exzentristischen Verfahren des Slapstick durch Sergej Eisenstein in *STREIK* (UdSSR 1924) vgl.: Ines Steiner: *Montage der Revolution. Sergej Eisensteins Semantik der Moderne*, in: Christoph Brecht/Wolfgang Fink (Hg.): *Unvollständig, krank und halb? Zur Archäologie moderner Identität*, Bielefeld 1996, S. 155–173.
- 22 Karl Prümm: *Die schöne Monade*, in: Helga Belach/Wolfgang Jacobsen (Hg.): *Buster Keaton*, Berlin 1995, S. 79–108, hier S. 85.
- 23 Die Girls des Slapstick stellen zunächst einmal, etwa im von Mack Sennett versammelten Kollektiv der *Bathing Beauties*, Attraktionen im schlichtesten Verstand des Wortes dar. In schauspielerische Aktion versetzt, womöglich gar zu Stars eigenen Rechts aufgewertet, verkörpern sie einen für sich genommen un-komischen Habitus und bringen einen Kode als weiblich semantisierter Koketterie zum Einsatz, wie er im Melodram als Zeichenspender für Ausdrucksgesten des Natürlichen fungiert. Es liegt in der eigentümlichen invertierten Logik der Genres, dass das *Interface ›Girl‹* im Melodram zur Projektionsfläche des Imaginären wird, im Slapstick dagegen den Platz des nur scheinbar außer Kraft gesetzten Realitätsprinzips zu halten hat. In *GOLD RUSH* (USA 1925) hat Charlie Chaplin den dieser Konstellation inhärenten Machtaspekt ins Sodomasochismustische verschoben; in späteren Komödien – *THE CIRCUS* (USA 1928), *CITY LIGHTS* (USA 1931), *MODERN TIMES* (USA 1936) – hat er dagegen der Gender-Poetik des Slapstick dadurch ›romantische‹ Potentiale abgewonnen, dass er den Realitätsbezug des Girl durch je verschiedene Mittel gestört und den Tramp dadurch gezwungen hat, seinem Rollenfach an sich unangemessene, real brauchbare Liebesdienste zu erbringen. Die ›Richtigstellung‹ dieser Inversion ist im Finale von *CITY LIGHTS* (USA 1931) zu sehen, einem der großen Momente des Gesichts im Kino schlechthin.
- 24 Im Verlauf wird Harolds Gesicht mehrfach entstellt: zum einen durch die Gunstbezeugungen eines ihm über das Gesicht schleckenden Hündchens und dann durch eine Eiskugel, die einem african-american Boy aus der Hand fällt und ihn an Stelle der obligatorischen Torte mitten ins Gesicht trifft. Der in dieser metonymischen Reihung (vom Tier zum Menschen) zutagetretende Rassismus stellt im Genre nicht die Ausnahme dar. Vgl.: Eileen Bowser: *Racial/Racist Jokes in American Silent Slapstick Comedy*, in: *Griffithiana* (Mai 1995), H. 18/53, S. 34–43.
- 25 Zum filmhistorischen Kontext vgl.: Richard deCordova: *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America 1907–1922*, Champaign 1990.

Ilka Becker

VERPASSTE ZÜGE. TROCKEL, PRINCE, RUFF

Lässt man den Blick über die Oberflächen zeitgenössischer Kunstproduktion gleiten, über die Hängungen diverser Gruppenausstellungen und über ihre sekundären, reproduzierten Versionen in Katalogen und Coffeetable books, ergibt sich ein scheinbar nahe liegendes Bild: Gesichter zählen zu den bevorzugten künstlerischen Motiven, und das nicht erst, seitdem im kultur- und medienwissenschaftlichen Diskurs Konsens bildend die Rede von der »facialen Gesellschaft«¹ ist, in der sie massenmedial und omnipräsent zirkulieren. Mit dem Paradigma der Facialität wird der Eindruck einer selbstevidenten Allgegenwart des Gesichts erweckt, das sich kontextunabhängig durch die ›Medienlandschaft‹ bewegt: Dort gehorcht es nun nicht mehr dem hermeneutischen Imperativ der Physiognomik des 18. Jahrhunderts oder dem taxonomischen Paradigma der Kriminalanthropologie, sondern homogenisiert sich vielmehr in das Phantasma eines anonymen, ›posthumanen‹ Schemas.²

Das zeitgenössische Interesse für Bedeutungsökonomien des Gesichts lässt sich nicht nur auf die Tradition des Porträtgenres in seiner historischen Dimension zurückverfolgen. Das vom Körper isolierte Gesicht erweist sich auch als eingängiger Fetisch der Theoriebildung. Neben kunsthistorischen Traditionen existiert eine Metaphorik der Gesichtlichkeit von Medien, in deren als weiße, leere Materialität gedachte Oberfläche sich wie in eine mediale Tabula rasa Bedeutungen einschreiben – das weiße Tuch³ oder Blatt,⁴ das gemalte Tableau,⁵ der Film-screen.⁶ Sie verweist auf die Inskription technischer in philosophische Diskurse: zum Beispiel Platons Vorstellung von der Seele als wächserner, durch Abdrücke veränderlicher Guss, Majors Vorstellung des adamitischen Gehirns als durch den Sündenfall gelöschte Tafel, die neu beschrieben wird, John Lockes »white paper« und Turings »tape«.⁷ Gesichtsdarstellungen scheinen sich besonders dafür zu eignen, in festgeschriebene Deutungshoheiten zu intervenieren, indem sie das faciale Terrain als eine Art Medium im Medium, als privilegierte Oberfläche zur Kommentierung, Befragung oder Entkräftigung semantischer Prozesse ausweisen.

Wenn in diesem Sinne das Gesicht Politik ist, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari schreiben,⁸ dann schlägt sich diese Arbeit an facialen Semantiken auch im Feld der Kunst nieder. Sie organisiert diese Semantiken nach ihren eigenen Regeln und kann die Aufgabe übernehmen, sie wiederum auszustellen.⁹ Die Frage der Lesbarkeit, die sich in anthropologischen, kriminalistischen und physiognomischen Diskursen seit dem 18. Jahrhundert auf das disziplinierte und normierte

Gesicht verdichtet hat, ist in der zeitgenössischen Kunst jedoch prekär – arbeiten doch die meisten künstlerischen Strategien ausdrücklich daran, dominante kulturelle Lesarten einer je spezifischen Befragung zu unterziehen, sie zu entkräften oder umzuschreiben. Dies führt dazu, dass sich ›Gesichtlichkeit‹ geradezu paradigmatisch in künstlerische Krisenrhetoriken des Avantgarde-Modells einschreiben lässt.¹⁰ So hat die Moderne die psychosoziale Disposition eines Subjekts, das als erschüttert und ›entfremdet‹ beschrieben wird, in Bilder fragmentierter oder auf andere Weise künstlerisch verfremdeter Gesichter kanalisiert.¹¹ Bezeichnenderweise ist die Fotografie nach ihrer Indienstnahme für Identifizierungs- und Klassifizierungszwecke zu einem bevorzugten Medium solcher Bildstrategien geworden, betrachtet man rückblickend Arbeiten von Man Ray, Claude Cahun oder etwa die fotografische Praxis am Bauhaus.¹²

Damit wurde auch das Paradox aufgegriffen, dass die Fotografie, wenn sie auch ein Medium zur Selbstdarstellung des bürgerlichen Subjekts bereitstellte, dennoch der facialen Schematisierung zuarbeitete: So etwa durch die Herausbildung massenmedialer Genres wie das Starporträt, das seine überbelichteten, leuchtend weißen Gesichter der filmischen Großaufnahme entlehnt. Der Transfer zwischen Gebrauchsphotografie und Kunstproduktion ist seitdem rege und verläuft in komplexen Bewegungen, so dass die porträtierenden oder typisierenden Anteile fotografischer Bilder im Einzelfall geklärt werden müssen bzw. klare Grenzziehungen oftmals nicht mehr möglich oder beabsichtigt sind. Die konsequente Genreauflösung und Enthierarchisierung von High-Art-Modellen, wie sie beispielsweise mit den absichtsvoll produzierten Passerungenauigkeiten,¹³ den ›verpassten‹ Gesichtszügen der *Celebrity*-Siebdrucke Andy Warhols vorangetrieben wurde, hat ein künstlerisches Interesse an »semiotischen Systemen kommerzieller ›Populär- oder ›Massen-‹Fotografie« freigesetzt. In Filmstills, Mode- und Werbefotografie, Postkarten und Fotoromanen,¹⁴ aber auch in Pass- oder Fahndungsfotos sind Gesichter mit Fotografien, Zeichnungen, Filmen und ihren digitalen Überarbeitungen intermedial gekoppelt, ob es sich nun um die *larger-than-life*-Mythen von Stars oder um anonyme Gesichter handelt. Insofern hat historisch gesehen die Fotografie mit der Vervielfältigung und massenhaften Verbreitung von Porträts maßgeblich dazu beigetragen, Images und öffentliche Gesichter zu produzieren und ihnen ihr spezifisches Faszinationspotential zu verleihen.¹⁵ Wie Allan Sekula gegen ein lineares medienrevolutionäres Modell argumentiert, ›beerbt‹ die Fotografie jedoch nicht das Genre des Porträtgemäldes, sondern unterwandert die dem bürgerlichen Porträttableau inhärenten Privilegien, indem sie unter anderem auf die Imperative medizinischer und anatomischer Illustrationen zurückgreift.¹⁶

Die künstlerische Fotografie profitiert insbesondere in der selbstreflexiven Programmatik (post-)konzeptueller Ansätze von der Leistung fotografischer Verfahren, »die Multiplizität, die Faktizität, die Wiederholung und das Stereotyp im Inneren *jeder* ästhetischen Geste herausgestellt«¹⁷ zu haben. Im Sinne einer Rezeption, die das (medien-)kritische Potential künstlerischer Bildproduktion stark macht, bringt die Fotografie neue Signifikate hervor, die alte Erinnerungen und »Erwartungen störend überlagern, [...] was eine Desorientierung und Neuorientierung des Betrachters mit einschließt«.¹⁸ Die Produktion »neuer Signifikate« muss jedoch nicht unbedingt in einer Verabschiedung überkommener Zuschreibungen resultieren. Zwar waren Identität, Schönheit oder Weiblichkeit einige der Paradigmen, gegen die postkonzeptuelle, bildkritische Strategien seit Ende der 1970er Jahre angetreten sind. Die veränderten Rahmenbedingungen künstlerischer Produktion und die damit produzierten Bedeutungsverschiebungen werden in der zeitgenössischen Kunst auch nach wie vor gerne am Gesicht verhandelt. Für Künstlerinnen und Künstler stellt sich jedoch immer wieder das Problem, wie Darstellungsaufgaben in Bezug auf das Gesicht ästhetisch zu lösen sind, ohne jene Gespenster wieder auferstehen zu lassen, die mit der Idee der Repräsentation unweigerlich verknüpft sind, wie etwa die Normativität von Aussehen und Geschlecht oder das Konzept der Identität. Zwar kennt der Raum massenmedialer Zeichenproduktion kein einheitliches Subjekt mehr wie noch im perspektivischen Raum.¹⁹ In diesem strukturierte die Zentralperspektive als bestimmendes Paradigma der Darstellung seit der Renaissance nicht nur den Bildraum, sondern regulierte auch die Position der Rezipient/innen in Bezug auf die Darstellung im Sinne einer Vereinheitlichung und Zentrierung.²⁰ Das Gesicht überhaupt zum zentralen Bildgegenstand zu machen, könnte in dieser Hinsicht implizieren, die Phantasmatik seiner Lesbarkeit, seine »Funktion des Eindeutigmachens«,²¹ zu reinstallieren: Denn als zentrale und symmetrisch angelegte Figur hierarchischer Bildkonventionen tritt es als Garant dieser Konzepte auf, wie ihm auch eine spezifische Bindung von Aufmerksamkeit zugrunde liegt.

Dass sich kritisch-analytische Bildstrategien durchaus umarmend und genießerisch gegenüber ihren massenmedialen Vorbildern verhalten können, ist jedoch ein Widerspruch, den man geradezu als Funktionsmerkmal der Kunst der 1980er und 1990er Jahre bezeichnen könnte.²² Die Rahmenbedingungen des Kunstsystems sowie die Diskurse, die diese herstellen, sind konstitutive Bestandteile der Bedeutungsproduktion von Kunst, wenn auch ihre ästhetischen Aussagen über immanente Überlegungen hinausgehen, indem sie die Bedingungen medialer Dispositive wie Kino oder Werbung reflektieren. Für den kunstwissenschaftlichen Diskurs ergibt sich daraus die Notwendigkeit, die problemati-

sche Oppositionsbildung zwischen Kunst und Medien zu befragen und neben der konkreten künstlerischen Reflexion massenmedialer Phänomene und Zeichenprozesse nach der verdrängten Medialität künstlerischer Formen selbst zu fragen.²³ Wie die medialen Bedingungen ins Spiel kommen und welchen Stellenwert dabei die Fotografie einnimmt, darum soll es im folgenden am Beispiel einiger Arbeiten von Thomas Ruff, Rosemarie Trockel und Richard Prince gehen, denen ein konzeptueller Umgang mit massenmedialen Gesichtsdarstellungen gemeinsam ist und in deren ästhetischen Programmen auf unterschiedliche Weise die Möglichkeiten des Fotografischen und die im Sinne von Deleuze'/Guattaris Schema ›politische‹ Problematik von Gesichtskonstellationen auf einander bezogen werden. Diese künstlerischen Strategien untersuchen unterschiedliche Verfahren, die der Lesbarmachung von Gesichtern in der Kriminalistik, dem Comic und dem Starsystem dienen: Identifizieren, Karikieren und Adressieren. Im letzten Kapitel münden diese drei Stränge in einer abschließenden Diskussion zur rahmenden These dieser Buchsektion, die die Krisenhaftigkeit facialer Semantiken untersucht.²⁴ Dort soll der Frage nachgegangen werden, ob im Falle der zeitgenössischen Kunst tatsächlich von einer Krise gesprochen werden kann oder ob nicht vielmehr eine Bildrhetorik der ›Krisenhaftigkeit‹ Teil einer immanenten Strategie dieser künstlerischen Ansätze ist.

1. TYPOLOGIE/IDENTIFIZIEREN

Mit der Serie *Andere Porträts*, entstanden in den Jahren 1994/95, führt Thomas Ruff auf mehreren Ebenen Verschiebungen fotografischer Konventionen vor. Bereits in einer früheren Porträtserie hat Ruff Personen aus seinem Umfeld mit den formalen Mitteln standardisierter Passfotografie inszeniert, um die Bilder dann auf das Format monumentaler Malerei zu vergrößern und museal zu präsentieren. Er setzt diese Porträts als Vorlage ein, um sie mittels eines Spiegelmechanismus ineinander zu blenden. Die Logik der Geschlechterdifferenz wird durch die Vermischung der Bilder von Frauen und Männern durchkreuzt. Ruff eignet sich ein fotografisches Verfahren an, das ursprünglich aus einem außerkünstlerischen Bereich stammt, denn die Aufnahmen wurden mit einem *Minolta Montage Unit* gefertigt, einer Phantombildmaschine, die in den 70er Jahren bei der deutschen Polizei in Gebrauch war.²⁵ Dabei werden bis zu vier Einzelbilder übereinander geblendet und können als neue Vorlage für eine weitere Montage dienen.²⁶ Die Reminiszenz an Fahndungsfotos und ihre Funktion als ›stummes Zeugnis,²⁷ sind also nicht nur ein ästhetisches Zitat, sondern ebenso ein verfahrenstechnischer

Effekt. Ruff vergrößerte die Montagen jedoch proportionsgetreu als Siebdruck auf Großformate, die nicht nur das Kleinformat des Fahndungsbildes, sondern auch klassische Porträtformate weit überschreiten und damit die Standards des ›Herkunftsgenres‹ hervorheben.

Thomas Ruff verwendet in seiner Serie, die formal an die typologischen Studien August Sanders und den sich darin niederschlagenden generalisierenden Blick anschließen,²⁸ Fotografien von Freunden. Die künstlerische Verarbeitung des ei-



Thomas Ruff,
Andere Porträts.
Installationsan-
sicht Biennale
Venedig, 1994/95



Thomas Ruff,
Andere Porträts.
1994/95. 200 x 150
cm

genen Milieus erfährt dadurch eine der individualisierenden Funktion des bürgerlichen Porträts gegenläufige Anonymisierung, so dass auch das Sandersche Verfahren in einer historischen Verschiebung wiederholt und ausgewiesen wird. So liegt die Schlussfolgerung nahe, dass die *Anderen Porträts* eher darauf abzielen, Standards von Fotografie, ihre spezifischen ästhetischen Eigenschaften, Konventionen fotografischer Wahrnehmung und ihr Verhältnis zu den Betrachter/innen auf der Oberfläche des Mediums Gesicht zu untersuchen. Das »Porträt der Zeitgenossen« resultiert insofern nicht in Repräsentationen, sondern in einer problematisierten Sicht auf die wissenschaftlichen und kriminalistischen Bestrebungen des 20. Jahrhunderts, Personen zu erfassen. Die polizeiliche Personenerfassung zielt dagegen darauf ab, das Subjekt visuell identifizierbar zu machen und damit zugleich seine Einmaligkeit zu sichern. Fahndungsbilder, die einem spezifisch polizeilichen Blickregime²⁹ gehorchen, dienen der Festnahme und Arretierung gesuchter und kriminalisierter Subjekte sowie ihrer Registrierung in einem Archiv. Entgegen dieser Tendenz zur Vereindeutigung werden ironischerweise jene Personen aus dem Kunstbetrieb, deren »Erfassung« den anonymisierten *Anderen Porträts* zu Grunde liegt, von vorneherein über ein ambivalentes und überformtes Bild konstruiert. Und schließlich lässt sich bereits in der polizeilichen Praxis des 19. Jahrhunderts ein Zweifel am optischen Empirizismus des fotografischen Bildes feststellen:³⁰ wie Allan Sekula zeigt, hängt die Beweiskraft der optischen Daten wesentlich von ihren Paratexten ab, insbesondere was die Systematiken von Archiven anbetrifft. Ein entscheidender Paratext ist jedoch die künstlerische Autorschaft, die sich nun anstelle der Autorität der Behörde setzt.

Ruff hat die *Anderen Porträts* für den Deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig 1995 produziert. Für das Verständnis dieser Arbeit ist es daher von Bedeutung, dass Gerhard Richter 1972 dort seine *Achtundvierzig Porträts* berühmter Männer zum ersten Mal gezeigt hat: Die Serie schwarzweißer Ölmaleien ist nach Archivfotografien zu Lexika und Enzyklopädien entstanden, die Einzelbilder wurden hierfür nach aleatorischem Prinzip zusammengestellt. Richter reflektiert in dieser Arbeit das männliche, bürgerliche Subjekt und seine Konstruktion im Porträt, seine fotografische Aneignung sowie die neuerliche Rekontextualisierung in die Malerei.³¹

Als Präfiguration dieser Serie hat er wiederum Andy Warhols *Thirteen Most Wanted Men* genannt,³² die dieser 1964 für den New York State Pavillon auf der Weltausstellung in New York an der Außenfassade des Pavillons angebracht hat. Wie Benjamin Buchloh schreibt, wendet Richter »den die Kriminalität romantisierenden Anarchismus Warhols in eine Reflexion über den bürgerlichen Identitätskon-



Andy Warhol.
Thirteen Most
Wanted Men.
1964

flikt um.«³³ Warhol benutzt als Vorlage Steckbrieffotos von bundesweit gesuchten Verbrechern und erteilt mit der Installation der Idee eines repräsentierbaren sozialen Kollektivs des amerikanischen Volkes eine Absage.³⁴ Seit den 1960er Jahren setzt er neben der mimischen Coolness männlicher Hollywoodstars die Ausdruckslosigkeit dieser standardisierten Gesichtsfotografien als Ausgangspunkt seiner Selbstinszenierung ein. Diese Selbstinszenierung bezieht ihr Aufmerksamkeitspotential aus der scheinbaren Distanz zum Begehren der Rezipient/innen und zeichnet sich in Warhols Selbstbeschreibung durch folgende Eigenschaften aus: »Der teilnahmslose Blick. Der zerstreute Charme. Die gelangweilte Mattigkeit, die verlebte Blässe [...]«³⁵ Dass sich in der Verwertungslogik zeitgenössischer Bildproduktion selbst aus dem scheinbar Bedeutungslosen neue Looks generieren, die innerhalb der »spezifischer Machtverkettung«³⁶ in der Kunst weitere ästhetische Parameter setzen, ist Teil der eingangs beschriebenen Problematik solcher Gesichtsdarstellungen.

Man könnte annehmen, das Gesicht befände sich in der Redundanz des seriellen Bildes auf dem »Weg zum Asignifikanten«,³⁷ und was eignete sich zur Vor-

führung eines ›entleerten‹ Subjektkonzepts besser, als ein Territorium dieses Subjekts, das sich in der filmischen Großaufnahme zum privilegierten Feld der Affektdarstellung entwickelt hat. So ist Gertrud Koch für den Film zu dem Ergebnis gekommen, dass Gesichtsdarstellungen in einem anthropologischen Sinn als Medien von Affekten dienen.³⁸ Diese Diagnose beruht auf dem spezifischen Blickregime, welches das bewegte Bild herzustellen in der Lage ist. Im Falle der Ruffschen Porträts, die ihre ›Andersartigkeit‹ schon im Titel tragen, wirken die Gesichter dagegen expressiv untercodiert und weisen eine deutliche Reminiscenz an Warhols *Thirteen Most Wanted Men* auf.³⁹ Die Gesichtsfotografien fungieren somit als Medien einer Reflexion über die Effekte des Fotografischen, sie machen die Vorstellung individueller Züge des Gesichts als Ergebnis einer historischen Konstruktion ›sichtbar‹ im Sinne einer bewussten Hervorhebung durch die Ineinanderblendung. Die *Anderen Porträts* greifen damit eine Ästhetik auf, die aus einer Reihe von Kompositbildern des englischen Gelehrten Francis Galton bekannt ist und die er um 1880 anfertigen ließ, als er, motiviert durch die positivistischen Grundannahmen der Physiognomik,⁴⁰ nach einem biologisch determinierten Typus des Kriminellen suchte.⁴¹ Der typologisierende Blick und die buchstäbliche Detailtreue, die Ruffs bekannte Großporträts aus den 1980er Jahren auszeichnen, werden in den *Anderen Porträts* durch die optischen Überblendungen aufgehoben. Das Phantasma, sich des Individuums mittels der Fotografie habhaft zu machen, ist zu den Akten gelegt. So verlieren die facialen Konturen ihr Merkmal eindeutiger Definiertheit und Detailtreue, die bereits im fototheoretischen Diskurs des 19. Jahrhunderts für die Medienspezifik fotografischer Bilder ins Feld geführt wird.⁴²

2. ÄHNLICHKEIT/KARIKIEREN

Mit der Serialität des fotografischen Starporträts, das mit der Etablierung des Hollywoodfilms in den 1920er Jahren unter anderem an Funktionen der Carte de Visite und der Theaterfotografie anknüpft, ist der Bedeutungszusammenhang der Einmaligkeit ambivalent und auf eine andere Weise als im kriminalistischen Archiv konzeptualisiert: Das Bild fungiert im Sinne der Indexikalität als Verkörperung der mythischen Substanz der Person, indem die Fotografie für die Anwesenheit des Referenten im Augenblick der Aufnahme verbürgt. Das fotografierte Gesicht muss als Spur der medial konstruierten Persona identifizierbar sein, nicht aber als Objekt staatlicher Verfügbarkeit. Roland Barthes prägt am Beispiel Greta Garbos die Formulierung des Gesichts »als Idee«, in dem man sich verliere »wie in

einem Liebestrank«. ⁴³ Insofern erschließt es sich kaum noch über eine physiognomisch instruierte Tiefensemantik seiner Binnenstrukturen. Dennoch ist auch die undurchdringliche Rätselhaftigkeit des Hollywoodstars noch ein Effekt des lange geführten Diskurses um die Entzifferung des Gesichts, der für die Begehrenlogik zwischen ungreifbarem Star und Massenpublikum konstitutiv ist.

Links: Rosemarie Trockel, ohne Titel, 1993, ca. 49 x 40 cm
 Rechts: Rosemarie Trockel, ohne Titel, 1993, ca. 49 x 40 cm



Rosemarie Trockel, PARIS blonde, 1993

In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg ändert sich das Bildrepertoire, und Barthes spricht von einem anderen »ikonographischen Zeitalter«, ⁴⁴ das mit dem Verschwinden des klassischen Hollywoodstars einsetze. Innerhalb dieser neuen Ikonographie des Gesichts als »Ereignis« steht Brigitte Bardot für »Natürlichkeit« und »unbändige« Sexualität, und in dieser Funktion wird ihr Bild von der Künstlerin Rosemarie Trockel immer wieder in verschiedenen Medien und künstlerischen Techniken wie z. B. der Zeichnung durchgearbeitet. So basiert eine Serie von 25 Zeichnungen aus dem Jahr 1993 auf fotografischen Vorlagen mit dem Gesicht von »BB«. Die Zeichnung dient Trockel dabei nicht als Medium der Imitation des Foto-

grafischen, sondern prozessiert neue Bilder, die man eher als Transkriptionen bezeichnen könnte. Werden auf diese Weise in einem Medium Möglichkeiten und Paradigmen eines anderen Mediums durchgespielt, so unterliegen die medialen Bedingungen in den Arbeiten Trockels einem ständigen Prozess wechselseitiger Konstituierung. Voraussetzung für die Erkennung der Person Brigitte Bardots ist im Falle der Zeichnungsserie nicht die Kenntnis bestimmter Fotos, auch kommt kein fotorealistischer Stil zum Einsatz. Die Blätter führen vielmehr unterschiedliche zeichnerische Idiome vor, die sowohl mit Outlines wie in Piktogrammen oder Comics ausgeführt sind, als auch mit Schraffuren oder weiche Verwischungen operieren. Die zeichnerische Umsetzung dient der Explikation und Überspitzung signifikanter Merkmale in den Gesichtern des Stars und übernimmt genre-spezifische Merkmale der Karikatur und des Comics. Jedoch ist das fotografische Vorbild nicht als ein bestimmtes, in seiner Rezeption vereinheitlichtes Bild zu verstehen, sondern als ein subjektives, je unterschiedliches Amalgam. Es speist sich aus den massenmedialen Repräsentationen der Person und ist mittels Mimik, Pose, Schattierungen und Bildtypus mit Referenz auf das Fotografische konzipiert. Das Leitthema des BB-Zyklus ist Ähnlichkeit, genauer die Frage, wie weit eine Zeichnung sich vom fotografischen Vorbild unterscheiden kann, um dennoch als Darstellung einer bestimmten Person identifizierbar zu bleiben. Dies bedeutet einerseits, die Konventionen fotografischer Porträts herauszuarbeiten, zum anderen, diese Konventionen in ihrer intertextuellen Dynamik zu zeigen – zum Beispiel die Rede vom Schmollmund der BB als sexuell codiertes ›Sprachbild‹, das als Markenzeichen ihrer Persona fungiert.

Mit den übereinander gezeichneten Gesichtern Brigitte Bardots und Bertolt Brechts verfährt Trockel noch radikaler in der Auflösung des Gegenstandes. Auf diese Weise erzeugt sie nicht nur eine Art Mimikry von durch Mehrfachbelichtung entstandener Fotografien, wie sie sich insbesondere in surrealistischen Bildverfahren besonderer Beliebtheit erfreuten.⁴⁵ Auch die Rede von einer ›gestörten Wahrnehmung‹ und der ›Pluralität der Perspektiven‹, die über die »instabile Form«⁴⁶ von Gesichtsdarstellungen auch die Unwägbarkeit eines Betrachterstandpunktes in den Massenmedien impliziert,⁴⁷ wird wörtlich und aufs Korn genommen. Die Geste der Auflösung selbst wird einer systematisierenden Operation unterzogen und zu einer Option innerhalb eines Repertoires zeichnerischer Idiome und künstlerischer Verfremdungseffekte deklariert. Die willkürliche Verbindung zwischen Bardot und Brecht kommt dabei über die gemeinsamen Initialen »BB« zustande, die im kulturellen Diskurs eigentlich nur als Logo für Brigitte Bardot funktionieren. Ihre geschlechtsspezifische Codierung erweist sich als die



Rosemarie Trockel, ohne Titel, 1993
ca. 49 x 40 cm.



Rosemarie Trockel, ohne Titel, 1993.
56,5 x 45 cm

stärkere Lesart und besetzt das Autorenbild. Die arbiträre Rekombination von Zeichen, die in Trockels Zeichnungen nicht auflösbaren Bilderrätseln oder -witz-zen gleichen, zielt darauf ab, die Art und Weise, wie Betrachter mit Bildern interagieren und wie ihre Fantasien in die Bedeutungsproduktion eingespeist werden, auf der Ebene des Bildes assoziativ in einem oszillierenden Zeichensystem zu verankern. Auf diese Weise wird die künstlerische Fiktion von Enigmatik und Undurchschaubarkeit als Signifikat mitverhandelt.

Mit Jackie O. verarbeitet Trockel eine weitere Medienikone, die zudem schon in den 1960er Jahren durch die Bilderfabrik Andy Warhols der künstlerischen Zweitverwertung zugeführt worden ist. Eine 4-teilige Arbeit Trockels aus dem Jahr 1993 baut auf einer Porträtfotografie von Jackie Onassis auf. Die unscharfe Reproduktion eines Zeitungsbildes dient als Referenz für drei Zeichnungen, die sich immer weiter vom Gegenstand des Fotos entfernen. Sie arbeiten zum einen mit der fortlaufenden Stilisierung des Gesichts, zum anderen testen sie die Vergleichbarkeit mit dem gezeichneten Porträt einer Person aus Trockels Bekanntenkreis, der eine gewisse Ähnlichkeit mit Jackie O. nachgesagt wird und die gleichsam auf ihre Star-Quality geprüft wird. Was nach der sukzessiven Reduktion von Darstellungskomplexität übrig bleibt, ist eine ironisch codierte Oberfläche: Die Frisur verbleibt als letztes Zeichen von Jackie O., indem sie nur

noch die Form auf der Fotografie zitiert, während die simulierten Maschen augenscheinlich auf die maschinellen Strickbilder Trockels verweisen, mit denen sie in den 1980er Jahren bekannt geworden ist. Die Gesichtszüge, die im Zuge einer Ikonografie des prominenten Gesichts zunächst noch abbildhaft erscheinen, fügen sich zu einer selbstreferentiellen Persiflage auf maschinengenerierte Codes zusammen: Sind die großformatigen Strickbilder Trockels von Maschinen ausgeführt, so nehmen die Maschen in der Zeichnung wieder die Signatur der künstlerisch-subjektiven Hand an. Sie fungieren als eine Maske, in der sich in der Tätigkeit des Maschenziehens das Selbst als Handelndes versichert, wenn schon die Identität im Sinne einer Absicherung oder Fixierung von Gesichtszügen unmöglich ist.⁴⁸ Es wird hier nicht nur der Idee einer physiognomischen Lesbarkeit von Gesichtern zurückgewiesen, sondern auch die Vorstellung von Fotografie als visueller Anthropologie, die als Faszinosum immer noch im fotografischen Porträt mitschwingt. Das ›Fotografische‹ schreibt sich in die Zeichnung ein, wird zum Konstituens des zeichnerischen Idioms. Auch die Karikatur als Verfahren der Resemantisierung mündet nicht in einem feststellbaren Sinn, vielmehr in einer unabschließbaren Zeichenproduktion.



Rosemarie Trockel, *Beauty*, 1995, je 119 x 84 cm

Mit der Einführung digitaler Verfahren ergeben sich neue Phantasmen der Gesichtlichkeit und mit diesen eine veränderte Perspektive auf die Verfehlung des fotografischen Porträts im Bestreben nach Absicherung der Einmaligkeit des In-

dividuums. 1995 installierte Rosemarie Trockel eine Serie von zwölf Plakaten⁴⁹ im Stil von Modewerbungen – farbige, digital überarbeitete Fotoporträts von Models, die sie eigens für das Projekt engagiert hatte. Die Gesichter sind jeweils in der Mitte senkrecht gespiegelt, die Frisuren jedoch bleiben asymmetrisch, vermeintlich ›natürlich‹. In gewissem Sinne greift Trockel mit den *Beauties* das Dilemma zwischen dem Ähnlichkeitsparadigma der frühen, analogen Fotografie und der sprichwörtlichen Spurlosigkeit digitaler Bilder auf. Wie die »Aufwertung des Analogen als Kriterium künstlerischer Authentizität« das alte »Stigma der Reproduktionsmedien auf die digitale Bildverarbeitung« verschoben hat,⁵⁰ so überspitzt werden diese medialen Zuschreibungen in den Zeichnungen wie auch in den Plakaten durchexerziert, um auch sie selbst zu karikieren und in Bewegung zu setzen. Die Symmetrie als Form, in der sich die Selbstähnlichkeit selbst reflektiert, legt die Unähnlichkeit frei, die dem Simulakrum im Zeichen einer nicht mehr moralischen, sondern »ästhetischen Existenz«⁵¹ der Gesichter innerlich ist. Ähnlichkeit ist nur als Effekt zu haben, ob in der Fotografie, in der Zeichnung oder im digitalen Bild.

3. SIGNATUR/ADRESSIEREN

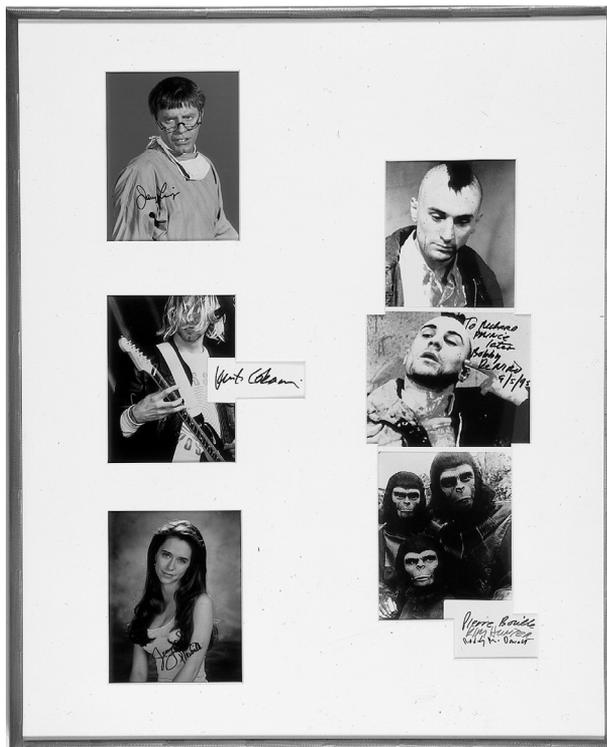
Das Aufspüren von Ähnlichkeiten und das Identifizieren fotografiertes Gesichter findet, wie am Beispiel des Kürzels ›BB‹ aufgezeigt, nicht außerhalb textueller Semantiken statt, die explizit oder implizit die Rezeption steuern. Richard Prince' Interesse an Text-Bild-Verhältnissen und ihre Auswirkungen auf repräsentierende Verfahren resultierte, das mag zunächst abwegig klingen, zu Beginn der 1980er Jahre gerade in der Wegnahme textueller Elemente im Text-Bild-Gefüge:



Richard Prince, ohne Titel,
1982-84, 51 x 61 cm



Richard Prince, ohne Titel,
1999, 58,4 x 73,7 cm



Richard Prince, ohne Titel,
1999, 104,1 x 83,8 cm

Im Rahmen seiner Re-Fotografien von Abbildungen und Werbeanzeigen aus Lifestyle-Magazinen befreite der US-amerikanische Künstler diese Vorlagen von ihren Paratexten wie dem Firmenlogo oder dem Anzeigentext. Die Ausblendung

der bedeutungsstiftenden Textelemente sollte dazu dienen, die Projektionen der Rezipient/innen zu aktivieren⁵² und auf diesem Wege zu verdeutlichen, dass keine wissens- oder wertfreie Wahrnehmung von Fotografien stattfindet, sondern dass das Medium selbst Teil einer ideologischen Praxis ist: Eben weil die Fotografie Kontextfreiheit suggeriert, indem sie das Bild als Evidenz vorstellt, erzeugt sie den ihr unterstellten Text mit.

Prince untersucht künstlerische Verfahren im Verhältnis zu Funktionsweisen unterschiedlicher massenmedialer Bildtypen, in dem er sie aus ihrem funktionalen Kontext herausgreift und nochmals trivialisiert. Dementsprechend kommentiert er nicht *die Fotografie*, sondern insbesondere die Tatsache, dass die fotografische Bedeutungsgenerierung bereits gesättigt ist von ihren intermedialen Bezugnahmen, von Inhalten, Gegenständen und Diskursen. Lisa Philips hat das semiotische Interesse in Princes Arbeit hervorgehoben, das an die Schwierigkeit anknüpft, Bildzeichen zu lesen, da Lesbarkeit an die Verwendung von Sprache geknüpft ist. Dies expliziert Prince nicht zufällig am Gesicht, dessen Wahrnehmung immer noch als »Grenzerfahrung der Sprache«⁵³ gilt und deswegen immer wieder Anlass gibt zu Hermeneutiken der Lesbarkeit.⁵⁴

Für die Serie *Publicity* hat Richard Prince 1999 Autogrammkarten von Film- und Musikstars in Collagen verarbeitet. Die einzelnen Karten im standardisierten Format von 8 x 10 Inches sind jeweils nicht nur mit einem Autogramm versehen, sondern mittels Widmungen an den Künstler adressiert. Eine adressierende Funktion übernehmen auch die typisierten Idiome ihrer Posen, die sich im Porträt zum Beispiel anhand der Kopfhaltung aufzeigen lassen. Diese Verfahren führen dazu, dass den reproduzierten Blicken der durch die Signatur ausgewiesenen Stars eine scheinbar privilegierte Adressierung eingeschrieben ist. Die Unterschrift verwandelt die Fotografie in ein Auto-Porträt mit dem Siegel des Authentischen. Es dient dem Nachweis, dass dieses Bild »vom Subjekt auf der Fotografie gegeben wurde«⁵⁵ und auf diese Weise zu einem unendlich vervielfältigten, unersetzlichen Fetisch wird. Somit kann es als mnemotechnisches Bild in das autobiografische Archiv des Adressaten aufgenommen werden, wo es neben Fotoalben, Postkarten, Briefen rangiert. Unter den Autogrammen dieser Bildserie befinden sich einige »echte« Exemplare. Viele jedoch wurden von Prince selbst, oder – als ironisches Popart-Zitat – von seinen Assistenten ausgeführt. Auf diese Weise wird die Differenz zwischen vorgeblich authentischer Urheberschaft und gefälschter Unterschrift aufgehoben, ein Verfahren, das Princes Ablehnung traditioneller Formen von Autorschaft entspricht. Wenn gefälschte Widmung und

Signatur in eins fallen, wirft sich Prince ebenso in die Pose des Fans, wie in die des Künstlers.

Das Archiv, das Richard Prince im Laufe der Jahre zusammengetragen hat, unterliegt zwar einer gewissen Systematisierung, weil darin spezifische Bildtypen arrangiert sind. Es ist aber dennoch nicht hierarchisch strukturiert, dient es doch nicht dazu, ein stabiles Wertesystem aufzubauen⁵⁶ oder irgendwann abgeschlossen zu werden. Folglich vervielfältigen sich die Deutungen von Gesichtlichkeit im Austausch zwischen Fanpraktiken mit ihren individuellen Ausprägungen und kollektivem Begehren, zwischen der öffentlichen Distribution der Bilder und ihrem privaten, memorialen Gebrauch. Wie Douglas Crimp schreibt, hat bei Prince die fotografisch angeeignete Aura keine Funktion der Präsenz mehr, sondern der Absenz, losgelöst von Autor, Original und Authentizität.⁵⁷ Die Geste der Reproduktion selbst wird zu einem Teil der künstlerischen Befragung. Daher operiert Prince mit Elementen eines postmodernen Starsystems, das den in weißes Licht getauchten Schmelz der Hollywoodporträts hinter sich gelassen hat, wie die Gegenüberstellung der Porträts von Keanu Reeves und Gena Rowlands nahelegt. Der Augenmerk liegt auf den sozialen Fiktionen der Benutzer/innen und Sammler/innen dieser Bilder, die in Princes Worten »Social Science Fiction«⁵⁸ produzieren.

4. KRISENRHETORIK/AUSDIFFERENZIEREN

Ohne Zweifel sind Gesichter nach wie vor ein prominentes Thema der Kunst, sowohl in der selbstreflexiven Form des Autoporträts, als auch in einer erweiterten Verarbeitung gesellschaftlicher Prozesse. Bei einem ersten Blick auf die Fallbeispiele mag daher der Eindruck entstehen, dass diese Bilder sich in ein Deutungsmuster der Krisen facialer Semantik einlesen ließen, wie es in der Einleitung dieser Sektion formuliert worden ist. In diesem Zusammenhang ist die Frage berechtigt, ob digitale Bildtechniken eine Möglichkeit der Freisetzung der Bildlichkeit des Gesichts bieten, indem sie Krisen der facialen Semantik im Kontext massenmedialer Bilderzeugung oder im künstlerischen Feld selbst sichtbar machen.⁵⁹ Tatsächlich legen medientheoretische Überlegungen nahe, dass sich angesichts der neuen Medientechniken die Funktionsbestimmungen der Fotografie reformulieren müssen, Peter Lunenfeld spricht sogar von einem durch sie erzeugten »Bruch«.⁶⁰ Gegen diese These argumentiert jedoch Lev Manovich mit dem Einwand, dass digitale Bilder in der Regel die Optik fotografischer Bilder simulieren und damit paradoxerweise die Dominanz fotografisch wirkender Bilder erhöht wird.⁶¹ Bedeutungsverschiebungen, die im Zusammenhang mit neuen Me-

dientechniken stehen, gehorchen demnach recht heterogenen Wechselwirkungen. Um Phänomenen der Bedeutungszuschreibung in künstlerischen Gesichtsdarstellungen auf die Spur zu kommen, müsste neben einer Diagnose medialer Veränderungen im gleichen Maße auf einige kunsthistorische Marker hingewiesen werden,⁶² die für diese Diskussion innerhalb des Kunstsystems wichtige Stichworte lieferten: Marcel Duchamps Persiflage der Mona Lisa, die er mit einem Bart versah, Gerhard Richters malerische Auseinandersetzung mit fotografischen Porträts und Andy Warhols banalisierte Siebdruck-Porträts.

Aufgrund dieser Beobachtungen scheint es an dieser Stelle sinnvoll zu sein, den Begriff der Krise selbst zu problematisieren, um eine Akzentverschiebung vorzunehmen. Es ist davon auszugehen, dass Zeichen im künstlerischen Bild generell stark codiert sind, sodass die Darstellung des Gesichts nicht per se als *der exklusive* Ort ›starker‹ Bedeutungsproduktion gelten kann. Sie kann aber eingesetzt werden, um die Idee des Rahmens und seiner Ausweisung als Sonderfläche oder ästhetischer Grenze zu zitieren. In diesem Zusammenhang ergibt sich auch für die Problematik einer Krise facialer Semantik ein ausdifferenziertes Bild: Die bildrhetorische Evozierung von Krisenhaftigkeit zählt im 20. Jahrhundert zum eingespielten Repertoire der Kunst. Möglicherweise wird sie etwa im Falle von Rosemarie Trockels *Beauties* eher parodistisch untersucht als behauptet, gehörten Manipulationen doch schon immer zu den Mitteln künstlerischer Fotografie. Auch ist die Möglichkeit, Darstellungen des Gesichts bis zur Perfektion zu treiben, nicht erst durch digitale Verfahren gegeben. Geht man außerdem davon aus, dass die zeitgenössische Kunstproduktion eben nicht mehr innerhalb der Logik von Avantgarden und ihrer kritischen, d. h. Krisen evozierenden Arbeit am bürgerlichen Subjekt kontextualisiert werden kann, sondern dass diese vielmehr als historischer Verweis und Stichwortgeber zum Einsatz kommen, dann ergibt sich auch für den gegenwärtigen Umgang mit der einschlägigen Krisenrhetorik dieser Avantgarden⁶³ ein verändertes Bild. So scheint die Verwirklichung der überformten Schönheit in Trockels *Beauties* etwas absichtsvoll Banales zu sein. Denn nicht nur das unscharfe oder verwackelte Bild, auch computergenerierte Perfektionierungen sind inzwischen zu gängigen Signifikanten für Krisenhaftigkeit geworden, indem sie nicht nur in populären Mediendiskursen als bildliches Analogon zur Schönheitschirurgie behandelt werden. Zudem muss eine Krise nicht nur als solche erst proklamiert werden, sie setzt ein Differenzdenken voraus, das den Gegenstand, der in die Krise gerät, rückwirkend erzeugt und die Deutungshoheit über ihn garantiert.⁶⁴ Widerstände gegen Deutungshoheiten, Verteilungskämpfe und institutionelle Anerkennung sind aber das tägliche Brot der Gegenwartskunst und nicht ihr Sonderfall.

Und dennoch: Krisenhaftigkeit kann als Teil künstlerischer Rhetorik produktiv gemacht werden, wie im Falle Rosemarie Trockels und Thomas Ruffs. Deren Arbeiten sollen aber nicht als Beleg für eine Krise facialer Semantik herangezogen werden, vielmehr lässt sich das Aufrufen von ›Krisenhaftigkeit‹ in diesem spezifischen Kontext als immanenter Teil ihrer künstlerischen Strategie beschreiben. In Ruffs *Anderen Porträts* geht es dabei um eine Befragung von Identifizierbarkeit und Individualität, die als Funktionen des alltäglichen Gebrauchs von Passfotos und Fahndungsbildern hier bereits außer Kraft gesetzt sind. Zum einen werden die ästhetischen Möglichkeiten der Fotografie in Auseinandersetzung mit außerkünstlerischen Medientechniken wie auch mit deren malerischen Reflexen untersucht. Die Referenz auf typologische Verfahren dient dabei gerade dem Zweck, Standards wie zum Beispiel Geschlechterstereotypen zu durchkreuzen. Ausgestellt wird aber auch der Effekt *Ruff* selbst, d. h. die Wiedererkennbarkeit eines Bildes als Arbeit von Thomas Ruff. Sie erfolgt anhand einer Entleerung und Neutralisierung facialer Bedeutsamkeit, die Ruff mit Referenz auf Warhol oder Richter fotografisch inszeniert. Bei Rosemarie Trockel weist die parodistische ›Entpassung‹ facialer Einheit darauf hin, dass fotografisch angeeignete Gesichter keine stabilen Bedeutungen und damit keine verbindlichen Lesarten etablieren und dass im sozialen Gebrauch von Fotografien Mimesis und Selbstähnlichkeit grundsätzlich fehlschlagen. Das von Paratexten, filmischen Semantiken und ästhetischen Referenzen durchdrungene Fotografische ist dabei intermedial konzeptualisiert, es besetzt selbst andere künstlerische Techniken wie die Zeichnung und unterliegt einer ständigen Neuformulierung. Richard Prince zuletzt stellt im Rahmen einer Kritik repräsentierender Verfahren den ambivalenten Status des Starporträts zwischen Banalisierung und Mythisierung heraus. Die *Publicity*-Serie fokussiert die massenmediale Konstruktion von Gesichtern, die Wiederholbarkeit von Posen, die auratische Aufladung des Porträts durch das Autogramm und die künstlerische Trivialisierung sozialer Fiktionen, die sich im Gebrauch von Starporträts niederschlagen. Alle drei Positionen spielen die Mediendifferenz fotografischer Praktiken an ihren Übergängen zu anderen künstlerischen Medien durch: dem Siebdruck, der Malerei, dem Film, der Zeichnung und der Installation. Darin zeigen sich die Effekte der Rezeptionsgeschichte des Fotografischen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, wie es am Beispiel Warhols und Richters kurz ange-rissen wurde.

1 Thomas Macho: *Vision und Visage. Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien*, in: Wolfgang Müller-Funk, Hans Ulrich Reck (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien/New York 1996, S. 87–108 (hier: 87).

- 2 Vgl. Fritz Betz: *Aller Welt Gesicht. Das Totalitäre in der digitalen Bildverarbeitung*, in: *Ästhetik & Kommunikation*, Nr. 94/95, 25. Jahrgang (1996), S. 69–75 (hier: S. 74).
- 3 Roland Barthes: *Das geschriebene Gesicht* [1970], in: ders.: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/M. 1981, S. 122.
- 4 Vgl. Georges Didi-Huberman: *phasmes*, Köln 2001.
- 5 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht*, in: Helga Gläser u. a. (Hg.), *Blick Macht Gesicht*, Berlin 2001, S. 9–41 (Hier: S. 16).
- 6 Vgl. Gertrud Koch: *Die Rückseite des Gesichts. Ein Gespräch*, in: Helga Gläser u. a. (Hg.): *Blick Macht Gesicht* (Anm. 5), S. 137–151 (hier: S. 137).
- 7 Vgl. Horst Bredekamp: *Antikensehnuht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2000 (hier: S. 100).
- 8 Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Das Jahr Null – Gesichtlichkeit*, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt/M. 1990, S. 430–467 (hier: S. 442 und 451).
- 9 Vgl. Giorgio Agamben: *Das Antlitz*, in: Christa Blüminger, Karl Sierek (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002, S. 219–225 (hier: S. 221).
- 10 Vgl. Wolfgang Brückle: *Gesichter in Freiheit. Avantgardetechniken im Übergang vom Porträt zum Bildnis 1912–1958*, in: Cornelia Kemp, Susanne Witzgall (Hg.): *Das zweite Gesicht Metamorphosen des fotografischen Porträts*, Ausst.-Kat. Deutsches Museum München, München 2002, S. 19–26.
- 11 Vgl. Patricia Dück: *Dekonstruierte und rekombinierte Gesichter. Strategien der Entgrenzung des Porträts im Zeitalter der digitalen Bildmanipulation*, in: Kemp, Witzgall (Hg.): *Das zweite Gesicht* (Anm. 10), S. 32–36 (hier: S. 33).
- 12 Vgl. auch Brückle: *Gesichter in Freiheit* (Anm. 10).
- 13 D. h. den im Druckvorgang deckungsungleich verschobenen Konturen der einzelnen Farbflächen.
- 14 Peter Wollen: *Fotografie und Ästhetik* [1978], in: Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie*, Bd. VI: 1980–1995, München 2000, S. 210–222, (hier: S. 219).
- 15 Vgl. Macho: *Vision und Visage* (Anm. 1), S. 107.
- 16 Vgl. Allan Sekula: *The Body and the Archive*, in: Richard Bolton (Hg.): *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass. 1989, S. 342–389 (hier: S. 345).
- 17 Rosalind Krauss: *Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simulakrale*, in: von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie* (Anm. 14), S. 260–277 (hier: S. 269).
- 18 Vgl. Peter Wollen: *Fotografie und Ästhetik* [1978], in: von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie* (Anm. 14), S. 210–222, (hier: S. 219).
- 19 Vgl. Victor Burgin: *Das Bild in Teilen*, in: *Fotografie nach der Fotografie*, Ausst.-Kat. Aktionsforum Praterinsel München u. a., hg. v. Hubertus von Amelunxen u. a., Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 26–35 (hier: S. 27).
- 20 Vgl. Wolfgang Kemp: *Kunst und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, S. 241–258 (hier: S. 248).
- 21 Deleuze/Guattari: *Das Jahr Null – Gesichtlichkeit* (Anm. 8), S. 444.
- 22 Vgl. Stefan Römer, *Fake*, Köln 2001, S. 277.
- 23 Vgl. Sigrid Schade: *Zur verdrängten Medialität der Kunst*, in: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 269–291.
- 24 Vgl. Petra Löfflers *Einleitung* zu diesem Teil des Bandes.
- 25 Dieser wurde von Ruff aus der Polizeihistorischen Sammlung Berlin ausgeliehen.
- 26 Susanne Regener: *Phantombilder*, in: Kemp, Witzgall (Hg.): *Das zweite Gesicht* (Anm. 10), S. 159–163 (hier: S. 162).
- 27 Vgl. Sekula: *The Body and the Archive* (Anm. 16), S. 344.
- 28 Ebd., S. 345.
- 29 Vgl. Regener: *Fotografische Erfassung* (Anm. 25), S. 120.
- 30 Vgl. Sekula: *The Body and the Archive* (Anm. 16), S. 351.
- 31 Vgl. Benjamin Buchloh: *Die Malerei am Ende des Sujets*, in: Gerhard Richter, Bd. II, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ostfildern-Ruit 1993, S. 7–78 (hier: S. 40).
- 32 Vgl. ebd., S. 40, Anm. 8.
- 33 Ebd., S. 42.
- 34 Vgl. ebd., S. 41.
- 35 Andy Warhol, zit. n. Barbara Straumann: *Andy Warhol – Die selbstreflexive Diva*, in: Elisabeth Bron-

- fen/Barbara Straumann (Hg.): *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München 2002, S. 169–179 (hier: S. 169).
- 36 Vgl. Deleuze/Guattari, *Das Jahr Null – Gesichtlichkeit* (Anm. 8), S. 450.
- 37 Ebd., S. 436.
- 38 Vgl. Koch: *Die Rückseite des Gesichts* (Anm. 6), S. 140.
- 39 Diese Neutralisierung ist auch im Hinblick auf die typologischen Fotoserien von Bernd und Hilla Becher und die Rezeptionsgeschichte der Becher-Schule zu verstehen, zu der Thomas Ruff gerechnet wird.
- 40 Vgl. Sekula: *The Body and the Archive* (Anm. 16), S. 348 f. und 368 f.
- 41 Vgl. ebd., S. 353, und Regener: *Fotografische Erfassung* (Anm. 20), S. 217 f.
- 42 Vgl. z. B. Henry Fox Talbot: *Der Stift der Natur* (1844), in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I: 1839–1912*, München 1999, S. 60–63 (hier: S. 62).
- 43 Roland Barthes: *Das Gesicht der Garbo*, in: ders.: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1998¹⁸, S. 73–57 (hier: S. 74).
- 44 Barthes: *Das Gesicht der Garbo* (Anm. 42), S. 74.
- 45 Z. B. Man Ray, *Kiki de Montparnasse*; vgl. Brückle: *Gesichter in Freiheit* (Anm. 10).
- 46 Didi-Huberman: *phasmes* (Anm. 4), S. 176.
- 47 Vgl. Victor Burgin: *Das Bild in Teilen*, in: von Amelunxen u. a. (Hg.): *Fotografie nach der Fotografie* (Anm. 19), S. 26–35 (hier: S. 27).
- 48 Vgl. Ralph Melcher: *Die Masken von Venedig*, in: Gudrun Inboden (Hg.): *Rosemarie Trockel, Ausst.-Kat. La Biennale di Venezia, Deutscher Pavillon*, New York 1999, Vol. II, S. 79–103 (hier: S. 90).
- 49 *Museum in progress*, wien, 12 Plakate, je 119 x 84 cm.
- 50 Schade: *Zur verdrängten Medialität der Kunst* (Anm. 23), S. 279.
- 51 Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, Frankfurt/M. 1993, S. 315.
- 52 Vgl. Abigail Solomon-Godeau: *Spielen in den Feldern des Bildes*, in: von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie* (Anm. 14), S. 223–239 (hier: S. 226).
- 53 Peter von Matt, zit. nach Kappelhoff: *Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht* (Anm. 5), S. 26.
- 54 Vgl. Heiko Christians: *Gesicht, Gestalt, Ornament. Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte*, in: *DVjs*, 74. Jg., H. 1 (2000), S. 84–110 (hier: S. 96).
- 55 Jacques Derrida: *Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur. Im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzel* [1992], in: von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie* (Anm. 14), S. 280–296 (hier: S. 291). Zu *Fotografie und Unterschrift* vgl. auch Matthias Bickenbach: *Der Chiasmus des Chiasmus: Text und Bild im Angesicht der Fotografie*, in: Matthias Bickenbach, Axel Fliethmann (Hg.): *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln 2002, S. 164–197.
- 56 Vgl. auch Römer: *Fake* (Anm. 22); zu Gerhard Richters *Atlas* als Archiv siehe: Buchloh: *Die Malerei am Ende des Sujets* (Anm. 30), S. 13.
- 57 Douglas Crimp: *Die fotografische Aktivität der Postmoderne*, in: von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie* (Anm. 14), S. 239–255 (hier: S. 241).
- 58 Zit. n. Lisa Philips: *People Keep Asking: An Introduction*, in: Richard Prince, *Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art*, New York, New York 1992, S. 21–59 (hier: S. 27).
- 59 Vgl. Petra Löfflers Einleitung zu diesem Teil des Bandes.
- 60 Peter Lunenfeld: *Die Kunst des Posthistoire. Digitale Fotografie und elektronische Semiotik*, in: von Amelunxen: *Fotografie nach der Fotografie* (Anm. 19), S. 93–99 (hier: S. 94).
- 61 Vgl. Lev Manovich: *Illusion nach der Fotografie: Wie sich Wirklichkeit in digitalen Medien darstellt*, in: Tamara Horáková u. a. (Hg.): *Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*, Wien 2002, S. 287–306 (hier: S. 289 f.).
- 62 Vgl. Benjamin Buchloh: *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966*, in: Annette Michelson (Hg.): *Andy Warhol, October Files 2*, Cambridge, Mass./London 2001, S. 1–46 (hier: S. 23).
- 63 Vgl. Peter Weibel: *Digitale Doubles*, in: Stefan Iglhaut u. a. (Hg.): *Illusion und Simulation. Begegnung mit der Realität, Ostfildern 1995*, S. 192–207 (hier: S. 196).
- 64 Vgl. Christians: *Gesicht, Gestalt, Ornament* (Anm. 53); ebenso: Isabelle Graw: *Jetzt werden andere Seiten aufgezogen. Die Krise ist wie das Leben*, in: *Texte zur Kunst*, 3. Jg., H. 11 (September 1993), S. 115–124.

Petra Löffler

FLUCHTLINIEN DES ›GESICHTS‹. KRISENSYMPTOME FACIALER SEMANTIK

»Wer wählt nicht schon aus, wenn er etwas Gesicht nennt?«
(Rainer Maria Rilke, Rodin. Ein Vortrag)

1. GESICHTER SEHEN

Von den Konjunkturen des Gesichts war in der jüngeren Vergangenheit oft die Rede und zeugt eine Fülle von Publikationen.¹ Die Geschichten, die jeweils über diese Konjunkturen erzählt werden, gleichen sich in mindestens einer Hinsicht. Sie sind sich ihres Gegenstands sicher und gehen unausgesprochen davon aus, dass über das, was Gesicht genannt wird, selbst dann noch Gewissheit herrscht, wenn »nach der Möglichkeit von Gesichtslosigkeit« oder der »Inszenierung von Gesichtsverlusten« gefragt wird.² Was ein Gesicht ist, darüber besteht kein Zweifel, ist von unbestrittener, weil augenfälliger Evidenz. Gemäß dieser Privilegierung gilt das Gesicht wahlweise als ausgezeichnete(r) Ort von Bedeutung, als anthropologische Konstante oder als menschliches Maß schlechthin.

Zweifel an dieser anthropozentrischen Logik des Facialen kommen jedoch nicht nur angesichts der doppeldeutigen Etymologie des Begriffs auf: Denn als Gesicht wurde nicht nur das angesehene Objekt, sondern ebenso die Fähigkeit des Sehens bezeichnet.³ Deshalb ist es nur konsequent, mit dem je historischen Subjekt der visuellen Wahrnehmung auch das Sehen selbst als sinnstiftenden Vorgang in den Blick zu nehmen. Auch die unbestrittene Einsicht in die Historizität jeglicher Semantik, also auch der facialen, nährt den Zweifel am Gegebensein des Gesichts ebenso wie die gewachsene Rolle optischer Medien, durch die Gesichter als Bilder erst verfügbar gemacht werden, *bevor* sie zu Projektionsflächen von Sinn taugen. So wenig wie die Semantik der *facies* stabil ist, so wenig stabil sind die bedeutungsgenerierenden Praktiken, durch die diese Semantiken entwickelt und transportiert werden. Es geht also darum, die Akte der Wahl in den Blick zu nehmen, durch die Gesichter, wie Rilke in seinem Vortrag über den Bildhauer Rodin bemerkt, erst als solche erkannt werden. Die folgenden Überlegungen gehen deshalb von der These aus, dass genau diese Permanenz der Bedeutungsproduktion den Erfolg des facialen Schemas in der aktuellen kulturellen Kommunikation begründet.

Dass dabei die Rolle des Beobachters mit auf dem Spiel steht, versteht sich fast von selbst. Michel Foucault hat als eine Besonderheit des anthropologischen

Diskurses die Sonderstellung des Menschen als »empirisch-transzendente Doublette« ausgemacht, die daraus resultiert, dass dieser Subjekt und Objekt der Erkenntnis zugleich ist.⁴ Als besonders eklatant hat sich diese Sonderstellung bei der Erkundung der menschlichen Psyche erwiesen, an der alle Individualisierungsmechanismen moderner Gesellschaften ansetzen.⁵ So präferierten die Begründungsversuche einer wissenschaftlichen Psychologie einerseits die Selbstbeobachtung und legitimierten diese wie etwa Karl Philipp Moritz oder Johann Friedrich Herbart als Erfahrungswissenschaft. Andererseits gelangte in der experimentellen Physiologie der Selbstversuch zu einiger Prominenz. Um die visuelle Wahrnehmung zu erforschen, haben dabei etliche Wissenschaftler, z. B. Gustav Theodor Fechner, der Begründer der Psychophysik, die temporäre oder dauerhafte Schädigung der menschlichen Sehwerkzeuge billigend in Kauf genommen.⁶

In dieser Spannbreite zwischen Selbstbeobachtung und Experiment liegt die ganze Problematik der Wissenschaften vom Menschen. Niklas Luhmann spricht aufgrund dieser uneinholbaren Paradoxie der Erkenntnis von der Unbeobachtbarkeit psychischer Systeme. Dieser Unbeobachtbarkeit kann für Luhmann nur durch die Etablierung von Beobachterverhältnissen zweiter Ordnung begegnet werden. Wenn demnach das Gesicht in psychologischer Lesart als »Bühne der Empfindungen«⁷ angesehen werden kann, dann nur aufgrund einer Beobachterdisposition, die Selbst- und Fremdbeobachtung egalisiert. Das macht wiederum eine Reihe von Übersetzungen erforderlich, die sich als Prozess der Facialisierung beschreiben lassen. Dabei tritt das Gesicht gerade nicht als unmittelbares Außen eines selbstgewissen Subjekts, sondern als (mobiler) Spiegel in Erscheinung, auf dem sich Selbst- und Fremdbeobachtung kreuzen.

Im Folgenden soll deshalb ein prominenter Selbstversuch und seine Diskursivierung zum Anlass genommen werden, um über die Logik der Vergesichtlichung sowie ihre (verschwiegenen) medialen Bedingungen und Risiken nachzudenken.

2. RAUSCH(EN)

Experimente mit den verschiedensten Drogen haben nicht erst durch die Selbstbefreiungsmythen der Hippiebewegung und ihrer Adepten literarische Weihen erhalten. Schon Charles Baudelaire erreichte seine »artifiziellen Paradiese« bekanntlich erst durch die Einnahme nicht unbedeutender Mengen Alkohols, Opiums und Haschischs.⁸ Deshalb mutet es auch wie eine Anverwandlung an den als Idealtypus moderner Autorschaft bewunderten Schriftsteller an, wenn Walter

Benjamin die literarisierbaren Effekte des Haschischkonsums im Selbstversuch testet.⁹ Unter Aufsicht zweier befreundeter Berliner Ärzte, Ernst Joël und Fritz Fränkel, die selbst die psychischen Wirkungen des Haschischs wissenschaftlich untersuchten, nimmt Benjamin während verschiedener Sitzungen die Droge zu sich und gibt seine Rauscherfahrungen zu Protokoll. Diese Vorgehensweise kombiniert von Anfang an Experiment und Selbstbeobachtung als die beiden Möglichkeiten anthropologischer Erkenntnis.

Die Attraktivität dieses Experiments liegt für Benjamin in einer künstlich herbeigeführten Bewusstseinspaltung, die der Haschischrausch auslöse. Diese temporäre Pathologisierung lasse den Berauschten sich bei allem, was er tut, von außen zusehen. Die drogeninduzierte Imitation eines schizoiden Zustands gehört ausdrücklich zu den Gründen für Benjamins Selbstversuche.¹⁰ So stellt er seinem Protokoll der Drogenexperimente vom 29. und 30. September 1928, das unter dem Titel *Haschisch in Marseille* in seine *Gesammelten Schriften* aufgenommen wurde, einen Auszug aus einem medizinischen Aufsatz von Joël und Fränkel über die unfreiwilligen Entgleisungen und den Kontrollverlust des Berauschten voran, in dem es heißt: »Sein Lachen, all seine Äußerungen stoßen ihm zu wie Geschehnisse von außen.«¹¹ Gleichzeitig schärfe der Haschischrausch die Wahrnehmung. Für Benjamin steigere er konkret seine Fähigkeit, Gesichter zu erkennen – kurz: Der Drogenrausch mache ihn zum Physiognomiker, »zumindest zum Betrachter von Physiognomien« und lasse ihn »etwas in [s]einer Erfahrung ganz Einziges« erleben:

[I]ch verbiß mich förmlich in die Gesichter, die ich da um mich hatte und die zum Teil von bemerkabler Roheit oder Häßlichkeit waren. Gesichter, die ich gemeinhin aus einem doppelten Grund gemieden hätte: weder hätte ich gewünscht, ihre Blicke auf mich zu ziehen, noch hätte ich ihre Brutalität ertragen. [...] Besonders erinnere ich mich an ein grenzenlos tierisches und gemeines Männerantlitz, aus dem mich plötzlich die ›Falte des Verzichts‹ erschütternd traf. Männergesichter waren es vor allem, die es mir angetan hatten. Es fing nun das lang ausgehaltene Spiel an, daß in jedem Antlitz mir ein Bekannter auftauchte [...].¹²

Benjamin hat hier eine gesteigerte Erfahrung des physiognomischen Bedeutungspotentials von Gesichtern zu Protokoll gegeben. Diese Erfahrung ist durch eine Naheinstellung des Blicks gekennzeichnet, welche die Distanziertheit des Beobachters sowie die Masken der ›kalten‹ Persona¹³ aufgibt und ›förmlich« dazu ansetzt, in den Körper des Beobachteten einzudringen. Der Drogenrausch soll

also in erster Linie die eingespielten, auf Distanz zum Objekt justierten Beobachtungsverhältnisse durch eine Affiziertheit des Blicks ablösen, der sich durch einzelne physiognomische Merkmale wie die sogenannte »Falte des Verzichts« erschüttert zeigt. Es ist dabei nicht unerheblich, dass sich Benjamin ausgerechnet an einer habituell gewordenen Mimik festbeißt. Denn die »Falte des Verzichts« gehört keineswegs zum traditionellen physiognomischen Merkmalskatalog wie die Form der Stirn oder die Größe der Nase, sondern muss als Spur einer durch Wiederholung manifest gewordenen Affektbewegung angesehen werden.¹⁴

Durch diese Feinjustierung des Blicks korrespondieren Sehender und Gesehenes auf eine Weise, die anthropologische Beobachtungsverhältnisse ermöglicht. Nicht zuletzt sollen Rauscherfahrung und spekulatives Denken darin verwandt sein, dass sie »die Trennwände zwischen Subjekt und Objekt niederlegen«¹⁵ und dadurch die Paradoxie der anthropologischen Erkenntnis überwinden. Folglich erkennt in Benjamins Drogenprotokoll erst das affizierte Auge die Spuren des Affekts und macht selbst aus »einem grenzenlos tierischen und gemeinen Männerantlitz« ein psychologisch lesbares Gesicht. Gleichzeitig findet im Drogenrausch eine Umpolung der Wahrnehmung statt, indem vor allem hässliche männliche Gesichter Anlass zu physiognomischen Deutungsversuchen geben. Hier wird ein gleichermaßen ästhetischer wie physiognomischer Kanon verlassen, der sein Idealbild wahlweise im schönen Gesicht bzw. im Antlitz Christi gefunden hatte.

Die Verbissenheit, mit der Benjamin im Drogenrausch Gesichter betrachtet, gleicht dem Starren, der Perseveration als einem krankhaften Verharren des Blicks auf einem Gegenstand, und markiert zugleich sein Sehen als medialen Akt. In diesem Sinne hat Aleida Assmann das Starren als eine Methode wilder Semiose bezeichnet, welche u. a. den physiognomischen Lektüremodus außer Kraft setzt: »Starren ist ein ›medialer‹ Akt. Er schlägt auf den Beobachter zurück, er affiziert das Subjekt und verändert es im Zuge der Kontemplation.«¹⁶ Dieses Starren stellt wiederum für Jonathan Crary einen speziellen Aufmerksamkeitsmodus dar, der mit einem historischen Index versehen ist. Es kennzeichne eine medientechnisch armierte Moderne, die zu gänzlich neuen Auffassungen über Bewegung, Zeit und Gedächtnis sowie zu der Erkenntnis gefunden habe,

daß das intensive Starren auf irgendein Ding gerade *nicht* zu einer volleren und inhaltsreichen Erfassung seiner Präsenz, seiner Unmittelbarkeit führte, sondern zu seiner perzeptuellen Auflösung, seinem Verlust, zum Zusammenbruch seiner intelligiblen Form, und daß dieser Zusammenbruch den Weg bereitete für die Erfindung und Entdeckung neuer, bislang unbekannter Relationen und Organisationen von Kräften.¹⁷

Zu welcher Neuorganisation des Facialen führt nun das intensive Starren im Falle des Benjaminschen Drogenexperiments? Zunächst einmal löst das Starren den transzendenten Bedeutungshorizont des Gesichts auf und ersetzt ihn durch ein Spiel des Wiedererkennens, in dem die beobachteten Gesichter die Züge von Bekannten Benjamins annehmen. Auf diese Weise geraten die Merkmale, die zur Identifizierung von Gesichtern und weiter noch: die überhaupt etwas als Gesicht definieren in Bewegung. Durch eine solche permanente Überblendung der Gesichtszüge wird jedoch nicht nur die Feststellung *eines* ›Gesichts‹ unmöglich gemacht, sondern darüber hinaus eine Mehrfachkodierung einzelner physiognomischer Merkmale erzeugt. Damit führt die im Drogenrausch gesteigerte Sensibilität auf der Seite des Beobachters zu einer Dislozierung des Blicks¹⁸ und auf der anderen, der Beobachtungsseite zur Prozession von Gesichtlichkeit.¹⁹

Beide Vorgänge sind geeignet, die Wirkungsweise des unbewussten Schlusses offen zu legen, die laut Hermann von Helmholtz das physiognomische Deuten kennzeichnet. Dieser hatte im letzten Band seines *Handbuchs der physiologischen Optik* (1856–67) die psychischen Mechanismen der Eindrucksbildung als unbewussten Schluss charakterisiert, der gegenüber rationaler Urteilsbildung unempfindlich sei.²⁰ Der Haschischrausch offenbart dieses latente Unbewusste bei der Wahrnehmung von Gesichtern und verstärkt seine Effekte auf paradoxe Weise, die das Wiedererkennen *bestimmter* Gesichter unmöglich macht: Der Berauschte sieht in jedem Gesicht Züge bekannter Menschen, diese rauschen aber vorüber, ohne dass er sie festhalten kann.

Das Protokoll dieser Drogenerfahrung vom September 1928 hat Benjamin zudem im Sinne seiner Poetologie der »profanen Erleuchtung«²¹ in eine Parabel über die Gefährdung der bürgerlichen Existenz durch den Drogenrausch übersetzt, für die ihr Autor wieder die gewohnt distanzierte Haltung der ›kalten‹ Persona eingenommen und sich zudem hinter einem fiktiven Erzähler verschanzt hat. Die Novelle *Myslowitz – Braunschweig – Marseille* wurde im November 1930 in der Zeitschrift *Uhu* veröffentlicht. Zwischen Protokoll und seiner literarischen Bearbeitung liegen also gut zwei Jahre. In ihr hat Benjamin eine Reihe von Verdichtungen und Pointierungen vorgenommen, die – einem Wort von Baudelaire zufolge – den Rausch als »Methode geistiger Arbeit« hervortreten lassen, »die dafür verantwortlich ist, daß Phantome zum Vorschein gebracht werden.«²² Es stellt sich daher die Frage, an welchen Phantomen – sprich: Trugbildern – sich Benjamins literarische Fassung der Drogenerfahrung abarbeitet.

Benjamins Verdichtungsarbeit lässt sich an der bereits zitierten Passage verdeutlichen. In der später publizierten Novelle wird dieser Abschnitt noch einmal zugespitzt. Auch der fiktive Erzähler, der Maler Eduard Scherlinger, wird dort im

Drogenrausch zum Physiognomiker: »Ich, der ich sonst nicht imstande bin, entferntere Bekannte wiederzuerkennen, Gesichtszüge im Gedächtnis zu behalten, verbiß mich hier förmlich in die Gesichter, welche ich um mich hatte [...]«. ²³ Benjamin stellt hier jedoch eine Charaktereigenschaft des Erzählers in den Vordergrund und kennzeichnet sie ausdrücklich als persönlichen Defekt, wo sein Drogenprotokoll nur von einer Aversion gegen bestimmte Gesichter berichtet hatte: die Unfähigkeit, sich die Gesichter von entfernt Bekannten zu merken. Diese Unfähigkeit des Wiedererkennens hebt der Drogenrausch zeitweise auf. Er steigert die Sensibilität, rückt das in sicherer Entfernung Gehaltene in körperliche Nähe und erlaubt dadurch Benjamins Erzähler, das Nicht-Wiedererkennen-Können von Gesichtern überhaupt als Versehen zu bemerken. Erst in der literarischen Verarbeitung der Rauscherfahrung findet also eine Klärung dieses Versehens statt. Benjamins Zuspitzung dieser Passage akzentuiert dies als ›genuine‹ Erkenntnisleistung der Drogenerfahrung.

Das Phantom, das die Rauscherfahrung zum Vorschein gebracht hat, ist das Verkennen des stets lauernnden Bekannten, das Verkennen womöglich bekannter Gesichtszüge, die sich nicht zu einem identifizierbaren Gedächtnisbild zusammenfügen lassen wollen. Wie der Träumende in Freuds Psychoanalyse betreibt der Berauschte in Benjamins Drogen-Novelle psychische Arbeit am Defekt. ²⁴ Denn der Drogenrausch steigert nicht nur seine Erinnerungsfähigkeit. Er zwingt vielmehr dazu, die Distanz zum Beobachteten aufzugeben, die als Schutzschild der ›kalten‹ Persona fungiert und gleichzeitig für das Versehen verantwortlich ist. Dieses Schutzschild erweist sich selbst als Trugbild, insofern es den Blickaustausch mit der anonymen Masse der Großstädte auf ein erträgliches Minimum reduzieren soll. Verhaltenslehren der Kälte, die Helmut Lethen mit der ›kalten‹ Persona in der Weimarer Republik auf dem Vormarsch sieht, drängen den Großstädter dazu, die Zahl möglicher Begegnungen und Blickkontakte gering zu halten und deshalb den Blick zu senken oder abzuwenden, um eine vermeintlich bekannte Person nicht erkennen zu müssen.

Benjamins Drogenerfahrung und ihre literarische Verarbeitung muss deshalb auf eine prekäre historische Situation und epistemologische Konstellation bezogen werden, in der das Erkennen von Gesichtern unsicher geworden ist. Insofern betrifft das Phantom, das Benjamins Novelle bearbeitet, nicht nur ein individuelles Charaktermerkmal, sondern vielmehr eine massenpsychologisch deutbare Disposition, an der sich Wissen über die Psyche des modernen Menschen gewinnen lässt. Wie es um die Psyche des großstädtischen Subjekts bestellt ist, hat Georg Simmel in seinem 1903 veröffentlichten Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* beschrieben. Dort stellt er dem modernen großstädtischen Indivi-

dum eine Diagnose, die den Nährboden für Benjamins Arbeit am Phantom abgibt. Simmel beobachtet nämlich eine Steigerung des Nervenlebens bei Großstädtern, die aus der Komplexität und Mannigfaltigkeit der Beziehungen und ihrer gleichzeitigen Unpersönlichkeit und Versachlichung resultiert. Daher seien auch seine Begegnungen mit anderen Menschen plötzlich und flüchtig.²⁵

Als hervorstechendes Kennzeichen der großstädtischen Intellektualität macht Simmel eine blasierte und reservierte Haltung aus, die vor Reizüberflutung schützen soll. Blasiertheit erkennt er als »Folge jener rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen zusammengedrängten Nervenreize«, die aus der Unfähigkeit entstehe, »auf neue Reize mit der ihr angemessenen Energie zu reagieren«.²⁶ Reserviertheit bedeutet für ihn »nicht nur Gleichgültigkeit, sondern häufiger, als wir es uns zu Bewußtsein bringen, eine leise Aversion, eine gegenseitige Fremdheit und Abstoßung [...]«.²⁷ Blasiertheit und Reserviertheit stellen Abwehrmechanismen dar, durch die jene Verhaltenslehren der Kälte ihre kollektive Wirkung beziehen. Sie gehören für Simmel jedoch zu einer psychischen Ökonomie, die den großstädtischen Intellektuellen als gesteigertes Individuum zugleich pathologisiert.

Drogenprotokoll und Novelle Benjamins sprechen hingegen von der Überwindung solcher Aversionen im Rausch, der den Reizschutzmechanismus des Großstädters durchbricht. Der Rauschzustand scheint vielmehr die psychischen Defekte des großstädtischen Intellektuellen aufzuheben. Gleichzeitig konfrontiert er diesen mit Formen von Gesichtlichkeit, die er als Physiognomiker, zu dem ihn der Rausch ja gemacht hat, nicht bewältigen kann. Die Steigerung seiner Sensibilität führt also gerade nicht dazu, dass Gesichter aufgrund physiognomischer Merkmale identifiziert werden können. Besonders deutlich lässt sich dies an einer Passage von Benjamins Novelle aufweisen, die an den Abschnitt über das Betrachten von Physiognomien anschließt, im Protokoll von 1928 aber ganz fehlt:

Mein Nachbar aber, ein Kleinbürger seiner Haltung nach, wechselte immerfort Form, Ausdruck, Fülle seines Gesichts. Der Schnitt seiner Haare, eine schwarzumrandete Brille machten ihn bald streng, bald gemütlich. Ich sagte mir wohl, daß er nicht so schnell wechseln könnte, aber das tat nichts.²⁸

Die Verwandlung zum Physiognomiker, zuvor als Steigerung des Sehens gefeiert, wird in Benjamins Novelle sofort auf die Probe gestellt und ihrer Grenzen verwiesen. Wo »Form, Ausdruck, Fülle« eines Gesichts sich permanent und rasant verändern, gibt es kein Gesicht festzustellen und zu deuten. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass der Nachbar am Habitus als Kleinbürger identifiziert wird.

Das physiognomische Denken bleibt an ein statisches Gesicht, dessen Formen identifizierbar sind, und an einen stationären Blick gebunden, der seines Gegenstandes versichert ist. Aber genau dieses Feststellen des Objekts wie des Subjekts der Beobachtung macht die gesteigerte Sensibilität im Drogenrausch unmöglich. Darüber hinaus weist diese Passage die Schemata der Facialisierung als Phantome der Fremdwahrnehmung aus und hebt damit die physiognomische Grundüberzeugung aus, am Gesicht ließe sich der Charakter eines Menschen objektiv ablesen. Die Dislozierung des beobachtenden Blicks lässt keinen anderen Schluss zu: Der Ausdruck eines Gesichts hängt grundsätzlich vom subjektiven Eindruck des Beobachters ab.

Damit bestätigt Benjamins Novelle die Grundkonstellation anthropologischer Forschung – ihr unabdingbares Verwiesensein auf die Subjektivität des Beobachters, die Verfechter des objektivierbaren Experiments spätestens bei der Auswertung ihrer Ergebnisse wieder einholt. Die Herkunft dieser Passage, die nicht auf Benjamins Protokoll *Haschisch in Marseille* vom September 1928 zurückgeht, gibt zudem Aufschluss über Benjamins Verfahren der Vergesichtlichung und ihrer verschwiegenen Implikationen. Benjamin hat die zitierte Passage fast wörtlich einem Protokoll von Ernst Joël entnommen, die dieser anlässlich eines gemeinsamen Drogenexperiments am 11. Mai 1928 angefertigt hatte. Benjamin überblendet also die eigene Drogenerfahrung mit der eines anderen. Dieses Verfahren kann man für eine Objektivierungsstrategie halten, durch die eine subjektive Rauscherfahrung aufgewertet werden soll – zumal Joël als Nervenarzt vorrangig wissenschaftliches Interesse an den Drogenexperimenten hatte. Aber die Pointe dieser Passage liegt woanders. Dies wird deutlich, wenn man Joëls Protokoll selbst konsultiert. Unter dem Zwischentitel *In Myslowitz* schildert er hier seine vom Drogenrausch geprägten Eindrücke über den Gefährten:

Benj[amin] sah während des Versuches – er saß meist nur 2 Schritt von mir entfernt – sehr verschieden aus. So wechselte er z. B. die Form und die Vollheit seines Gesichts. Der Schnitt der Haare, seine Brille machten ihn bald streng, bald gemütlich. Während des Versuches wußte ich, daß er objektiv nicht so schnell wechseln konnte, aber der jeweilige Eindruck war so stark, daß er als der richtige hingenommen wurde.²⁹

In den gemeinsamen Drogensitzungen wechselten Experimentator und Proband, Beobachter und Beobachteter, immer wieder ihre Rollen. Weil Benjamin in diesem Fall das Drogenexperiment überwacht hat, konnte Joël die Anwesenheit des Freundes dazu nutzen, ihn selbst zu beobachten. Diesen Chiasmus gegenseitiger

Beobachtung löst die Novelle jedoch wieder auf. Und sie verschweigt, dass sich hinter der Beschreibung des Kleinbürgers in *Myslowitz – Braunschweig – Marseille* ein Selbstporträt ihres Autors verbirgt, das aus der Schilderung eines anderen unter Drogeneinfluss hervorgegangen ist. Warum aber hat Benjamin Joëls Beschreibung seines unwirklich schnell wechselnden Gesichtsausdrucks in die Novelle übernommen und zu einem nicht gerade schmeichelhaften Kleinbürgerporträt verdichtet?

Der bereits angesprochene spekulative Zug der Drogenerfahrung kommt hier zum Tragen. In einer Art Palimpsest untersucht Benjamin ein Fremdbild seiner selbst auf seine Tauglichkeit als Selbstbild. Er testet also in der literarischen Umschrift seines Drogenprotokolls, was es im konkreten Fall heißt, Subjekt *und* Objekt der Erkenntnis zu sein und beide Rollen zugleich auszufüllen. Dies führt aber auf der Beobachterseite zu einer instabilen Subjektivität, die das Drogenexperiment in die Nähe einer allerdings bewusst in Kauf genommenen pathologischen Ich-Spaltung rückt. Nicht umsonst betont die wissenschaftliche Darstellung Joëls und Fränkels, die Benjamin eingangs seines Protokolls *Haschisch in Marseille* zitiert hat, die schizoiden Züge des Haschischrauschs.

Bei dieser Verdoppelung der Perspektiven in der Rauscherfahrung kommt noch ein weiteres Phantom zum Vorschein, das über die individuelle Psyche hinausweist: der (provinzielle) Kleinbürger als Gegenbild des (großstädtischen) Intellektuellen. Dieses Gegenbild resultiert aus der Vorstellung einer prinzipiellen Unterscheidbarkeit von Provinz und Großstadt, von der Simmels Überlegungen zum großstädtischen »Geistesleben« ausgegangen waren.³⁰ Aber lässt sich dieser Gegensatz zwischen Kleinbürger und Intellektuellem wirklich an seinem äußeren Erscheinungsbild und speziell am Gesicht festmachen? Benjamins Erzähler ist zumindest im Drogenrausch nicht zu einer solchen physiognomischen Unterscheidung in der Lage. Er berichtet übereinstimmend mit Joëls Drogenerfahrung vielmehr, dass der Gesichteindruck seines Tischnachbarn beständig zwischen der Strenge des Intellektuellen und der Gemütlichkeit des Kleinbürgers hin und her pendelt.

Welche Rückschlüsse lassen sich aus der visuellen Erfassung des sich permanent verändernden Gesichts auf Klassenzugehörigkeit und Individualität seines Trägers ziehen? Die wechselnden Gesichtszüge können nicht zu einem kohärenten Bild des Gegenübers kondensiert werden. Die Instabilität dieses Gesichts verweigert eine physiognomische Deutung des Nachbarn. Die Vermutung, er sei Kleinbürger, bleibt daher vage. Nicht nur die Deutung des individuellen Charakters wird unsicher, wenn Gesichter in Sekundenschnelle ihren Ausdruck ändern, sondern auch ihre Zuordnung zu einer Klasse oder gesellschaftlichen Gruppe.

Genau diese Unsicherheit hat den Fotografen August Sander zu seiner fotografischen Bestandsaufnahme der *Menschen des 20. Jahrhunderts* getrieben, die das physiognomische Projekt auf den medientechnischen Stand seiner Zeit bringen sollte. Mit seinem fotografischen Atlas wollte er das *Antlitz der Zeit* noch einmal im fotografischen Porträt einfrieren und damit jener Instabilität der Physiognomie entziehen, um die Benjamins Drogenexperimente und ihre literarische Verarbeitung beständig kreisen. Alfred Döblin, der in seinem bemerkenswerten Vorwort die Aporie in Sanders fotografischer Taxonomie erkannt hat, beschreibt deshalb dessen Kompendium als Momentaufnahme eines rasanten und prinzipiell unabschließbaren sozialen Veränderungsprozesses:

Der rapide Wechsel der sittlichen Vorstellungen in den letzten Jahrzehnten, der Fluß dieser Vorstellungen. [...] Die Gesellschaft ist in der Umwälzung, die Großstädte sind riesig angewachsen, einzelne Originale sind noch vorhanden, aber schon bereiten sich neue Typen vor. So sieht der junge Kaufmann von heute aus, so der Gymnasiast von heute, wer hätte das vor zwanzig Jahren für möglich gehalten [...].³¹

Benjamins Drogen-Novelle behandelt die individualpsychologischen Wirkungen dieses sozialen Wandels, wenn er die Unsicherheit physiognomischer Deutungen von Gesichtern aufzeigt und mehr noch: die Schwierigkeiten benennt, überhaupt etwas als »Form, Fülle, Ausdruck« eines Gesichts zu bestimmen.

Der Vergleich von Joëls Protokoll und Benjamins Novellenfassung ist noch in einer anderen Hinsicht aufschlussreich. Seine Adaption weicht nämlich an einer signifikanten Stelle von Joëls Beschreibung ab. Während dieser seinem subjektiven Eindruck misstraut – er weiß, dass der beobachtete Benjamin »objektiv« keineswegs so schnell Form und Fülle seines Gesichts ändern kann, spricht Benjamins Erzähler hingegen explizit vom »Ausdruck« des Gesichts. Benjamins Novelle vollzieht also an dieser Stelle einen Perspektivenwechsel vom Subjekt auf das Objekt der Beobachtung, vom ›subjektiven‹ Eindruck zum ›objektiven‹ Ausdruck. Bei Joël dagegen entsprechen sich subjektiver Eindruck und objektiver Sachverhalt gerade nicht: Er hält den schnellen Wechsel seiner Eindrücke für ein Trugbild, dem er sich gleichwohl nicht entziehen kann. Was er objektiv für unmöglich erklären muss, ist Effekt einer nicht kontrollierbaren visuellen Intensität – der Suggestivkraft seiner Halluzinationen. Das bedeutet aber, dass der Prozess der Vergesichtlichung auf Dauer gestellt wird und als »wilde Semiose« (Aleida Assmann) zu betrachten ist.

Die Trennung zwischen subjektivem Eindruck und objektivem Sachverhalt

zieht Benjamins Erzähler wieder ein und produziert damit ein weiteres Phantom. Seine physiognomische Betrachtung sucht genau die Eindrücke zu objektivieren, die sich für den Wissenschaftler gerade nicht objektivieren lassen. Diese Wendung der Joëlschen Perspektive führt auf einen anderen Schauplatz, an dem explizit die suggestive Wirkung von Bildern verhandelt wird.

Joël und Fränkel beschreiben in ihrem Aufsatz *Der Haschisch-Rausch*, den Benjamin auszugsweise seinem Protokoll *Haschisch in Marseille* vorangestellt hatte, die Wirkung des Haschischs auf das Bewusstsein folgendermaßen:

Bilder, Bilderreihen, längst versunkene Erinnerungen treten auf, ganze Szenen und Situationen werden gegenwärtig [...]. Von allem, was geschieht, auch von dem, was er sagt und tut, wird der Mensch überrascht und überwältigt. [...] All dies vollzieht sich nicht in kontinuierlicher Entwicklung, vielmehr ist das Typische ein fortwährender Wechsel von traumhaftem und wachem Zustand, ein ständiges erschöpfendes Hin- und Hergeworfenwerden zwischen völlig verschiedenen Bewußtseinswelten [...].³²

Als wissenschaftlich erwiesen gilt den Medizinern, dass die Bilder und Bilderreihen, an die sich Erinnerungen knüpfen, im Drogenrausch übermächtig werden. Das erkläre auch, warum die Probanden keinen zusammenhängenden Bericht ihrer Drogenerfahrung geben könnten, obwohl die Erinnerung an den Rausch als »überraschend scharf«³³ beschrieben werde. Auch Benjamin selbst hat in einem anderen Protokoll Anfang März 1930 diese suggestive Wirkung der Bilder im Haschischrausch beschrieben. Dort bemerkt er, dass die »geradezu stürmische Bildproduktion« hier eigentlich unabhängig von der Aufmerksamkeit ablaufe, und dennoch könne sie »so außerordentliche Dinge und die so flüchtig und mit einer solchen Schnelligkeit zutage fördern, daß wir es ganz einfach der Schönheit und der Merkwürdigkeit dieser Bilderwelt wegen nicht mehr fertig bekommen, anderes als sie zu beachten.«³⁴

Auch Benjamins Rede von der suggestiven Wirkung von Bildern, die sich aufdrängen und den Berauschten unterhalb seines Bewusstseins überwältigen, stellt eine Umschrift dar. Denn mit solchen Worten wurde in der Kinodebatte seiner Zeit oft die Aufmerksamkeitslenkung und Suggestivwirkung des Films beschrieben. Hugo Münsterberg, der Begründer der Psychotechnik, hat schon 1916 in seiner psychologischen Studie über *Das Lichtspiel* Bewusstseinsprozesse und filmische Verfahren einander gleichgesetzt. Die medizinischen Charakteristika des Rauschzustandes – die Aufspaltung des Bewusstseins, sein Pendeln zwischen

verschiedenen »Bewußtseinswelten« – macht sich auch die Psychologie des Films zu Nutze. Mittels filmischer Verfahren wie der Rückblende oder der Montage verschiedener Schauplätze erreicht der Film für Münsterberg ein kontrastreiches Wechselspiel, ein Pendeln zwischen verschiedenen Szenen, die der Tätigkeit des menschlichen Bewusstseins analog sei:

Unser Bewußtsein ist gespalten, es kann augenscheinlich in einem seelischen Akt gleichzeitig hier und dort sein. Diese innere Teilung, dieses Bewußtsein kontrastierender Situationen, dieser Wechsel von divergierenden Erfahrungen in der Seele kann sich nirgends darstellen, außer im Lichtspiel.³⁵

Schließlich hat auch Benjamin selbst die Kinos als Paläste der Zerstreuung bezeichnet, denn auch für ihn kennzeichnet eine zerstreute – sprich: dissoziierte – Aufmerksamkeit die kollektive Wahrnehmung des Films. Diese ist ebenso wie der Rauschzustand der Ort einer ebenso flüchtigen und schnellen Bildproduktion; Kino- und Rauscherfahrung gehören – archäologisch gesehen – untrennbar zusammen.

Das Dispositiv des Films gibt Benjamins Drogenerfahrung die diskursiven Regeln vor. Der schnelle Wechsel der Eindrücke eines Gesichts, den Benjamin seinen fiktiven Erzähler erleben lässt und ihm die Grenzen physiognomischer Deutung vor Augen führt, ist im Film Normalität. Nicht zuletzt haben viele

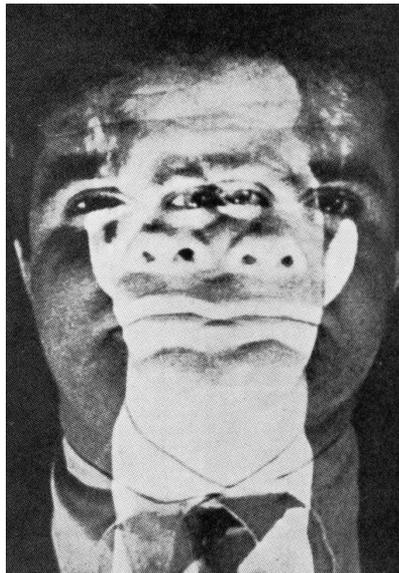


Abb. 1:
Hans Richter: Vormittagsspuk (1927)

Filmemacher selbst mit den Konditionen der menschlichen Wahrnehmung experimentiert. Dabei haben sie sich vorrangig filmischer Verfahren wie dem Collage- bzw. Animationstrick, der Mehrfachbelichtung oder der Negativmontage bedient, um die Dinge und das Unbewusste selbst zum Sprechen zu bringen.³⁶ Auf diese Weise haben sie nicht zuletzt versucht, individuelle Rauscherfahrten für ein Massenpublikum nachzubilden.

Deshalb ist es nicht schwer, in Filmen dieser Zeit Bilder zu finden, die gewissermaßen Benjamins halluzinative Wahrnehmung von Gesichtern visualisieren. So findet sich in einem Film von Karl Ruttmann mit dem bezeichnenden Titel *VORMITTAGSPUK* (Deutschland 1927) eine Szene, die ein Gesicht in mehrfacher Überblendung zeigt. Auch dieses Gesicht ist in seinen Umrissen und seinen Formen nicht feststellbar (s. Abb. 1).

Desgleichen haben Fotografen die filmischen Effekte des bewegten Gesichts vielfach in Szene gesetzt und wie Anton Giulio Bragaglia oder László Moholy-Nagy durch Mehrfachbelichtungen polyphysiognomische bzw. »multiple« Porträts (s. Abb. 2 und 3) geschaffen, welche die vermeintliche Einheit des Individuums durch die Suggestion von Bewegung prismatisch auflösen. Bragaglia hat darüber hinaus in seiner Theorie des futuristischen Fotodynamismus die fotografische Darstellbarkeit bewegter Körper programmatisch ausgelotet.

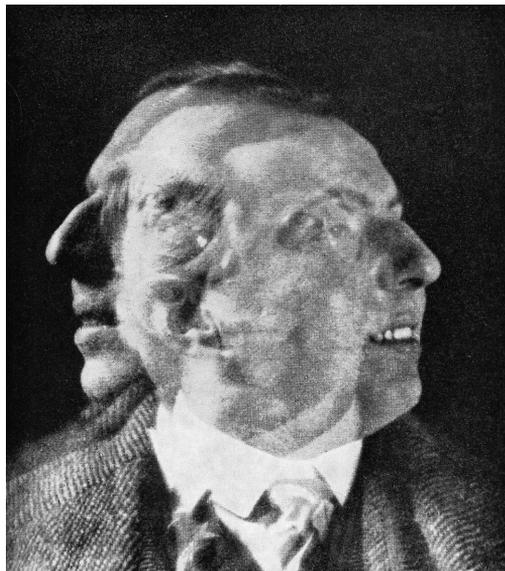


Abb. 2:
Anton Giulio Bragaglia:
Ritratto polifisionomico (1913)



Abb. 3:
László Moholy-Nagy:
Multiples Portrait
(1927)

Was also Benjamin und andere im Drogenrausch halluzinieren und jener in seiner Novelle literarisiert, entspricht der kinematografischen Wahrnehmung von Gesichtern: Das filmische Bewegungsbild macht den schnellen Wechsel von Gesichtsausdrücken sichtbar, der insbesondere zum Kennzeichen mimischer Expressivität im ›stummen‹ Film wurde. In gleicher Weise ändert sich der *Eindruck*, den der *Gesichtsausdruck* zusammen mit Form und Fülle des Gesichts hinterlassen, im Drogenrausch beständig, obwohl die typifizierenden Charakteristika in Benjamins verstecktem Selbstporträt der Novelle unveränderlich bleiben – und Haltung, Haarschnitt und Brille qualifizieren sein *alter ego* ja nur scheinbar zum Kleinbürger. Der Charakter des »Nachbarn« ist deshalb physiognomisch nicht lesbar: Er erscheint »bald streng, bald gemütlich«.

Der Blick lässt sich im Drogenrausch wie im Kino nicht endgültig justieren. Das beobachtete Objekt ist nicht feststellbar. Nicht nur das Gesicht des Gegenübers verschwimmt beständig, auch die Selbstwahrnehmung wird unsicher. Es wird im Rausch nicht unlesbar, sondern vielmehr überkodiert und läuft dadurch Gefahr, sich im Rauschen der Zeichen aufzulösen. Die Schwierigkeit, den Eindruck eines Gesichts zu fixieren, ist Resultat einer gleichzeitigen Schärfung des Blicks im Haschischrausch und seiner unmöglichen Justierung, Resultat einer Zerstreung der Wahrnehmung, die jedoch symptomatisch für die prekäre Deutbarkeit von Gesichtern im kinematografischen Zeitalter ist.

3. TECHNOLOGIEN DES SEHENS

Dass das Sehen als bedeutungsgenerierender Vorgang von Dispositiven der Wahrnehmung abhängt, ist jedoch keine Erkenntnis, die erst der Film provoziert hat. Bereits die Technikgeschichte des 19. Jahrhunderts berichtet vom Wunder neuer Apparate und Vehikel des Sehens, die wie das Lebensrad oder die stereoskopische Kamera zu einer »Deterritorialisierung des Sehens« geführt haben.³⁷ Parallel zu dieser Verunsicherung des Sehens kommt ein Optisch-Unbewusstes auf, das in jedem noch so unscheinbaren Detail lauert, welche nicht zuletzt solche Wunschmaschinen sichtbar gemacht haben.³⁸ Deshalb stellen Technik und Magie für Walter Benjamin auch keine gegensätzlichen Erkenntnismodi dar. So hebt er die investigative Rolle der Fotografie hervor, welche »die physiognomischen Aspekte, Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben,« enthülle und damit »die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich« gemacht habe.³⁹

Für Benjamin konnte deshalb die Fotografie eine Konjunktur des Physiognomischen, der Sprache der Dinge auslösen. Evidenz beanspruchten nun vor allem marginale Details und Nuancen, die eine geheime Beziehung zum Unbewussten unterhalten. Analog dazu glaubte auch der Filmtheoretiker und -kritiker Béla Balázs an eine »visuelle Korrespondenz« zwischen dem Gesicht und der »Sprache der Mienen und Gebärden.«⁴⁰ Zugleich fördere der Film das Optisch-Unbewusste dieser Körpersprache des Menschen zutage und drücke »unmittelbar sein irrationelles Selbst«⁴¹ aus. Wie kommt es nun aber zu der Überzeugung, dass dieses Unbewusste ausgerechnet durch Fotografie und Film »unmittelbar« zu Tage trete?

Als empirisch-transzendente Doublette ist der Mensch für Foucault nicht nur der Ort der Erkenntnis, sondern auch der »Ort des Verkennens«. Ihn interessiert deshalb, »wie es kommt, daß der Mensch denkt, was er nicht denkt, wie er auf die Weise einer stummen Besetzung in dem wohnt, was ihm entgeht, in einer Art geronnenen Bewegung jene Gestalt seiner selbst belebt, die sich ihm in der Form einer hartnäckigen Exterritorialität präsentiert.«⁴² Foucault beschreibt hier mit dem Begriffspaar »stumme Besetzung« und »geronnene Bewegung« zwei Figuren, in denen sich die Exterritorialität des Menschen spiegelt und die genau jene visuellen Korrespondenzen herausfordern, von denen Benjamin im Zusammenhang mit der Fotografie und Balázs im Zusammenhang mit dem Film gesprochen haben.

Das historisch variable Verhältnis von Technik und Magie entspricht also dem zwischen Medien und Diskursen, zwischen dem Sichtbaren und dem Sagba-

ren.⁴³ In dieser Hinsicht sind das Physiognomische und seine Konjunkturen exemplarisch. Und nur deshalb konnten Fotografie und Film in den Augen ihrer Verfechter zu Agenten einer Spurensuche werden, die das Unbewusste der menschlichen Psyche zum Gegenstand anthropologischer Forschungen gemacht hat. Solche Versprechen sind jedoch selbst als Effekt ihrer Diskursivierung zu betrachten, als das Unbewusste der Redeweisen, in denen technische Medien als diskursive Wunschmaschinen auftreten.

In welchem Verhältnis steht nun die prekäre Deutung von Gesichtern zur visuellen Oberfläche bewegter Bilder? Die Lektüre der schriftlichen Zeugnisse der Benjaminschen Drogenexperimente hat eine Reihe von Phantomen zum Vorschein gebracht, die sich an der Unsicherheit der facialen Semantik und den Risiken der physiognomischen Deutung entzündet haben, und zugleich aufgezeigt, dass sich die Frage nicht unabhängig von den Verfahren und Medien der Vergegenständlichung beantworten lässt, selbst wenn diese nicht explizit zur Sprache kommen. Die folgenden Überlegungen sollen deshalb – noch einmal und anders – die Aufmerksamkeit für die elementare Verbindung von Sagbarem und Sichtbarem, von Diskursen und Medien schärfen.

Von einer geradezu unheimlichen Auflösung physiognomischer Gewissheiten im kinematographischen Zeitalter berichtet Max Picard in seiner 1929 erschienenen Schrift *Das Menschengesicht*: Das flüchtige »Kinogesicht [...] entwischt sofort, es enthüllt sich im Vorbeieilen wie ein Gespenst.«⁴⁴ Unter dem Kompositum ›Kinogesicht‹ subsumiert Picard all jene Effekte einer mediatisierten Wahrnehmung von Gesichtern, die Walter Benjamin in seinen Haschischprotokollen beschrieben hatte: »Das Bewegliche, Eilige, Provisorische, Verschwindende des Gesichts von heute ins Mechanische übertragen: das ist das Kinogesicht.«⁴⁵ Dieses Kinogesicht wird Picard zum Signum einer semantisch leeren Oberfläche, die mit der Gottesebenenbildlichkeit den Bezug zu einem transzendenten Signifikat eingebüßt hat. Deshalb ist es für ihn auch kein Gesicht mehr, sondern eine »Prothese«,⁴⁶ ein Gesichtersatz und damit ein Einfallstor für Projektionen. Picard erkennt jedoch, dass das Kinogesicht, welches ja nicht nur über die Leinwand huscht, sondern auch durch die weit verbreiteten Filmmagazine und Illustrierten der Zeit wandert, eine willkommene Projektionsfläche für die Identifikationsbedürfnisse einer massenmedial organisierten Gesellschaft darstellt.

Picards Invektive gegen das Kinogesicht macht deshalb vor allem eines deutlich: Das Erkennen von Gesichtern ist an das Semantisierungspotential von Medien gekoppelt. Die Definition dessen, was als ›Gesicht‹ bezeichnet und durch Lektüeranweisungen wie die Physiognomik lesbar gemacht werden soll, unterliegt historischen Zäsuren, durch die gleichzeitig die Medialität des Wissens vom

Menschen greifbar wird. Eine solche Zäsur hat Béla Balázs im Blick, wenn er behauptet: »Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht der Menschen unleserlich gemacht.«⁴⁷ Die Erkennbarkeit und Lesbarkeit von Gesichtern erweist sich in dieser Perspektive als historisch instabil. Für Balázs tritt jedoch gleichzeitig ein technisches Medium in Erscheinung, das dem Menschen ein »neues Gesicht« verleihen und dieses lesbar machen soll: »Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben. Sie heißt Kinematograph.«⁴⁸

Picard hingegen hat das Krisenszenario einer Physiognomik verfasst, der durch die technische Reproduzierbarkeit mit ihrer transzendental verbürgten Semantik zugleich das ›ganze‹ Gesicht als unverrückbares Objekt weggebrochen ist. Die schiere Anhäufung von Gesichtern, schreibt Picard in einer Kritik über Sanders Fotobuch *Anlitz der Zeit*, verwandle »das Stabile, Grundrißartige eines Gesichtes [...] ins Bewegungshafte«, und solche »kinoartigen Gesichterbücher« lehrten, ein Gesicht »auseinanderzunehmen und verschwinden zu lassen.«⁴⁹ Für Picard indizieren die Symptome dieses Verschwindens eine Krise der facialis Semantik, durch die die Physiognomik – wie bereits der Titel seiner 1937 erschienen Schrift befürchtet – ihre Grenzen erfährt.

Der historische Ort, an dem die Physiognomik ihre Deutungsmacht über das Gesicht verliert, lässt sich genauer bestimmen, denn die Geschichte der Fotografie verzeichnet selbst den Übergang vom Dauerhaften zum Flüchtigen. Während die Daguerreotypie, schreibt Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie*, bedingt durch lange Belichtungszeiten und starke Hell-Dunkel-Kontraste »ausdrucksstarke Porträts« als eine »Synthese des Ausdrucks«⁵⁰ hervorgebracht habe, warte die Momentfotografie durch eine Verbesserung der Lichtstärke der Kameras und Sensibilität der Trägerschichten mit deutlich verkürzten Belichtungszeiten und nuancierten Graustufen auf. Die Beobachtbarkeit physiognomischer Details und mimischer Nuancen verdankt sich also auch ihrer fotografischen Visualisierung durch die Momentfotografie. Auf diese medientechnische Zäsur hat Bertolt Brecht aufmerksam gemacht. Zunächst einmal betont er jedoch die Nachteile der neuen lichtstarken Kameras für die Aufnahme von Gesichtern:

Aber die Bildnisse, die man damit herstellen kann, sind zweifellos viel schlechter. Bei den alten lichtschwachen Apparaturen kamen mehrere Ausdrücke auf die ziemlich lang belichtete Platte, so hatte man auf dem endlichen Bild einen universaleren und lebendigeren Ausdruck, auch etwas von Funktion dabei.⁵¹

Momentfotografien generieren im Unterschied zu Daguerreotypien keine solchen Bildnisse mehr. Sie zeigen nicht mehr die Summe des Individuums als Porträt, sondern Ansichten seiner augenblicklichen Andersheit. Die Überblendung mehrerer Ausdrücke auf einem Gesicht, die Daguerreotypien aufgrund ihrer technischen Aufnahmebedingungen erzeugt hatten, erweist sich somit als medialer Effekt ihrer aufnahmetechnisch bedingten Dauer. Für Benjamin wie Brecht wird so die Belichtungszeit zum entscheidenden Kriterium für eine apparativ generierte Synthese des Gesichts. Dieses medial fingierte synthetische Gesicht lässt sich jedoch selbst als rückwärtsgewandte Medienutopie dechiffrieren, denn es stellt nicht von ungefähr ein auratisiertes Gegenbild zum antithetischen Gesicht der Momentfotografie dar.

Diesen Gegensatz von Daguerreotypie und Momentfotografie, synthetischem und antithetischem Gesicht benennt Brecht explizit, wenn er behauptet, die »neuen Apparate fassen die Gesichter nicht mehr zusammen – aber müssen sie zusammengefaßt werden? Vielleicht gibt es eine Art zu fotografieren, den neueren Apparaten möglich, die Gesichter zerlegt?«⁵² Brechts Argumentation hebt den Zusammenhang von technischer Innovation und Veränderung der Sehgewohnheiten hervor. Gleichzeitig deutet sie an, dass diese neuen Technologien des Sehens auch die Art und Weise verändern werden, etwas als ›Gesicht‹ zu erkennen und zu lesen.

Inwiefern treiben also das antithetische Gesicht der Momentfotografie und das bewegte Gesicht im Film die faciale Semantik des Individuellen und damit auch das Genre des Porträts in eine Krise? Georg Simmel hat die ästhetische Bedeutung des Gesichts in »der unbedingten Einheit des Sinnes«⁵³ gesehen. Diese Definition entspricht einer Auffassung des Gesichts, die mit dem Dispositiv der Daguerreotypie gerade noch zu vereinbaren ist. Brechts fotografisch zerlegte Gesichter dagegen stellen nicht mehr überzeitliche Porträts als Ausdruck von Individualität im Sinne Simmels dar, sondern machen unbewusste Affekte und zufällige Entgleisungen des Gesichts sichtbar. Diesem Optisch-Unbewussten entspricht das Dispositiv der Momentfotografie. Das hat auch Siegfried Kracauer als unbestechlicher Kritiker des medialen Wandels erkannt: »Jedes fotografische Portrait hat etwas Fragmentarisches und Zufälliges an sich, oder sollte es doch haben.«⁵⁴

Diese Auffassung des Gesichts korrespondiert mit einer Vorstellung der menschlichen Psyche, die selbst als nur fragmentarisch zugänglich gedacht wird und nur eine punktuelle Erfassung psychischer Zustände ermöglicht. Deshalb definieren nun insbesondere (pathologisch genannte) Abstände und Defekte die feststellbare Besonderheit des Menschen:

Unabhängig davon, welchen Un- oder Zufällen zwischen Leben und Labor es jeweils geschuldet ist, situiert die Moderne im Phantasma des Ausfalls eine Möglichkeit, auf den Menschen zuzugreifen und so ein Wissen von ihm zutage zu fördern, das seiner Fragmentierung und nicht einer wie auch immer anthropologisch abgesehenen Einheit geschuldet ist.⁵⁵

Die menschliche Psyche wurde so zum Schauplatz einer heteronomen Ordnung, in der das Bewusstsein und das Unbewusste nebeneinander und nach je eigenen Gesetzen agieren. Das Fragmentarische der Momentfotografie trifft sich mit dieser nur fragmentarisch deutbaren Psyche. Nicht umsonst zeigen Mehrfachbelichtungen mehrere Ansichten *eines* Gesichts.

Dieses Gesicht ist nicht mehr individuell – sprich: unteilbar –, es unterliegt vielmehr einer Logik der Reproduktion, die es vervielfältigt und damit seine Individualität auflöst. Die vervielfältigten Gesichter sind nicht mehr in die göttliche Ordnung des Ur-Gesichts eingebettet, sondern in einen Bildraum, der alle ihre Bedeutungspotentiale akkumuliert, die dort aufblitzen und wieder verschwinden. Sie können jederzeit miteinander kombiniert oder ausgetauscht werden. Sie gehorchen nicht mehr dem physiognomischen Binarismus von Oberfläche und Tiefe, Teil und Ganzem, sondern sind an physische und psychische Intensitäten gekoppelt, die die Signifikation in eine ständige Fluchtbewegung überführen.

Die Unteilbarkeit des Individuums wird so zu einem bloßen Erinnerungsbild, zu einer tatsächlich flüchtigen Erscheinung des Menschen, die im Film (noch einmal) für einen Moment aufblitzt: »Teile seines Körpers können mit Teilen seiner Umgebung zu einer bedeutungsvollen Figur verschmelzen, die plötzlich aus den vorüberziehenden Bildern physischen Lebens herausragt. Wer erinnerte sich nicht an Aufnahmen, die ein Ensemble von Neonlichtern, zögernden Schatten und irgendeinem menschlichen Gesicht zeigen?«⁵⁶

1 Um nur einige zu nennen: Christa Blümlinger/Karl Sierek (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002; Jonathan Cole: *Über das Gesicht*, München 1999; Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff (Hg.): *Blick – Macht – Gesicht*, Berlin 2001; Cornelia Kemp/Susanne Witzgall (Hg.): *Das zweite Gesicht* (Katalog), München 2002; *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*, *Ästhetik & Kommunikation*, H. 94/95 (Dez. 1996); Gunnar Schmidt: *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München 2003; Claudia Schmolders/Sander Gilman (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik*, Köln 2000.

2 Hermann Kappelhoff: *Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht*, in: Gläser, Groß, Kappelhoff (Hg.): *Blick – Macht – Gesicht* (Anm. 1), S. 9–41, hier S. 15; Thomas Macho: *Gesichtsverluste. Faciale Bilderfluten und postindustrieller Animismus*, in: *Medium Gesicht* (Anm. 1), S. 25–31, hier S. 28.

3 Vgl. Elisabeth Lenk: *Lesarten des Gesichts*, in: *Medium Gesicht* (Anm. 1), S. 29–31.

4 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M. 1974, S. 384.

- 5 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1994, S. 249.
- 6 Zu den Risiken sinnesphysiologischer Forschungen vgl. Jonathan Crary: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden/Basel 1996, S. 144.
- 7 Vgl. Kappelhoff: Bühne der Empfindungen (Anm. 2).
- 8 Baudelaires *Paradis artificiels*, die sein *Poëme du Haschisch* und *Un Mangeur d'Opium* enthalten, erschienen 1860. Bereits 1851 hatte er seinen Essay *Du vin et du haschisch, comparé comme moyen de multiplication de l'individualité* veröffentlicht; vgl. Charles Baudelaire: Les Paradis artificiels. Die künstlichen Paradiese, in: ders., Sämtliche Werke/Briefe, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 6, München/Wien 1991, S. 53–182. Für Baudelaire selbst gab Thomas de Quinceys *Confessions of an English Opium-Eater* von 1821 das literarische Rolemodel ab.
- 9 Avital Ronell attestiert in ihrem Buch *Drogenkriege* nicht nur der literarischen Elite einen Hang zur Sucht, sondern vermutet die »Existenz eines Gifttriebes«, der es zwingend erscheinen lasse, die »Geschichte unserer Kultur als Problem des Narkotismus« zu erzählen (dies.: *Drogenkriege. Literatur, Abhängigkeit, Manie*, Frankfurt/M. 1994, S. 35). Zu Benjamins Aneignung der Baudelaireschen Drogenerfahrung vgl. ebd., S. 41: »Benjamin spritzt sich einen Fremdkörper (Baudelaires *Les Paradis artificiels*) ein, um seine innere Erfahrung auszudrücken.«
- 10 Die Schizophrenie hat seit Eugen Bleulers Schrift *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenen* von 1911 vielfach als (pathologisches) Modell moderner Subjektivität gedient. Für Deleuze' und Guattaris Denken ist es von *Anti-Ödipus* bis *Tausend Plateaus* zentral und formt auch deren Auffassung des Gesichts als bedeutungsgenerierender Maschine.
- 11 Joëls und Fränkels Aufsatz *Der Haschisch-Rausch* war 1926 in der *Klinischen Wochenschrift* erschienen. Vgl. Walter Benjamin: Haschisch in Marseille, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV/1, Frankfurt/M. 1991, S. 409–416 (hier: S. 409).
- 12 Ebd., S. 411 f.
- 13 Die ›kalte‹ Persona hat Helmut Lethen als bestimmende Figur der Anthropologie Helmut Plessners und anderer »Verhaltenslehren der Kälte« in der Weimarer Republik ausgemacht (vgl. ders.: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/M. 1994).
- 14 Der Physiologe Duchenne de Boulogne und der Mediziner Piderit haben eine solche Spurtheorie des Affekts in der Mitte des 19. Jahrhunderts wissenschaftlich zu begründen versucht.
- 15 Hermann Schweppenhäuser: Einleitung, in: Walter Benjamin: *Über Haschisch*, hg. v. Tillman Rexrodt, Frankfurt/M. 1972, S. 12.
- 16 Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1988, S. 237–251, hier S. 242. Zur Perseveration als Effekt der Drogeneinnahme hat sich Benjamin in seinen Crock-Notizen geäußert: »Es ist höchst eigentümlich, daß die Phantasie dem Raucher Objekte – und zumal besonders kleine – gern serienweise vorstellt« (Benjamin: *Über Haschisch* [Anm. 15], S. 57). Von hier aus lässt sich ein Bogen zum Wiederholungszwang des Schizophrenen und seiner Neigung zu Stereotypen schlagen.
- 17 Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt/M. 2002, S. 230. Louis A. Sass gibt in seinem Buch *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art. Literature, and Thought* (New York 1992) zahlreiche Beispiele für die »perzeptuelle Unheimlichkeit« des Starrs (zit. ebd., S. 239).
- 18 In seinen Crock-Notizen beschreibt Benjamin explizit diesen Zustand: »Der Opiumraucher oder Haschischesser erfährt die Kraft des Blickes, hundert Orte aus einer Stelle zu saugen« (Benjamin: *Über Haschisch*, [Anm. 15], S. 61).
- 19 Auch diese Variabilisierung der Bedeutung gehört zu Benjamins Schatz der Drogenerfahrung: Drogen besitzen eine »unermüdliche Bereitschaft, ein und demselben Sachverhalt [...] eine Vielzahl von Seiten, Inhalten, Bedeutungen abzugewinnen« (ebd., S. 57).
- 20 Vgl. zu von Helmholtz' Kritik am unbewussten Schluss und am physiognomischen Denken Siegfried Frey: *Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*, Bern/Göttingen/Toronto, Seattle 1999, S. 43–45.
- 21 Hermann Schweppenhäuser stellt in seiner Einleitung diese erkenntnistheoretische Dimension, die die Rauscherfahrung mit dem spekulativen Denken teilt, in den Vordergrund (Benjamin, *Über Haschisch* [Anm. 15], S. 10–13).
- 22 Ronell, *Drogenkriege* (Anm. 9), S. 15.

- 23 Benjamin: Über Haschisch (Anm. 15), S. 41.
- 24 Zum Konnex zwischen Traum und Rausch vgl. ebd.: »[...] die Täuschung schwand wie im Traum Täuschungen schwinden [...].«
- 25 Simmels Diagnose trifft sich insbesondere in seiner Auffassung des Bewusstseins als Reizfilter mit Benjamins Darstellung der Existenzbedingungen moderner Subjektivität, die er am Beispiel Charles Baudelaires entwickelt hat (vgl. Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I/2, S. 509–690, bes. S. 612–616).
- 26 Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, in: ders.: Das Individuum und die Freiheit, Frankfurt/M. 1993, S. 192–204, hier S. 196.
- 27 Ebd., S. 197.
- 28 Benjamin: Über Haschisch (Anm. 15), S. 41.
- 29 Ebd., S. 90.
- 30 Vgl. Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben (Anm. 26), S. 193.
- 31 Alfred Döblin: Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit, in: August Sander: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, München 1990, S. 7–15, hier S. 14 f.
- 32 Benjamin: Haschisch in Marseille (Anm. 11), S. 409.
- 33 Ebd., S. 410.
- 34 Benjamin: Über Haschisch (Anm. 15), S. 108 f.
- 35 Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie, hg. von Jörg Schweinitz, Wien 1996, S. 62 f. Zum Topos der Suggestivwirkung des Films vgl. ebd., S. 63.
- 36 Für Aleida Assmann stellt die Sprache der Dinge eine Möglichkeit wilder Semiose dar, die sich durch die Verdinglichung der industriellen Revolution erst recht entfaltet habe (Assmann: Die Sprache der Dinge [Anm. 16], S. 248).
- 37 Cray, Techniken des Betrachters (Anm. 7), S. 152. Cray beschreibt eine Vielzahl dieser beliebten Apparate, die die *camera obscura* als Modell der Wahrnehmung abgelöst hätten.
- 38 Vgl. zur Wirkmächtigkeit dieser Erkenntnisfigur in Psychoanalyse und bildender Kunst des 20. Jahrhunderts Rosalind Krauss: *The optical unconscious*, Cambridge, Mass./London 1996.
- 39 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 11), Bd. II/1, S. 368–385, hier S. 371 f.
- 40 Balázs: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Wien/Leipzig 1924, S. 25.
- 41 Ebd., S. 24.
- 42 Michel Foucault: *Ordnung der Dinge* (Anm. 4), S. 389 f.
- 43 In diesem Sinne hat Michel Foucault das Sichtbare und das Sagbare als Objekte *einer* Epistemologie beschrieben (vgl. Gilles Deleuze: *Foucault*, Frankfurt/M. 1987, S. 73).
- 44 Max Picard: *Das Menschengesicht*, Erlenbach-Zürich (5. Aufl.) 1947, S. 158.
- 45 Ebd., S. 147. Vgl. dazu: Petra Löffler: »Ein Dichter sieht aus wie ein Chemiker«. *Das Gesicht in der Fotografie*, in: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler: 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt/M. 2002, S. 132–157.
- 46 Max Picard: *Die Grenzen der Physiognomik*, Erlenbach-Zürich/Leipzig 1937, S. 48.
- 47 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch* (Anm. 40), S. 23.
- 48 Ebd.
- 49 Max Picard: *Menschliches Auge und photographische Linse*, in: *Eckart 8* (1932), S. 174–177, hier S. 174.
- 50 Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (Anm. 39), S. 373.
- 51 Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozeß* [1931], zit. in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 11), S. 839.
- 52 Ebd.
- 53 Vgl. Georg Simmel: *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts* (1901), in: ders.: *Das Individuum und die Freiheit*, Frankfurt/M. 1993, S. 140–145, hier S. 141.
- 54 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt (3. Aufl.) 1996, S. 137.
- 55 Stefan Rieger: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt/M. 2001, S. 335.
- 56 Kracauer, *Theorie des Films* (Anm. 54), S. 140.

AUTORENVERZEICHNIS

Meike Adam, M. A., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg (SFB/FK 427) *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universitäten Köln, Bonn und Aachen. Arbeitsschwerpunkte: Zeichentheorie, Gebärdensprache, Körper und Sprache. Letzte Veröffentlichung: *Augenblicks-Welten. Der radikale Konstruktivismus und Durs Grünbeins neurophysiologische Poetik*, in: Monika Fick/Sybille Gößl (Hg.): *Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik* (2002).

Joanna Barck, M. A., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg (SFB/FK 427) *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universitäten Köln, Bonn und Aachen. Sie arbeitet zur Zeit an einem Projekt zur Funktion von Porträts im Spielfilm. Arbeitsschwerpunkte: Visuelle Medien zwischen Film- und Kunstwissenschaft, Phänomenologie der Wahrnehmung. Letzte Veröffentlichung: *Das Kerkring-Triptychon von Jacob van Utrecht oder Die bürgerliche Säkularisierung mittelalterlicher Bildräume* (2001).

Ilka Becker, M. A., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg (SFB/FK 427) *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universitäten Köln, Bonn und Aachen. Arbeitsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Fotografie, Zeitgenössische Kunst und ihre Medialität, Visual Culture und Genderforschung. Letzte Veröffentlichungen: *Fotografie/das Fotografische*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (2003). *Film/das Filmische*, in: Pfisterer (2003). *Die Zukunft fand gestern statt. Überlegungen zu Gender und Adoleszenz in der zeitgenössischen Fotografie*, in: Marie-Luise Angerer u. a. (Hg.): *Future Bodies* (2002).

Ulrike Bergermann, Dr. phil., ist Lise Meitner-Habilitationsstipendiatin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Studiengang Medienwissenschaft der Universität Paderborn und in den Sommersemestern 2003 und 2004 Vertretungsprofessorin an der Ruhr-Universität Bochum. Arbeitsschwerpunkte: Medientheorie, Gender Studies, digitale Reproduktion, Popkultur. Letzte Veröffentlichungen: *Robotik und digitale Schmiermittel: Björks doppelte Maschinenliebe in All Is Full Of Love*, in: *Frauen und Film* 64 (2004). *Igel testen. Zum Eingreifen in media und science studies*, in: *Eingreifen. Viren, Modelle, Tricks*, hg. zusammen mit Andrea Sick u. a. (2003).

Christoph Brecht, Dr. phil., ist allgemeiner und vergleichender Literaturwissenschaftler, Lehre an den Universitäten Tübingen, Göttingen, Frankfurt am Main und NYU. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Theorie der Moderne, narratologische Probleme in Literatur und Film. Letzte Veröffentlichungen: *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzähl-*

struktur in der Prosa Ludwig Tiecks (1993). (Mit anderen) *Historismus und literarische Moderne* (1996). Nächste Veröffentlichungen: *Die wiederholte Moderne. Studien zum deutschsprachigen Roman zwischen 1950 und 1968*; *Bücher unter Büchern. Strategien enzyklopädischen Erzählens in der literarischen Moderne*.

Stefanie Diekmann, Dr. phil., ist Wissenschaftliche Assistentin an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder und Koordinatorin des Graduiertenkollegs *Repräsentation-Rhetorik-Wissen*. Arbeitsschwerpunkte: Theorie des Theaters, Theater und Film, Theorie und Geschichte der Fotografie. Nächste Veröffentlichung: *Mythologien der Fotografie. Abriss zur Diskursgeschichte eines Mediums* (2003).

Vinzenz Hediger, Dr. phil., ist Forschungsassistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich und gelegentlicher Filmkritiker für die Neue Zürcher Zeitung. Letzte Veröffentlichungen: *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* (2001). Derzeit schreibt er ein Buch über die Sichtbarkeit von Tieren im Film.

Gertrud Koch, Dr. phil., ist Professorin für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Forschungsaufenthalte unter anderem am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen und am Getty Research Center in Los Angeles. Letzte Veröffentlichungen: *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion* (1995). *Siegfried Kracauer zur Einführung* (1996). *Bruchlinien – Zur Holocaustforschung* (1999). *Kunst als Strafe* (2003). Zudem ist Gertrud Koch Mitherausgeberin zahlreicher deutscher und internationaler Zeitschriften.

Albert Kümmel, Dr. phil., ist Juniorprofessor für Digitale Kunst und Medien an der Universität Konstanz. Arbeitsschwerpunkte: Okkultismus und Spiritismus im 19. Jahrhundert, Geschichte der Bildtelegraphie, Dispositive visueller Navigation. Letzte Veröffentlichungen: Zusammen mit Thomas Kater *Der verweigerte Friede* (2003), zusammen mit Erhard Schüttpelz *Signale der Störung* (2003).

Petra Löffler, Dr. des., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg (SFB/FK 427) *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universitäten Köln, Bonn und Aachen. Arbeitsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Medien, Mimetische Expressivität im Film. Letzte Veröffentlichung: Zusammen mit Albert Kümmel *Medientheorien 1888–1933* (2002).

Thomas Morsch, M. A., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Körperliche und ästhetische Erfahrung im Kino, Filmtheorie und -philosophie. Letzte Veröffentlichungen: *Muskelspiele. Männlichkeitsbilder im Actionkino*, in: Christian Hißnauer/Thomas Klein (Hg.):

Männer, Machos, Memmen. Männlichkeit im Kino (2002). *Mascara Meltdown. Über heisse Tränen und kalte Blicke*, in: *Nach dem Film*, Nr. 4 (2002) [<http://www.nachdemfilm.de/no4/moroidts.html>]. Zusammen mit Eva Hohenberger *Film*, in: Christian Filk, Michael Grisko (Hg.): *Einführung in die Medienliteratur. Eine kritische Sichtung* (2002).

Rolf F. Nohr, Dr. phil., ist Juniorprofessor für Medienwirkungsforschung/Medienkultur am Institut für Medienforschung an der HBK Braunschweig. Forschungsprojekt unter anderem zu »Nützlichen Bildern«, dem Transfer laborwissenschaftlicher Visualisierungen in populäre Diskurse. Letzte Veröffentlichung: *Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung* (2002).

Susanne Regener, Dr. phil., ist zur Zeit Gastprofessorin für Gender Studies an der Universität Wien. Aktueller Arbeitsschwerpunkt: Visuelle Kultur. Letzte Veröffentlichungen: *Ansigtsteater i fotokabinen: Arnulf Rainers automatportrætter fra årene 1968–1970*, in: Jesper Gulddal/Mette Mortensen (Hg.), *Pas. Identitet, Kultur og Graenser* (2004). *Reading Faces – Photography and the Search of Expression*, in: Mette Mortensen u.a. (Hg.), *Geometry of the Face – Photographic Portraits* (2003). *Masken des Bösen: Der Erfurter Amokläufer in den Medien*, in: Albert Kümmel/Erhard Schüttpelz (Hg.), *Signale der Störung* (2003). Sie schreibt derzeit ein Buch über Menschenbilder in der Psychatrie.

Gunnar Schmidt, Dr. phil., ist Privatdozent an der Universität Hamburg und arbeitet zur Zeit in der Internetwirtschaft. Arbeitsschwerpunkte: Historische Fotografiegeschichte, Kulturwissenschaft der Medien, Wissenschaftsgeschichte und Literatur des 19. Jahrhunderts, Psychoanalyse. Letzte Veröffentlichungen: *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert* (2001). *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte* (2003). *Von Tropfen und Spiegeln. Medienlogik und Wissen im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, in: *KulturPoetik 1* (2002). *Zeit des Ereignisses – Zeit der Geschichte. Am Beispiel der Multiperspektivität*, in: Immanuel Chi/Susanne Düchting/Jens Schröter (Hg.): *ephemer_temporär_provisorisch* (2002).

Leander Scholz, Dr. phil., ist Schriftsteller und Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg (SFB/FK 427) *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universitäten Köln, Bonn und Aachen. Arbeitsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Medien, Philosophische Ästhetik. Letzte Veröffentlichung: *Das Archiv der Klugheit. Strategien des Wissens um 1700* (2002).

Ines Steiner, M. A., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg (SFB/FK 427) *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universitäten Köln, Bonn und Aachen. Arbeitsschwerpunkte: Zum Verhältnis von Gender und Genre in Slapstick-, Romantic-, Screwball- und Musical Comedy. Letzte Veröffentlichungen: Armin

Loacker/Ines Steiner (Hg.): *Imaginierte Antike* (2002). »Bist kein Held, nur ein Mann, der gefällt.« *Gender-Performanzen in BEL AMI*, in: Armin Loacker (Hg.): *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien* (2003). *The Voice Behind the Curtain. Zur Inszenierung der Stimme in SINGIN IN THE RAIN*, in: Cornelia Epping-Jaeger/Erika Linz: *Medien-Stimmen* (2003), S. 176–208.

BILDNACHWEISE

VINCENZ HEDIGER: DAS ABENTEUER DER PHYSIOGNOMISCHEN DIFFERENZ. SCIENCE FICTION, TIERFILME UND DAS KINO ALS ANTHROPOLOGISCHE MASCHINE

Abb.-Sequenzen 1–3 PIRSCH UNTER WASSER (Deutschland 1942)

STEFANIE DIEKMANN: AUS DER FERNE. ÜBER UMSTÄNDE UND REZEPTION EINER FOTOGRAFISCHEN OFFENBARUNG

- Abb. 1 N. N., Fotografien des Turiner Garbtuchs, Negativ und Positiv; aus: Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999, S. 52
- Abb. 2 W.M. Keeler, Geisterfotografie mit Porträt von Louis Darget, 1908, aus: Andreas Fischer/Veit Loers (Hg.): Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Mönchengladbach/ Krems/ Winterthur 1997, ohne Paginierung
- Abb. 3 Hippolyte Baraduc, Ikonographie, entstanden während der Prozession vor der Marienstatue in der Grotte von Lourdes, 1909, aus: Rolf H. Krauss, Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – ein historischer Abriß, Marburg 1992, S. 55

ALBERT KÜMMEL: FRATZEN

- Abb. 1–6 Felicitas D. Goodman: Anneliese Michel und ihre Dämonen. Der Fall Klingenberg in wissenschaftlicher Sicht, übers. v. F. Goodman, Vorwort von Univ.-Prof. Dr. Ferdinand Holböck. Nachwort von Univ.-Prof. Dr. Dr. Georg Siegmund. Zehn Jahre danach, Stellungnahme von Pfarrer Ernst Alt. Anhang: Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Becker. Kritische Anmerkungen zu einem im Auftrag der Deutschen Bischofskonferenz erstellten Gutachten, Stein am Rhein 1993³ [1980], S. 157, S. 158, S. 159, U1, U4 (Ausschnitt), S. 160

ROLF NOHR: INTRO: DISZIPLINIERUNG UND SELBSTMODELLIERUNG

- Abb. 1 Copyright © Mindscape Germany GmbH
- Abb. 2 2a: Manchester Face Database (<http://peipa.essex.ac.uk/ipa/pix/faces>)

- 2b: entnommen aus: Beautycheck-Studie (Braun / Gründl / Marberger / Scherber 2001)
- Abb. 3 3a: Projekt Esthetic Facial Imaging / UCLA
3b: www.schoenheitsforschung.de
- Abb. 4 Copyright © Highlander™ Davis-Panzer Productions
- Abb. 5 Kampagnenmaterial »Bundesvereinigung Lebenshilfe für Menschen mit geistiger Behinderung e. V.«, Foto: Timm Brockfeld

MEIKE ADAM: SYMBOL ODER SYMPTOM? LESBARMACHUNGEN DES GESICHTS

- Abb. 1 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Titelbild aus dem Jahr 1775. Abgedruckt in: Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe [1775]. Eine Auswahl mit 101 Abbildungen, hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart 1984, S. 2
- Abb. 2 Versuchsmaterial Paul Ekmans. Abgedruckt in: Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren [1872]. Kritische Edition, Einleitung, Nachwort und Kommentar von Paul Ekman. Übersetzt von Julius Carius/Ulrich Enderwitz, Frankfurt/M. 2000, S. 421
- Abb. 3 Schimpanse, enttäuscht und mürrisch. Abgedruckt in: Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren [1872]. Kritische Edition, Einleitung, Nachwort und Kommentar von Paul Ekman. Übersetzt von Julius Carius/Ulrich Enderwitz, Frankfurt/M. 2000, S. 155
- Abb. 4 entnommen von: <http://www.dovenschap.nl/doof/historieo3.htm>, ursprünglich abgedruckt in: H.J. Lenderink: Blinden en doofstom tegelijk door, 1908

GUNNAR SCHMIDT: PATHO-LOGIKEN

- Abb. 1 Charles Bell, The Anatomy and Philosophy of Expression, 1806
- Abb. 2 Hugh Welch Diamond, c. 1855
- Abb. 3 L'Iconographie photographique de la Salpêtrière, 1877
- Abb. 4 Hilde Doepp, Träume und Masken, 1926
- Abb. 5 Tony Oursler, Rock, 1996

ROLF NOHR: A DIME – A MINUTE – A PICTURE. POLAROID & FOTOFIX

- Abb. 1 Bildrechte im Besitz des Autors
 Abb. 2 Copyright © 1999–2002 Photo-Me LLC
 Abb. 3 <http://www.weirsbeach.com/halfmoon/arcades/pennygames/photo-booth-4poses.html>

JOANNA BARCK: IM BLICK DES PORTRÄTS. VON DEN ›ZURICHTUNGEN‹ DES GESICHTS IM FILM

- Abb. 1–13 THE PARADINE CASE (dt. Titel: DER FALL PARADIN, USA 1947)

SUSANNE REGENER: FACIAL POLITICS – BILDER DES BÖSEN NACH DEM 11. SEPTEMBER

- Abb. 1 Anonym, Turiner Grabtuch, Postkarte
 Abb. 2 AP, in: Süddeutsche Zeitung (25.9.01): Teufelsgesicht im Rauch der brennenden WTC-Türme
 Abb. 3 CBS News, Attentäter, aus: Der Spiegel, Jahreschronik 2001
 Abb. 4 Reuters, 5.45 am Flughafen Portland: Atta in der Sicherheitsschleuse, in: DIE ZEIT (18.10.01)
 Abb. 5 Mohammed Atta, aus: New York Post (16.9.2001)
 Abb. 6 Emil Peters, »Massentypus beim Mann«, in: ders.: Menschengestalt und Charakter, Emmishofen 1923
 Abb. 7 Grammer/Thronhill: Durchschnittsmann und attraktivster Mann, aus: Terry Landau: Von Angesicht zu Angesicht, Heidelberg/Berlin/Oxford 1993
 Abb. 8 Nordfoto, junger Mann betrachtet Bin Laden-Plakat in einem Schaufenster in Dakha/Bangladesh, aus: Information (26.10.2001)
 Abb. 9 Russel Boyce/Reuters, Fahndungsplakat in Manhattan, aus: DIE ZEIT (20.9.2001)
 Abb. 10 AP, Der Bart von Osama bin Laden, aus: Die Welt (28.12.2001)
 Abb. 11 Anonym, »Das lächelnde Antlitz der Entschlossenheit«, 6 Fotografien, hier: Ausschnitt aus: Süddeutsche Zeitung (28.9.2001)
 Abb. 12 Getty Images, Osama bin Laden, aus: Der Spiegel, Jahreschronik 2001
 Abb. 13 AP, Video-Still, aus: Herald Tribune (14.12.2001)
 Abb. 14 Anonym: Bin Laden im Profil, Video-Still, aus: The New York Times (16.12.01)
 Abb. 15 The Florence Fund, Handzettel, 28 x 42 cm, Zeichnung: »I want you to invade Iraq«, Tom Paine, Washington 2002

ULRIKE BERGERMANN: MORPHING. PROFILE DES DIGITALEN

- Abb. 1 Kopp, Manfred: Multi-Resolution Image Morphing. URL: www.cg.tuwien.ac.at/research/ca/mrm/, dort datiert 23.3.1998, gesehen am 30.9.2002. Manfred Kopp ist der Projektleiter, die Programmierung besorgten Gerhard Waldhör und Andreas Artmann.
- Abb. 2 Archiv der Autorin
- Abb. 3 Lines, S. R./AI Lab, MIT: Hey, look here! – ONE HEAD is better than two faces! [1995], <http://www.ai.mit.edu/people/spraxlo/R/superModels.html>, gesehen am 15.2.03
- Abb. 4 Reff, Werner, Istvan Vasarhelyi: *Der Filmtrick und der Trickfilm*. Leipzig 1968, S. 111
- Abb. 5 L'HOMME À LA TÊTE DE CAOUTCHOUC (dt. Titel: DER MANN MIT DEM GUMMIKOPF, Frankreich 1901)
- Abb. 6 Dürer, Albrecht: Von menschlicher Proportion. Faksimile-Ausgabe der Originalausgabe Nürnberg 1528, Nördlingen 1980, o. S.
- Abb. 7 D'Arcy Wentworth Thompson: Über Wachstum und Form [1917]. Basel/Stuttgart 1973, S. 380 f.
- Abb. 8 Ebd., S. 353
- Abb. 9 THE ABYSS (USA 1989)
- Abb. 10 TERMINATOR 2 (USA 1991)
- Abb. 11 BLACK OR WHITE (USA 1991)
- Abb. 12 BLACK OR WHITE (USA 1991)
- Abb. 13 Bo Hanus: Der leichte Einstieg in die Elektronik. Ein leicht verständlicher Grundkurs mit vielen praktischen Bauanleitungen, Poing 1998, S. 217

INES STEINER/CHRISTOPH BRECHT: GROTESKE ATTRAKTION, GESTÖRTE EXPRESSION. FUNKTIONEN UND GEBRAUCHSWEISEN DES GESICHTS IM FRÜHEN KINO UND IM SLAPSTICK

- Abb. 1 Deutsches Filmmuseum Frankfurt/Main
- Abb. 2 THE MAY IRVIN KISS (EDISON, USA 1896), Edison Shorts, in: DVD The Movies Begin. A Treasury of Early Cinema 1894–1913 / 1/ The Great Train Robbery And Other Primary Works
- Abb. 3 GRANDMA'S READING GLASS (George Albert Smith, GB 1900), in: DVD The Movies Begin. A Treasury of Early Cinema 1894–1913 / 2 / The European Pioneers
- Abb. 4–5 THE UNTAMABLE WHISKERS (Georges Méliès, F 1904), in: DVD The Magic Of Méliès, Reihe: Landmarks of Early Film Vol. 2
- Abb. 6 L'ÉCLIPS/THE COURTSHIP OF THE SUN AND MOON, in: DVD The Magic Of Méliès, Reihe: Landmarks of Early Film Vol. 2

- Abb. 7–12 FATTY AND MABEL ADRIFT (Roscoe »Fatty« Arbuckle, Keystone-Prod., USA 1916), in: DVD Slapstick Encyclopedia, Vol. 5 Keaton, Arbuckle an St. John
- Abb. 13–14 GET OUT AND GET UNDER (Hal Roach, USA 1920), in: DVD Slapstick Encyclopedia, Vol. 6 Hal Roach's All Star Comedies
- Abb. 15 MIGHTY LIKE A MOOSE (LEO MCCAREY, USA 1926) in: DVD Slapstick Encyclopedia, Vol. 6 Hal Roach's All Star Comedies

ILKA BECKER: VERPASSTE ZÜGE. TROCKEL. PRINCE. RUFF

- Abb. 1–2 Thomas Ruff. Fotografien 1979 bis heute, hg. v. Matthias Winzen, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2001/Galerie Johnen & Schöttle, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn
- Abb. 3 Andy Warhol: Retrospektive, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, München: Prestel 1989, Tafel 287/Eric Pollitzer/Leo Castelli Gallery, New York
- Abb. 4–9 Rosemarie Trockel: Werkgruppen 1986–1998, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Staatsgalerie Stuttgart, Köln: Oktagon 1998, S. 55, 50, 97, 92, 75/Galerie Monika Sprüth, Köln (6–9)/Wolfgang Burat, Köln (4, 5)|VG Bild-Kunst, Bonn
- Abb. 10 Richard Prince: Photographs, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Basel u. a., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S. 109/Galerie Jablonka, Köln
- Abb. 11–12 Galerie Jablonka, Köln

PETRA LÖFFLER: FLUCHTLINIEN DES »GESICHTS«. KRISENSYMPTOME FACIALER SEMANTIK

- Abb. 1 Peter Weiss: Avantgarde Film, Frankfurt/M. 1995, S. 36
- Abb. 2 Anton Giulio Bragaglia: Fotodinamismo futurista (= Einaudi Letteratura 10), Turin 1970, Abb. 5
- Abb. 3 Cornelia Kemp, Susanne Witzgall (Hg.): Das zweite Gesicht. Metamorphosen des fotografischen Porträts, Katalog, München 2002, Abb. 50

