

Hermann Kappelhoff

Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen — das bürgerliche Gesicht

In: Blick. Macht. Gesicht. Hrsg. von Hermann Kappelhoff in Zusammenarbeit mit Helga Gläser und Bernhard Groß, Verlag Vorwerk 8, Berlin 2001.

Im letzten Jahr machte eine Ausstellung von Gesichtern ganz besonderer Art Furore.¹ Sie versammelte Mumienporträts, die vor 2000 Jahren entstanden und doch, wie die Rezensenten versichern, "der Gegenwart entsprungen scheinen". "Diese Menschen sprechen zu uns vor allem durch ihre Blicke." (Gustav Seibt in der Berliner Zeitung). Bemerkenswert war nicht die Begeisterung der Feuilletons, wohl aber der Umstand, daß diese sich durchweg in Formeln ausdrückte, die am Anfang bürgerlicher Ästhetik stehen: die "individuellen Bildnisse" seien von einer "Gegenwartsnähe, die sogleich Mitgefühl für ihr unbekanntes Schicksal weckt", sie "schauen den Betrachter mit einer Intensität und Gegenwärtigkeit an, als ob es nur eines geheimen Zeichens bedürfte, damit sie wirklich zum Leben erwachten oder wenigstens die langbewimperten Augenlider einmal niederschlagen würden." (Nicole Kuhn im Tagesspiegel). Im Angesicht eines uralten Bildnisses, dessen "feine Gesichtszüge" im Kontrast zu "der Roheit der seitlich bearbeiteten Holztafel" stehen, die mit "wenigen groben Schnitten" in die "Öffnung des Sarkophags eingepaßt" wurde, läßt sich noch einmal eine Emphase formulieren, die dem modernen Bewußtsein längst suspekt geworden ist.

"Nichts läßt sich dem Pathos dieser lebendigen Totenbilder vergleichen. Für den heutigen Betrachter sind es unbekannte, aber deutliche Individuen, die oft nur einen Namen tragen, von denen allenfalls ein Attribut den Stand oder Beruf, Offizier, Priester oder Kaufmann, verrät, die vor allem aber sterbliche Menschen sind wie wir. Ihre überwältigende Gegenwärtigkeit macht die Vergänglichkeit bewußt, und diese Vergänglichkeit läßt alle übrigen irdischen Bezüge in den Hintergrund treten. Es sind orientalische Menschen, dunkelhäutig und -haarig, schwarzäugig, von früh auf feste und charaktervolle Köpfe..."²

Was da zwischen den Blicken der Totenbilder zu neuem Leben erwacht, ist das träumerische Selbstbild des bürgerlichen Menschen, wie es diesem vor Augen steht, seitdem er sich anschickt, die Welt zu erobern. Das Medium dieser Vision war die Kunst; die Kunst eines Menschen, der in der Illusion lebendiger Individuen sich selbst ins Angesicht sehen wollte, der seine Empfindsamkeit im Mitgefühl, seine Seele in der Einfühlung suchte. Das Bildnis, die Darstellung des Gesichts, ist für ihn nicht so sehr das Fenster der fremden Seele, als vielmehr der Zauberspiegel seines idealen Selbst: ein buchstäblich selbstgenügsamer Genuß eigener Empfindungskräfte. Heute hat sich dieses Genießen in die Bereiche der Populärkultur zurückgezogen. Es bedarf schon der Blicke antiker Mumien, um sich dieser Sentimentalität im seriösen Feuilleton vorbehaltlos zu erinnern.

Mattscheiben

Wenn festgestellt wurde, daß wir heute über die Bildschirme in kürzester Zeit mit unzähligen lebendigen Gesichtern konfrontiert sind, hat dieses Phänomen eine Kehrseite. Was uns in den Talking Heads des Fernsehens entgegentritt, ist das Paradox genormter Individualität, ist Gesichtshaftigkeit als allgemeinstes Schema der Massenkommunikation. Nichts trübt die Transparenz dieser Gesichter, sie sind bar jeden Geheimnisses – und jeder weiß darum. Im

¹ Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit, hrsg. v. Klaus Parlasca u. Hellmut Seemann, Katalog zur Ausstellung der Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M. v. 4.1. - 11.4. 1999.

² Gustav Seibt in der Berliner Zeitung vom 17. März 1999.

Gegenzug hat sich die Suche nach dem authentischen Gesicht auf das Schmutzige, das Schiefe verlegt. Eine nächtliche Talkshow, deren Spiel sich um überraschende Wiederbegegnungen dreht – eine Frau hat sich das Wiedersehen mit einer flüchtigen Liebesbekanntschaft gewünscht. Sie verschwindet hinter dem Paravent, während die Moderatorin den ersehnten Mann ankündigt. Geschickt animiert sie den Mann, von seiner sexuellen Eroberung zu berichten. Er schwärmt, spricht von Gefühlen, man sieht die aufgeregte Freude des Wiedersehens... Endlich läßt sie ihn den Namen seiner Eroberung nennen. Eine Großaufnahme zeigt das Gesicht der Frau hinter dem Paravent: der auf so unkonventionelle Art wiedergefundene Liebhaber nennt den Namen einer anderen Frau.

Zur Fernsehwelt der Gegenwart gehört die Suche nach dem entgeisterten Gesicht, das uns in seiner Blöße bis zur Peinlichkeit berührt. Der unverstellte Blick auf die entglittenen Züge hat den Attraktionswert des Authentischen übernommen. Dieses Gesicht steht der Idee des individuellen Ausdrucks diametral entgegen und ist doch auf eigentümliche Weise damit verschränkt.

Auf die entgleitenden Züge des fassungslosen Gesichts zielen die Kameraeinstellungen in *Idioten*, einem Film Lars von Triers aus dem Jahr 1998. Er knüpft auf andere Weise an die ästhetischen Muster des Authentischen an. Der Film – Georg Seeßlen hat diesen Gedanken in einem Vortrag zum "Dogmafilm" ausgeführt – scheint bereits als Klassiker eines "neuen Realismus" entworfen und eine synthetische "Kunstbewegung" zu projizieren. Tatsächlich aber unterscheidet sich, was er in seiner Bildlichkeit vorführt, gerade in seiner Ähnlichkeit von der Ikonographie der Realismen vergangener Jahrzehnte: Die Atmosphäre authentischer Orte, einfachster technischer Mittel und unverstellter Gesichter mimit "Realismus" und gibt sich offen als Cover-Version eines europäischen Films der 70er Jahre zu erkennen. In der Manieriertheit des Retrostils vermittelt sich das Bewußtsein, daß noch jede neue Bildlichkeit als eine Form der 'Nachahmung der Natur' propagiert wurde.

Denn *Idioten* knüpft tatsächlich an eine neue Bildform (das macht den Unterschied zum wiedererwachten naiven Authentizitätskult aus), einen neuen Typus audiovisueller Bilder an: die Dauerbeobachtung und die Zufallsregistratur der Videoüberwachungsanlagen und Webcams nämlich. Die Kamera setzt den immerwachen Blick des Bildschirmvoyeurs in Szene, der wieder und wieder über die Gesichter und Gesten streicht, lauend auf den abständigen Moment, in dem das Spiel der Darsteller zerbricht und vom authentischen Zug durchschlagen wird. Die Suche nach dem Gesicht der bürgerlichen Seelen hat sich an die Oberfläche von Bildschirmbildern geheftet. Der über die Mattscheibe tastende Blick, der sich in die Webcams der Welt einschaltet, um an öffentlichen Plätzen oder in privaten Schlafzimmern dem unbeobachteten "Ich" zu begegnen, nähert sich dem taktilen Verkehr: ein Augentasten auf flirrenden Displays. Der Bildschirm ist ein artifizielles, ein maschinelles Gesicht, eine aus der Tiefe leuchtende Oberfläche.

Masken

Idioten realisiert diese Bildlichkeit in der die Gesichter der Darsteller beobachtenden Kamera. Auch in der filmischen Erzählung sind diese Schauspieler Figuren, die vorgeben, *Idioten* zu sein. Beherrscht von der Spannung zwischen dem Ausdruck authentischen Empfindens und der Fassade des Rollenspiels, kreist der Film um den Akt der Darstellung, genauer um den Akt der Selbstdarstellung, und spielt die grundlegenden Figurationen des Schauspielers durch. Das entglittene, das geistlose Gesicht des *Idioten* bezeichnet die Rollenmaske, während das Gesicht des Gruppenmitglieds die Identität des Schauspielers als Figur darstellt.

Nach und nach aber verschwimmt die Grenze zwischen den dargestellten Figuren und dem Akt des Darstellens: Handelt der Film von einer Gruppe junger Skandinavier, die sich in eine

Art Selbsterfahrungscamp zurückziehen, um der Welt, zum Zwecke der Demaskierung der Fassade der Mitmenschlichkeit, Idioten vorzuspielen? Oder handelt er von einer Gruppe junger Schauspieler, die einen Film über eine Gruppe junger Skandinavier dreht, die der Welt den Idioten gibt? Werden die Schauspieler von der Kamera – das simulierte Webcamauge – nicht eben als jene Gruppe gesehen, die sie innerhalb der Erzählung des Films nur vorgeben zu sein: Nämlich eine Schauspieltruppe, die selbst der Gruppendynamik verfällt, die sie darzustellen hat? Letztlich thematisiert der Film die Differenz zwischen dem bloß registrierenden Kameraauge, das das Schauspiel auf die Gruppendynamik reduziert, und dem darstellenden Bild eines Spielfilms. Er spannt diese Differenz aus, ohne sie aufzulösen: die Unterscheidung zwischen einer dogmatischen und einer gläubigen Auslegung des Bilds.

In gewisser Weise operiert der Film auf der Ebene der Doku-soaps des Fernsehens. Auch dort wird unter dem Blick des beobachtenden Kameraauges die Natur des alltäglichen Verhaltens unentwegt gedoppelt, gespiegelt und gespielt: Jede Aktion ist getragen von der Attitüde innerer Bestimmtheit und demonstriert individuelle Besonderheit. Dicht angelehnt am Habitus von Jedermann, verfestigt sich im Spiel der nicht Spielenden die alltägliche Gebärde zum rhetorischen Appell, der sich so formelhaft an Zuschauer richtet, wie der Titelsong von Big Brother: "Leb, Leb wie du dich fühlst, Leb Dein Leben so, wie Du selber nur willst". Der Zuschauer befindet sich vor dem Bildschirm wie das Kind vor dem Spiegel, wenn es den Habitus eines singenden Schlagersternchens nachahmt. Dieser Star allerdings behauptet von sich, so zu sein wie "du und ich"

Von Triers Film thematisiert das Individuelle als das Herausstechende, das Abstehende, das Ausfallende, eben als das Idiotische. Er thematisiert es als die Suche nach dem entglittene Gesicht, fern jeder Maskerade gesellschaftlicher Rollenmuster, bar jeder Kunst. Der tastende Blick der Kamera sucht diese Idiotie in den Gesichtern, in der klaffenden Mimik, der dysfunktionalen Gestik der Schauspieler, die nicht mehr wissen, ob und wie sie Idiotendarsteller darzustellen haben, ohne diese selbst zu sein.

In jedem Fall und auf allen Ebenen sind die Figuren erstens Einzelne in einer Gruppe und zweitens sich verstellende Schauspieler, die der Film sowohl als Team vor der Kamera als auch im Horizont der Erzählung als Selbsterfahrungsgruppe porträtiert. Es sind so oder so immer Schauspieler, die mitleiderweckende Idioten darstellen. Wie die Figur des Stummen oder des Wilden im sentimental Theater des 18. Jahrhunderts sind die Idioten Figuren authentischer Individualität und sie sind – "Behinderte" im skandinavischen Wohlfahrtsstaat – Objekte bürgerlichen Mitgeföhls. Man kann so Idioten als einen Film lesen, der sich auf einen Ursprungstext bürgerlicher Identitätsbildung bezieht, auf Diderots "Paradox über den Schauspieler".

In gewisser Weise hat auch Diderot den Prototyp dieses mitfühlenden Menschen als Idioten beschrieben, der sich gerade darin vom kühlen Genie des Schauspielers unterscheidet:

"Es wäre ein ungewöhnlicher Mißbrauch von Worten, wenn man die Fähigkeit, alle Naturen, auch die wildesten, wiederzugeben, Empfindsamkeit nennen wollte. Empfindsamkeit – in der einzigen Bedeutung, in der man diesen Terminus bisher gebraucht hat – ist, wie mir scheint, jene Veranlagung, die als Begleiterscheinung einer Schwäche der Organe, als Folge der Erregbarkeit des Zwerchfells, der Lebhaftigkeit der Einbildungskraft und der Feinheit der Nerven ihren Träger geneigt macht, mitzuföhlen, zu erschauern, zu bewundern, zu fürchten, sich zu erregen, zu weinen, ohnmächtig zu werden, zu helfen, zu fliehen, zu schreien, den Verstand zu verlieren, zu übertreiben, zu verachten, zu verschmähen, keinerlei präzise Idee vom Wahren, Guten und Schönen zu haben, ungerecht und verrückt zu sein."³

³ Denis Diderot: Das Paradox über den Schauspieler, in: ders.: Ästhetische Schriften, Bd. II, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Berlin 1984, S. 511.

Auf der Bühne ist für Diderot diese Idiotie der Empfindsamkeit nur täuschend vorgespielt; die Realität der Empfindung entfaltet sich erst im Zuschauerraum. Gerade deshalb begreift er den Schauspieler des bürgerlichen Theaters als das Medium der Erzeugung der bürgerlichen Seele. Im Spiel mit der Differenz von vorgetäuschem und authentischem Empfindungsausdruck, dem Abstand zwischen dem dargestellten Empfinden und dem Mitgefühl der Zuschauer, formt das Schauspiel die Matrix des bürgerlichen Menschen. Von heute aus betrachtet ist das Paradox des Schauspielers, das vorgetäuschte wahre Empfinden, ebenso wie das individuelle Gesicht zu einer Schablone der Massenkommunikation geworden; im Zeitalter Diderots aber war es eine konkrete politische Utopie, die weniger den tatsächlichen Bürger als die Möglichkeit seiner Selbsterzeugung meinte.

Menschengesichter

Noch während des zweiten Weltkriegs unternimmt der Anthropologe Helmuth Plessner den Versuch, im Verweisungskomplex von Empfindungsausdruck und Individualität ein Kriterium menschlicher Existenz zu fassen. Weil der Mensch den Ausdruck der Empfindung nicht nur unwillkürlich zeigt, sondern sich wesentlich reflexiv auf ihn bezieht, weil er davon Abstand nehmen und ihn vortäuschen kann, ist für Plessner immer noch der Schauspieler eine paradigmatische Figur menschlicher Existenz; auch bei ihm gründet die Theorie des Ausdrucks menschlicher Empfindsamkeit auf der Möglichkeit der Verstellung und der Täuschung.

Mit Blick auf das Weinen und Lachen entwickelt Plessner die Kategorie des Ausdrucks als eine spezifisch menschliche Mitteilungsform. Er unterscheidet die Mimik des menschlichen Gesichts von einer allgemeinen physiognomischen Lesbarkeit lebendiger Wesen, indem er deren "Ausdruck" an das Bewußtsein der Ausdrucksdimension des eigenen Körpers bindet – an das Bewußtsein, ein Gesicht zu haben.⁴ Der Mensch hebt sich in seinem imaginären und symbolischen Selbstbezug gegen die physische Existenz ab und kann sich als "Ich" raum- und ortlos denken. Er ist dieses "Ich", das einen Körper bewohnt, zugleich aber auch nichts anderes als dieser Körper ist.⁵ Seine Selbstwahrnehmung spaltet sich in ein Innesein der physischen Empfindungsbewegung und in das Bewußtsein ihres Erscheinens am Körper. Diese Doppelstruktur des "Leib-seins" und des "Körper-habens" strukturiert den Modus des Ausdrucks und unterscheidet diesen von der zeichenhaften Geste. Die mimische Bewegung bildet eine unauflösbare Einheit von physischem und psychischem Vorgang, die zugleich einem intentionalen Bewußtsein zugänglich ist. In der mimischen Bewegung zeigen sich unwillkürliche körperliche Vorgänge (Leib-sein), zu der das "Ich" – sich von seinem Körper distanzierend – reflexiv in Beziehung tritt. (Körper-haben).⁶ Erst diese reflexive Beziehung

⁴ Vgl. Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens (1941), in: ders.: Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur, S. 201-388, S. 251ff. Vgl. ders.: Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks (1967), in: ders.: Gesammelte Schriften VII, S. 459-478, S. 463ff. Das Bewußtsein des Gesichtshaften ist ein Nach-außen-Treten des leiblichen Zustands, ohne intentionale Äußerung oder instrumentelle Verfügung des Ichs über den Körper zu sein. Es bildet den Bereich eines Außen, der sich nicht ablösen läßt vom "Innen", dem leibhaften Zustand: Das Gesicht ist ein Innen, das außen stattfindet, eine Grenzfläche zwischen Umwelt und Ich, die einen Zwischenbereich und eine Relation definiert, die sowohl ein Im-Körper-sein, als auch ein Von-außen-Betrachten bedeutet (vgl. Plessner: Lachen und Weinen, S. 249). Der Leib als Fläche eines Innen, als Gesicht der Seele, das als Außen erfahren wird, und die Stimme bilden die Resonanzböden und Organe des Ausdrucks (vgl. ebd., S. 250). Bei Plessner ist dies letztlich eine Kategorie alles Lebendigen, der Mensch ist lediglich durch das Selbstverhältnis bestimmt, diese Dimension des Sich-Ausdrückens an sich selbst zu wissen (vgl. auch ebd., S. 273). Lachen und Weinen kann der Mensch nur, wenn er sich diesen körperlichen Prozessen, dem Leibsein überläßt.

⁵ "Expressivität ist eine ursprüngliche Weise, damit fertig zu werden, daß man einen Leib bewohnt und zugleich ein Leib ist." Plessner: Lachen und Weinen, S. 249.

⁶ Vgl. ebd., S. 260f. "Könnte sich Freude als Freude entfalten ohne den Drang nach oben und außen; Wut als Wut ohne die verbissene Stoßrichtung nach vorn; Angst als Angst ohne die Schrumpfungs- und Fluchtentendenz nach unten und hinten?" Ebd., S. 261. Die mimische Bewegung kann also durchaus den ganzen Körper betreffen, der dann im Modus des Gesichts steht. Das Gesicht ist lediglich das Paradigma für die mimische

auf die Einheit von Empfindungs- und Ausdrucksbewegung läßt die unwillkürliche Zustandsveränderung des Leibs zu einer Gebärde des Körpers werden. In diesem Sinne begründet die Idee des menschlichen Gesichts bei Plessner den Begriff des Ausdrucks.⁷

Der Ausdruck des Gesichts bezeichnet so gesehen vor allem das gebrochene Selbstverhältnis des Individuums und keineswegs eine unmittelbare Expressivität. Das Gesicht, auch das eigene, kann immer nur von einem Standpunkt außerhalb des Körpers gedacht werden und setzt deshalb eine Ich-Distanz voraus. Umgekehrt läßt sich das fremde Gesicht in seiner Bedeutsamkeit nur als ein "Inne-sein" der leibhaften Empfindungen erschließen. Ein Gesicht lesen heißt, sich in den Körper versetzt zu denken und dessen Bewegung als eine solche des eigenen Empfindens zu deuten: eine Art des Verstehens, die seit Diderot mit der Theorie des Schauspielers und der Idee des Mitgeföhls, der Empathie verbunden ist. Plessners Theorie des mimischen Ausdrucks steht ganz in der Tradition bürgerlicher Schauspieltheorie, wie sie sich im Dreieck von Physiologie, Physiognomie und Ästhetik der Spätaufklärung herausgebildet hat.

Man kann wie Plessner das "Gesicht" anthropologisch begreifen und in ihm eine Konstante menschlicher Existenz fassen. Dann folgt man der Binnenlogik bürgerlicher Subjektivität. Man kann es aber auch als eine durch vielfache symbolische Praktiken ausgestaltete kulturelle Sphäre der Selbst- und Subjektbildung, der Sublimierungen und Zivilisierungen begreifen. Dann kommen die historischen Bedingungen in den Blick, die das Gesicht als ein Schema der Selbstbildung hervorbringen und modellieren. Selbst wenn man dieses Schema entwicklungspsychologisch begründet, bleibt doch, nach den vielfältigen kulturellen Modulationen und nach der Möglichkeit der Gesichtslosigkeit zu fragen.

Auch die Mumienporträts, so sehr sie uns als individuelle Bildnisse überraschen und berühren, geben ein solches Schema zu erkennen. Die dunklen Augen zeigen, vergleicht man die Porträts, eine frappierende Gleichförmigkeit; im Gegensatz zur harmonischen Mittelung des Gesichts durch Nase und Mund bilden die ungleich großen, immer asymmetrisch versetzt stehenden Augen ein dynamisches Spannungsfeld, in das der Betrachter hineingezogen wird. Deshalb vermag das Bildnis – Carolin Bohlmann erläutert dies in ihrem Beitrag zu diesem Buch – zum Gegenstand eines meditativen Kultus, ein Medium des Verkehrs mit den Toten zu werden. Als solches findet es seine Fortsetzung in den christlichen Ikonen,⁸ die ebenfalls Kultgegenstände einer religiösen Praxis waren, der Vergegenwärtigung des Heiligen. Dieses transzendente Gesicht, Mittler zwischen den Menschen und den Göttern, zwischen den Lebenden und den Toten, ist der Porträtkunst des bürgerlichen Menschen unerreichbar fern. Mag sein, daß Benjamins Bemerkung sich auf diesen Verlust bezieht, wenn er schreibt: "Der Ausdruck der Leute, die sich in

Ausdrucksbewegung. Auch "der Körper kann seelische Vorgänge allerdings durch seine Bewegung ausdrücken, vielleicht ebenso gut wie das Gesicht", heißt es bei Simmel (Georg Simmel: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, in: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band I, Gesamtausgabe Bd. 7, Frankfurt/M. 1995, S. 36-42, S. 39).

⁷ Plessners anthropologische Idee des Gesichts gründet auf einer Theorie des menschlichen Ausdrucks, die ihn einerseits von der intentionalen Expressivität, dem sich ausdrücken und mitteilen, andererseits aber auch vom behavioristischen Reiz-Reaktion-Schema unterscheidet. Der Ausdruck meint einerseits das Ineinander von leibhafter Zustandsänderung und Ausdrucksbewegung, andererseits ein Selbstbewußtsein, das sich in seiner symbolischen und imaginären Aktivität auf diese Doppelstruktur bezieht. Es meint also mehr den lesenden Blick auf ein Gesicht, als das Gesichter aufsetzen. In diesem Sinne bezieht Koch sich darauf (vgl. Gertrud Koch: Psychoanalyse des Vor-Sprachlichen. Das anthropologische Konzept der Psychoanalyse in der Kritischen Theorie, in: Frauen und Film, Nr. 33 (1983), S. 5-10).

⁸ Vgl. Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1993, S. 92ff.

Gemäldegalerien bewegen, zeigt eine schlecht verhehlte Enttäuschung darüber, daß dort nur Bilder hängen."⁹

Shell shocked Faces

In der Galerie der englischen Malerei nach 1860 entdeckt man Gesichter, die keine Ausdruckstiefe, sondern mimische Momentaufnahmen zeigen. Den Künstlern können diese Gesichter erst kurz zuvor begegnet sein – seitdem nämlich die Technik der Fotografie kürzere Belichtungszeiten ermöglichte. Das Gemälde muß nicht "realistisch" im konventionellen Sinne sein; auch piktoral geschönt, wie etwa das Bildnis "Rêverie" von Dante Gabriel Rossetti, erfährt der Betrachter diesen Effekt des isolierten mimischen Moments.¹⁰ Voll zur Geltung kommt dieser aber erst in der Darstellung des modernen Menschen, den Menschenmengen – beim Abschied am Hafen oder beim Empfang zurückkehrender Truppen aus Übersee. Weder bilden die Gesichter eine Galerie von Typen, noch suggerieren sie individuelle Tiefe. Die Darstellungen zielen auf den beliebigen mimischen Moment, auf das alltägliche Gesicht im Vorübergehen. In ihnen erscheint die Mimik als zeitlicher Modus: ein instantanes Aufblitzen des vorübergehenden und schon vergangenen, in seinem Vergehen erhaschten Augenblicks. Sie zeigen keine Individuen, sondern individuierte Momente. Sie lassen uns das Gesicht als etwas begreifen, das sich in der Zeit ausdehnt. Denn der mimische Ausdruck scheint in die Segmente seines Entstehens zerlegt, das in sich gesammelte und ruhende Gesicht auf eine Vielzahl von Gesichtern verteilt. Wie Zeit- oder Bewegungsvektoren sind sie über die Bildfläche verteilt und überziehen das Gemälde mit einem Netz mimischer Effekte, die gleich den Spitzlichtziselierungen in das Oberflächengewebe eingewirkt sind wie die metallisierten Fasern eines Lurexstoffes. Dieses Gewebe illusionierender Oberflächeneffekte verleiht dem Tafelbild selbst etwas Mimisches. Das in seinem Augenblickscharakter dargestellte historische Ereignis findet im Gemälde sein Gesicht.¹¹ Dieses Hervortreten des Gemäldes selbst als gesichtshafte Ausdrucksfläche scheint unmittelbar mit der bürgerlichen Porträtkunst, dem Bildnis des Bürgers, verbunden zu sein. Zunächst aber weist das dargestellte Gesicht der Menge auf einen weiteren Gesichtsverlust.

Eine Momentaufnahme anderer Art, ein berühmtes Foto Don Mc Cullins: es zeigt einen amerikanischen Soldaten mit leerem Blick und weit geöffneten Augen; er scheint nicht bei Sinnen zu sein, ohne daß sein Gesicht die Zeichen mimischer Verzerrung trägt. Das entgeisterte Gesicht wirkt fast wie eine stehende Phrase des Kriegsjournalismus. "Shell shocked GI" lautet die Bildunterschrift, so als sei der Granatenblitz nur eine weitere Steigerung fotografischer Belichtungstechnik.

Vom Schock sprach bekanntlich auch Walter Benjamin, wenn er am fotografischen Porträt das bürgerliche Ich im Fortgang seines Identitätsverlusts dokumentiert sah. Siegfried Kracauer beschreibt diesen Verlust zur gleichen Zeit als Zerstörungswerk eines

⁹ Walter Benjamin: Einbahnstraße, in: ders.: Gesammelte Schriften, Werkausgabe Band 10, Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen, hrsg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt/M. 1980, Bd. IV.1, S. 83-148, S. 138f.

¹⁰ Dem Bildnis von 1868 diente eine 1865 eigens für Rossetti angefertigte Fotografie von Jane Morris als Vorlage. Vgl. Bildnis und fotografische Vorlage in Jeremy Maas: Victorian Painters, London 1969, S. 200. Das Buch thematisiert ausdrücklich das Verhältnis von Bildnissen und ihren fotografischen Vorlagen.

¹¹ Vgl. zur Zeitstruktur in der englischen Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts Caroline Dunant: Olympian Dreamscapes: The Photographic Canvas. The Wide-Screen Paintings of Leighton, Poynter and Alma-Tadema, in: Melodrama. Stage Picture Screen, hrsg. v. Jacky Bratton, Jim Cook, Christine Geldhill, British Film Institute, London 1994.

fotografischen Positivismus: die Fotografie zerfalle die sinnhaften Zusammenhänge und reduziere die Welt auf die nackten Daten ihres Raum-Zeitbestands.¹²

Die Fotografie scheint unentwegt eine Wissensform zu propagieren, der die Welt zu einem umfassend abbildbaren Sachbestand geworden ist. Sie bringt ein menschliches Gesicht zum Vorschein, das vom Blitzlicht geblendet und im Schnappschuß ausgestopft ist. Ob in den Fotoreportagen Weegees oder in der monströsen Unkenntlichkeit von Familienfotos – es ist ein befremdendes Gesicht, das ganz offenbar von sich selbst nichts weiß: ein Gesicht ohne Spiegelfunktion – das bürgerliche Individuum im Blick des wissenschaftlichen Forschers. Mit Plessner wäre von unmenschlichen Gesichtern zu sprechen.

Andererseits scheint die fotografische Dehumanisierung des Gesichts auch Vergnügen zu bereiten. Jedenfalls stellt Tom Gunning die grotesk verformte Gesichtsdarstellung als eine Attraktion des frühen Kinos heraus.¹³ In ihr habe sich der Geist des wissenschaftlichen Positivismus mit ordinärer Neugierde zu einer Art säkularer "gnostischer Mission" verbunden. Gunning verfolgt diese Verbindung bis zu den berühmten Experimenten von G. B. Duchenne¹⁴ zurück: Dieser erzeugte mit elektrisch animierter Gesichtsmuskulatur experimentell, was den Physiognomikern des 18. Jahrhunderts noch gleichbedeutend mit der Seele war: das Bewegungsspiel der Mimik. Endlich schien man die lebendige Empfindungsbewegung selbst festhalten zu können, die doch, seit dem Streit um Lavaters "Physiognomische Abhandlungen", ob ihrer mannigfaltigen Bewegtheit als unfaßbar galt – jedenfalls als nicht abbildbar; das unteilbare Ineinander der Seelenbewegung war im elektrisch animierten Mienenspiel zu isolieren und fotografisch zu inventarisieren.

Duchennes Experimente stehen im Zusammenhang einer ersten Wiederbelebung des modernen physiognomischen Denkens in den 1860er Jahren.¹⁵ Auch wenn die Vorstellung vom Lesen der Schädel- und Gesichtsformen als Zeichen charakterlicher Disposition schon seinen Zeitgenossen kurios erschien,¹⁶ hat man sich dabei regelmäßig auf den Züricher Pastor Johann Caspar Lavater berufen.¹⁷

Offenbar berührt die anthropologische Physiognomie ein grundlegendes Problem des wissenschaftlichen Denkens, das weniger durch die Position Lavaters selbst, als durch die Auseinandersetzung um dessen Konzept bezeichnet ist.¹⁸ Nimmt man den Einwand des Gegenspielers, Georg Christoph Lichtenberg, nämlich hinzu, dann weist dieser Streit auf die notorische Gegnerschaft einer an Verstehen und Empathie ausgerichteten Psychologie und einer an experimentellen Anordnungen orientierten Verhaltensforschung. Die Frage, ob in

¹² Vgl. Siegfried Kracauer: *Die Photographie* (1927a), in: ders.: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M. 1977. Vgl. auch Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931b), in: ders.: *Gesammelte Schriften* Werkausgabe I-IV, Bd. II.1, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 368ff.

¹³ Vgl. Tom Gunning: *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film*, in: *Modernism. Modernity*, John Hopkins University Press, Nr. 4/1 (1997), S. 1-29. S. 22ff.

¹⁴ Seine Studie, die er 1862 veröffentlichte, basiert einerseits auf der Isolierung des mimischen Muskelreizes, andererseits auf der fotografischen Dokumentation des Ergebnisses. Vgl. Gunning: *In Your Face*, S. 7ff.

¹⁵ Andreas Käuser spricht von Konjunkturen des physiognomischen Denkens zum Ende 18. Jahrhunderts, um 1865 und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Andreas Käuser: *Die anthropologische Theorie des Körperausdrucks im 18. Jahrhundert. Zum wissenschaftlichen Status der Physiognomik*, in: *Leib-Zeichen: Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Rudolph Behrens, Roland Galle, Würzburg 1993, S. 41-60.

¹⁶ Entsprechend ist es bereits von den Zeitgenossen wenn nicht verworfen, dann doch stark korrigiert worden. Vgl. dazu Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur 'eloquentia corporis' im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995. S. 105.

¹⁷ Tom Gunning etwa identifiziert die Physiognomiemode des 19. Jahrhunderts mit einer Wiederbelebung der Lehren Lavaters. Vgl. Gunning: *In Your Face*, S. 4.

¹⁸ In diesem Sinne spricht Käuser mit Blick auf die Ausdruckslehren von einem epochalen Theorieproblem. Käuser: *Die anthropologische Theorie des Körperausdrucks im 18. Jahrhundert*, S. 43.

der fixierbaren und abbildbaren Physiognomie oder in der unauflösbaren Vielfältigkeit des mimischen Bewegungsspiels die Seele ihren Ausdruck findet (der Streit zwischen Pathognomik und Physiognomik), bezeichnet präzise das Problem, das sich dem wissenschaftlichen Denken mit dem bürgerlichen Individuum stellt: Ist das individuelle Subjekt im Diagramm seiner Aktionen und Reaktionen physiologisch zu objektivieren oder ist es ausschließlich durch die Vermittlung eines sich selbst wahrnehmenden Ichs zu erfassen?¹⁹ Lässt sich subjektives Erleben von außen objektiv erfassen oder bleibt es dem äußerlichen Blick verschlossen und setzt deshalb ein einführendes Verstehen voraus?

Façon

Das bürgerliche Individuum hat sein Bild in den Stand der Ikone erhoben. Die Darstellung seines Gesichts ist ihm Inbild seiner Seele, nicht Repräsentanz seiner Subjektmächtigkeit:²⁰ es ist vor allem Gegenstand einer meditativen Praxis der Selbstbegegnung. Dabei hat es sich von Anfang an weniger um das Abbild realer Individuen denn um die Aneignung eines bestimmten Gesichts der Kunst gehandelt. Gemeint ist das Bildnis, wie es sich mit der Porträtmalerei der Renaissance herausgebildet hat.²¹ Mit diesem Bildnis – der Kunsthistoriker Gottfried Boehm hat es in seiner grundlegenden Studie dargelegt – ist die Idee des menschlichen Individuums verbunden, das sich durch die Mannigfaltigkeit seines Lebens hindurch als die letzte spirituelle Einheit manifestiert. Noch heute beschreiben Kunsthistoriker dieses Ideal mit einer Emphase, die ihm, wenn nicht Verbindlichkeit, so doch immer noch Wirkung zuschreibt. Die "allerersten Werke der Bildnismalerei von Jan van Eyck sind in ihrem nüchternen und präzisen Detailrealismus sogleich die höchste Vollendung der Gattung."²² Von diesem Standpunkt aus betrachtet, scheint sich alles Nachfolgende nur noch diesem Ideal zu nähern, es kann nur Nachahmung und Manier oder Grotteske sein.

Tatsächlich entsteht im Gegenüber zum idealen Bildnis das groteske, von Leidenschaft geprägte Gesicht. Das berühmte Beispiel sind Leonardo Da Vincis Charakterköpfe, die man als "Karikaturen" bezeichnet hat, obwohl ihnen doch nichts Lächerliches eignet: Es sind "Studien, welche die äußersten Grenzen der menschlichen Erscheinungen, an Häßlichkeit wie an höchster Gemütsbewegung, erkunden...", "die Auswirkung starker Gefühle wie Leid, Trauer oder Wut, im Bild zu zeigen, ist ab dieser Zeit eines der Hauptanliegen der Kunst."²³ Das Bildnis der Renaissance bewegt sich zwischen den Polen idealer Harmonie des menschlichen Individuums und der Grotteske des Affekts und der Leidenschaft. Das Selbstbild des bürgerlichen Individuums richtet sich an diesem Bildnis aus, aber nicht ohne es grundlegend neu zu deuten.

¹⁹ Vgl. hierzu vor allem Gerhard Neumann: "Rede, damit ich dich sehe". Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick, in: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne, hrsg. v. Ulrich Fülleborn, Manfred Engel, München 1988, S. 71-107.

²⁰ Vgl. Georg Simmel: Aesthetik des Porträts, in: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band I, S. 321-332, S. 323.

²¹ Vgl. Gottfried Boehm: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.

²² Karl Schütz: Idealbild, Bildnis und Karikatur. Das Gesicht in der europäischen Malerei, in: Parnass, 17. Jg., Sonderheft 13 (1997), Kopf oder Maske – Das andere Gesicht, S. 50-57, S. 53f.

²³ Dies hat Neumann: "Rede, damit ich dich sehe", herausgearbeitet; im folgenden stütze ich mich auf dessen Argumentationsgang: Lichtenberg selbst folgert daraus eine Bescheidung auf eine Rhetorik des mimischen Ausdrucks, die für die Malerei und das Theater Gültigkeit hätten. Vgl. zum Verhältnis von Physiognomie und Physiologie auch Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst. Die Unendlichkeit des lebendigen Zusammenspiels der Vielzahl der Facetten des Gesichts lässt sich nur als Selbsterfahrung, nicht aber als objektive Beschreibung erfassen. Der Haupteinwand gegen die Physiognomik Lavaters ist also die Komplexität des Ausdrucks individueller Empfindungen und seine Ausdehnung in der Zeit. Eine Mannigfaltigkeit, für die unsere Sprache keine Worte hat. Vgl. Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst, S. 51.

Die Antwort Lichtenbergs im Streit um die Lesbarkeit des menschlichen Gesichts hält die Mitte zwischen romantischer Kunsttheorie und dem neuen physiologischen Verständnis der menschlichen Seele.²⁴ Wohl lasse sich der einzelne Affekt einer Mimik zuordnen, nicht aber dem unendlichen Zusammenspiel aller Affektionen in ihrer lebendigen Bewegung ein abbildbares Gesicht. Das Gesicht spiegelt die Seele des Individuums in seiner lebendigen Verbundenheit mit der Welt und ist nur in der Mannigfaltigkeit dieser Relationen, in der unendlichen Bewegtheit dieses Lebens zu erfassen: weder läßt es sich stillstellen noch zerlegen, noch von einem Punkt außerhalb bestimmen. Zwar kenne die Kunst die Rhetorik der Mimik, das lebendige Gesicht aber sei nicht abzubilden.²⁵

Dieser Gedanke weist auf den zentralen Topos der Ästhetik der Spätaufklärung zurück: die Illusion des lebendigen Ausdrucks. Denn nicht die Rhetorik der Miene, wie sie Lichtenberg u.a. für die Malerei und das Theater anvisierte, sondern die Illusion eines Gesichts lebendigen Empfindens bildet deren Darstellungsideal. Wie die Statue des Pygmalion, die schöne Galatea, sollte das bürgerliche Individuum in der Kunst zu seinem ureigenen Leben erwachen.²⁶ Entsprechend erfährt das Bildnis der Renaissance, die harmonische Gebundenheit seiner Ausdruckselemente, eine neue – psychologische und wirkungsästhetische – Deutung: der Schein der Bewegtheit, der das beherrschende Ideal der neuzeitlichen Malerei geworden war, wird nun als individuelle Beseelung verstanden.²⁷

Fassaden und Tableaus

Michael Fried hat das neue Bildnisideal des Bürgertums in der Formel von der selbstvergessenen Versunkenheit ("absorption") im Gegensatz zur theatralen Selbstdarstellung („theatricality“) zusammengefaßt.²⁸ Das in sich vertiefte Gesicht findet seinen Gegensatz nicht – wie das Bildnis der Renaissance – in der Groteske der Leidenschaft, sondern in der repräsentativen Selbstdarstellung.²⁹ Das bürgerliche Bildnis zielt gerade nicht auf die repräsentative Funktion und wendet sich an keinen Betrachter. Das Bildnis des 'in sich versunkenen Gesichts' impliziert – Fried erläutert dies explizit an Diderot

²⁴ In Peter von Matts literaturgeschichtlicher Studie zum Gesicht findet sich dieser Gedanke herausgearbeitet: Das Beispiel gibt hier ein Brief Wilhelm von Humboldts, der dessen Reflexionen zu Lavaters Physiognomik resümiert (Peter von Matt: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, München u.a. 1983, S. 94ff.): Einerseits betont auch Humboldt die Abhängigkeit vom engagierten Blick, dem die Oberflächen der Dinge zu Chiffren seiner Libido werden. Physiognomisches Denken ist Lesen der Dingwelt mit 'stark interessiertem Herzen' (vgl. ebd., S. 96). Die Physiognomik ist, in dem gleichen Sinne wie es die Psychoanalyse von der Gesichtswahrnehmung sagt, die Sache eines involvierten Blicks, ein affektgeladenes Verhältnis zu den Dingen. (Vgl. ebd., S. 97).

²⁵ In ihrer Studie zur Ästhetik der Spätaufklärung hat Mülder-Bach die Funktion der pygmalionischen Metaphorik für den zeitgenössischen Begriff der Darstellung ausgearbeitet und damit einen neuen Blick auf das Konzept der Illusionsästhetik eröffnet. Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der "Darstellung" im 18. Jahrhundert, München 1998.

²⁶ Eine bruchlose Linie, die das Ideal des Renaissanceporträts mit dem Ideal des bürgerlichen Individuums verbindet und bis zu den Großaufnahmen in sich gekehrter Frauengesichter im Kino reicht, läßt alle historische Differenz in der These von der durchgehenden Arbeit der Verdrängung der Leidenschaften, der Affekte und des Körperlichen untergehen. Vgl. Fred van der Kooij: Der entleerte Blick, in: Cinema 41 (1996): Blickführung, S. 22-45.

²⁷ Michael Fried: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley 1980.

²⁸ "Das Vertieftsein, Versunkenheit ist" – wie Thomas Koebner schreibt – "ein vollkommenes für sich und mit sich sein, das Gegenteil des Kalküls der Zurschaustellung." Thomas Koebner: In Großaufnahme. Das unergründliche Gesicht, die vieldeutigen Blicke. Ein Versuch, in: Schauspielen und Montage. Schauspielkunst im Film, hrsg. v. Thomas Koebner, St. Augustin 1999, S. 46-63.

²⁹ Wolfgang Kemp: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Der Betrachter ist im Bild, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1992, S. 7-28, S. 14f. Vgl. auch Michael Fried: Malerei und Betrachter. Jacques Louis Davids *Blinder Belisarius*, in: Der Betrachter ist im Bild, hrsg. v. W. Kemp, S. 307-332, S. 208f.

– die Illusion der vierten Wand: Seine "oberste Fiktion" ist die "Nichtexistenz eines Betrachters".³⁰

Die Ruhe monologischen Für-sich-seins nimmt das Gegenstück des harmonischen Bildnisses, die Karikaturen der Leidenschaft, noch in sich auf. Es setzt an die Stelle der expressiven Äußerung der Leidenschaft die Virtualität aller möglichen Affekte. Die Illusion des Bilds bezieht sich also nicht auf die abbildliche Ähnlichkeit, sondern auf den Eindruck einer lebendigen Durchdringung von Ausdrucks- und Empfindungsbewegung. Diese aber betrifft weniger das dargestellte Gesicht als den Ausdruck des Gemäldes selbst. Die malerische Darstellungsform illusioniert eine nach innen gewendete Dynamik, die das Spiel der Affekte in die imaginäre Tiefe des Bildes verlegt. Genau in diesem Wirkungskalkül wendet sich das Bildnis dann doch an den Betrachter: es zielt, wie das Theater Diderots, auf die höchstmögliche Wirkung in dessen Empfindung. Indem das Gesicht als das Dargestellte für sich bleibt, verschlossen hinter der "vierten Wand", begegnet es dem Betrachter im Bild selbst, eben als Bildnis.³¹ Das gemalte Tableau wird selbst zum Gesicht.³² In seinem "Ausdruck" stellt sich dar, was selbst nicht darstellbar ist: die Tiefe der individuellen Seele.

Das Bild illusioniert letztlich diese Tiefe seiner eigenen Oberfläche, eine nach innen gerichtete Bewegtheit, in die zu versenken es den Betrachtenden einlädt. Das Bildnis ist primär Illusionierung dieser Bewegung ins Innere, auf die alle Oberflächenerscheinung zustrebt und aus der sie emporzusteigen scheint. Es dient nicht der Repräsentation, sondern der Kontemplation, nicht der Abbildung mehr oder weniger repräsentativer Individuen, sondern der Bildung bürgerlicher Individualität in der Begegnung mit diesem "Gesicht".³³ 'Diderot und seine Zeitgenossen' haben darunter weder ein erzieherisches Vorbild noch ein repräsentatives Abbild bürgerlicher Innerlichkeit verstanden: Das Bild selbst war die Öffnung zum Tiefenraum der eigenen Seele.

Diese "Tiefenwirkung" hat der Philosoph Georg Simmel im Blick, wenn er den Ausdruck des Gesichts zum Paradigma der Kunst erhebt und am Beginn des 20. Jahrhunderts noch einmal die Bedeutung des bürgerlichen Bildnisses resümiert. Er leitet damit einen neuerlichen 'Boom des physiognomischen Denkens' ein.³⁴ Der menschliche Gesichtsausdruck, so Simmel, sei von einer zentrierenden Gefügtheit durchherrscht, sei 'Ausdruck harmonischer Entsprechungen eines im Ganzen nie faßbaren Zusammenspiels'.³⁵

"Das Ideal menschlichen Zusammenwirkens: daß die äußerste Individualisierung der Elemente in eine äußerste Einheit eingehe, die aus den Elementen freilich bestehend, dennoch jenseits jedes einzelnen von ihnen und nur in ihrem Zusammenwirken liegt – diese

³⁰ Fried: Malerei und Betrachter, S. 208f.

³¹ Fried spricht von der Änderung des ontologischen Status des Bilds. Vgl. dazu auch Gernot Böhme: Theorie des Bildes, München 1999, S. 77ff.

³² Wolfgang Kemp hat beschrieben, wie gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Betrachtung der Malerei gerade nicht mehr Gegenstand des geflissentlichen Rasonnements, sondern Einübung in Kontemplation geworden ist: Einübung einer Kunst des Schweigens und der Versenkung, wie sie dann das 19. Jahrhundert vor allem in den Konzertsälen und Museen durchsetzen wird. (Wolfgang Kemp: Die Kunst des Schweigens, in: Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste, hrsg. v. Thomas Koebner, S. 96-119. Vgl. dazu auch Peter Gay: Die Macht des Herzens. Das 19. Jahrhundert und die Erforschung des Ich, München 1997, S. 19-48.

³³ Johannes Saltzwedel stellt für das ausgehende 18. und beginnende 19. Jahrhundert einen 'Physiognomik-Boom' fest. (Vgl. ders.: Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit, München 1993) Käuser spricht in Anlehnung an Karl Bühler von drei Konjunkturen: im späten 18. Jahrhundert, um die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts (vgl. Käuser: Die anthropologische Theorie des Körperausdrucks im 18. Jahrhundert, S. 44f.). Letzteres scheint sich insbesondere auf die Weimarer Kultur (vgl. Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, hrsg. v. Claudia Schmolders u. Sander Gilman, Köln 2000) zu beziehen, während die Diskussion im 19. Jahrhundert offenbar in Frankreich ihr Zentrum hatte: Vgl. dazu Gunning: In Your Face, S. 5.

³⁴ Vgl. Simmel: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts.

³⁵ Ebd., S. 37.

fundamentalste Formel des Lebens hat im Menschenantlitz ihre vollendetste Wirklichkeit innerhalb des Anschaulichen gewonnen."³⁶

Simmel sieht also in diesem Kunstideal die menschliche Existenz insgesamt erfaßt: die fundamentale Formel des Lebens – die Einheit des Organismus; das ideale Zusammenwirken – die Einheit der Gesellschaft; schließlich die höchste Form dieses Ideals, die Durchherrschaft aller Seelenregungen durch den einenden Geist des Individuums. In seiner Individualität, man könnte sagen, in seiner Gesichtshaftigkeit, fällt der bürgerliche Mensch mit dem Prinzip der Geistigkeit schlechthin zusammen.³⁷ In dieser Zuspitzung scheint Simmel bruchlos an die Tradition idealistischer Ästhetik anzuknüpfen.³⁸

Facettierungen und Spiegelungen

Auf den ersten Blick formuliert er das Ideal eines Kunstverständnisses, welches zu seiner Zeit schon antiquiert erscheinen mußte. Hatte doch die Fotografie längst die Phänomenologie eines anderen Menschen eröffnet. Aber Simmels Überlegungen begründen keinen Werkbegriff autonomer Kunst, sondern legen die wirkungsästhetischen Wurzeln des bürgerlichen Kunstverständnisses frei.

Auch für Simmel ist das Bildnis ein Aggregat des Empfindens und ein Medium der Selbstbegegnung.³⁹ Seine Ästhetik des Gesichts deckt eben diesen Vorstellungskreis bürgerlicher Kunst wieder auf, der, so tief er auch im europäischen Denken wurzelt, bis heute durch den Positivismus der Abbildlichkeit verdeckt wird.

Simmel begreift das Gesicht primär als das Bewegungsspiel der Mimiken, die ineinander geblendet und aufeinander durchsichtig, kontinuierlich ineinander übergehen, als das Spiel einer unendlich sich fältelnden, kräuselnden und wieder glättenden Oberfläche. Es ist diese spezifische Art der Bewegtheit, der Simmel eine besondere Bedeutung zumißt:

"Thatsächlich löst das Gesicht am vollständigsten die Aufgabe, mit einem Minimum von Veränderung im Einzelnen ein Maximum von Veränderung des Gesamtausdruckes zu erzeugen. (...) Ursache und Folge hiervon ist die ungeheure Beweglichkeit des Gesichts, die ja, absolut genommen, nur über sehr geringfügige Lageverschiebungen verfügt, aber durch den Einfluß jeder einzelnen auf den Gesamthabitus des Gesichts gleichsam den Eindruck

³⁶ In diesem Sinn rekonstruiert Saltzweil: Das Gesicht der Welt, die Geschichte des physiognomischen Denkens als das 'Lesen des Ausdrucks als harmonische Entsprechung eines im Ganzen nie faßbaren Zusammenspiels'.

³⁷ Es ist ein Leichtes, diesem Universalismus ein einschränkendes Denkschema nachzuweisen, denn ganz offensichtlich bezieht sich diese "Geistigkeit" auf eine höchst spezielle Form der "Menschlichkeit", auf das bürgerliche Individuum, wie es sich in der Spätaufklärung formiert. Bei Simmel fehlt auch nicht der Hinweis auf das Unschöne, Unharmonische: Wenn es heißt: "rein formal angesehen, wäre das Gesicht mit jener Vielheit und Buntheit seiner Bestandteile, Formen und Farben eigentlich etwas ganz Abstruses und ästhetisch Unerträgliches," wäre "diese Mannigfaltigkeit nicht zugleich jene vollkommene Einheit" (Simmel: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, S. 37), folgt der notorische Seitenhieb des ästhetischen Idealismus gegen das Barocke der "ausladenden Gebärde", des "Abspreizens" und "Auseinandersperrens der Gliedmaßen" (ebd., S. 38).

³⁸ Auch bei Simmel ist der Hinweis auf die "ganz besonders unästhetische Wirkung" des aufgesperrten Mundes und der aufgerissenen Augen nicht normativ zu verstehen. Das "entgeisterte Gesicht" und die "seelische Lähmung" mag durchaus eine gesellschaftliche Realität sein. Simmel hat sie oft thematisiert. Er bezieht das ästhetische Ideal gerade auf diese existentielle Realität: und setzt der drohenden Erstarrung in der modernen Lebenswelt ein sehr spezielles 'l'art pour l'art', eine ästhetische Praxis der Subjektivierung entgegen. So der Titel eines Aufsatzes von Simmel, der von der Praxis der Kunstbetrachtung handelt: Georg Simmel: L'art pour l' art, in: ders.: Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik, Hamburg 1990. Vgl. auch den Kommentar von Nicola Suthor zu Georg Simmel, in: Porträt, hrsg. v. Rudolf Preimesberger, Hannah Bader, Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 420-424.

³⁹ Simmel, Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, S. 41.

potenzierter Veränderungen erregt. Es ist, als wäre ein Maximum von Bewegung auch in seinem Ruhezustand investiert, oder als wäre dieses der unausgedehnte Moment, auf den unzählige Bewegungen hinielen, von dem unzählige ausgehen werden."⁴⁰

Das Gesicht ist die Idee einer nichträumlichen Bewegtheit, die Intensität einer virtuellen Veränderbarkeit, einer potenzierten Wandlungsfähigkeit: Simmel nennt diese Bewegung wie die Physiologen und Physiognomiker des 18. Jahrhunderts "Seele". Die Bewegung der Seele, "die hinter den Gesichtszügen und doch in ihnen anschaulich wohnt, (ist) eben die Wechselwirkung, das Aufeinanderhinweisen der einzelnen Züge."⁴¹ Darin gleicht das Gesicht in seiner Ausdrucksweise der Arabeske, bildet es doch wie diese allein in ihrem Gefügtsein ein – nicht abbildliches – Bild.⁴²

In diesem Verständnis erst bezeichnet die Bewegtheit des Gesichts ein bildnerisches Ideal, das weder auf die Abbildung noch auf Illusionierung zielt, sondern auf den Grad der "Verflechtung", auf die Intensität der "Durchdringung", die "Innigkeit des Ineinander".⁴³ Für Simmel realisiert sich in der kompositorischen Fügung der Oberflächenelemente des Bildes, in der Intensität des Ineinandergefügt- und Verwobenseins, die gleiche Bewegtheit, die das Gesicht und die Seele ausmachen.

"Der seelische Ausdruck aber kommt zu der bloß anschaulichen Vollendung nicht ebenso erst hinzu, wie zu der Schönheit eines Ornamentes eine symbolische Bedeutung oder zu dem Reize einer Mariengestalt die Weihe religiöser Gefühle; sondern die Vollendung des Anschauungsbildes ist hier unmittelbar die Darstellung einer ihm einwohnenden Seele; was wir 'Beseelung' der Bildererscheinung nennen, ist nichts anderes als jene Harmonisierung, jenes In-Beziehung-Setzen aller Teile des Äußerlich-Anschaulichen."⁴⁴

Das kompositorische Gefüge des Porträts vermittelt nicht die Illusion eines lebendigen Gesichts, sondern bezeichnet ein wirkliches Leben des Kunstwerks, seine "Seele", wie Simmel schreibt.⁴⁵ Diese Seele, derer man im Bildnis ansichtig wird, ist weder die Seele des Künstlers, noch die des Modells. Sie ist selbst durch und durch Artefakt, eine "künstliche Seele": die Kompositionsstruktur des Gemäldes, "ein besonderes und ideelles Gebilde" "innerhalb des Kunstwerks", das "nur den artistischen Kategorien und Ansprüchen entspring[t]".⁴⁶

"Die realen Vorgänge in der Seele des Schöpfers (...) stehen prinzipiell ganz jenseits der Werte und Bedeutungen, die das fertige Werk für den Genießenden und den ästhetisch Urteilenden besitzt. Dennoch: in jedem lyrischen Gedicht lebt eine Seele, ihre Schicksale und Gefühle, ihre Versunkenheiten und Aufschwünge. Aber diese Seele ist sozusagen nur eine fiktive, die dem Kunstwerk Sinn und Halt gibt, sie lebt wirklich nur in diesem, nicht hinter ihm..."⁴⁷

Daß dieses seelische Leben sich nur im Betrachtenden realisiert, ist die Crux des Gedankens.⁴⁸ Die Seele, das ist selbst noch ein Artefakt, ein vom Bildnis im Betrachter

⁴⁰ Ebd., S. 37.

⁴¹ Vgl. Simmel, Aesthetik des Porträts, S. 323.

⁴² Ebd., S. 327.

⁴³ Ebd., S. 328f.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 332.

⁴⁶ Ebd. S. 331f.

⁴⁷ Vgl. ebd. Vgl. auch Fried: Malerei und Betrachter, S. 307-332.

⁴⁸ So ist das Bildnis, die Darstellung von Gesichtern, letztlich nur der Spezialfall einer Kunst, die künstliche Seelen produziert. Simmel, Aesthetik des Porträts, S. 327ff.

erzeugtes Selbstempfinden.⁴⁹ Es ist immer noch das Bildnis der Renaissance, aber herausgelöst aus seinen repräsentativen Bezügen, seiner Funktion der Vergegenwärtigung oder der Erinnerung einer Person. An die Stelle des repräsentativen Bildnisses tritt das Bild als Medium der Subjektivierung. Es konstituiert einen Raum, der allein dem Betrachter gehört, eine imaginäre Tiefe, die ihn in sich aufnimmt als Raum seiner eigenen Seelentiefe. Das Bildnis ist zu einem wirkungsästhetischen Aggregat des Selbstverhältnisses des bürgerlichen Menschen geworden.

In "Als Freud das Meer sah" hat Georges-Arthur Goldschmidt die mythologische Signatur dieser Selbstbildung als den Blick des Ichs in einen Spiegel beschrieben, der wiederum im Wasser versenkt ist: "Muß ich ihn [den Spiegel, in dem sich mir mein Gesicht zeigt, H.K.] nicht bloß ins Wasser tauchen, und es trübt und wellt sich, und jede Welle wirft dasselbe Licht zurück und denselben Schatten? Und jeder Schauer, jede Kräuselung der Oberfläche ist Wasser bis in die tiefsten Tiefen, sie sind es, sie gehören ihm an, sie sind es."⁵⁰ Was wie eine bewegte Oberfläche auf den Grund durchscheinen läßt, ist eben durch und durch nur dieses eine, das im bewegten Wasser sich spiegelnde Ich.

Verschleierungen

Anders als das repräsentierende Bildnis findet das Bild der Versenkung seinen bevorzugten Gegenstand im weiblichen Gesicht. In einem Essay zur Großaufnahme im Film kommt Thomas Koebner auf die Entdeckung dieses Raums der Versenkung zu sprechen und zitiert das Losungswort der Eintretenden: "Als die Dame am Fenster erscheint, verändert sich beim Anblick ihres schönen Gesichts der zuvor gelassene Betrachter. Die Dame hat nichts dazu getan, doch der 'éclat', das plötzliche Erstrahlen ihrer 'Epiphanie' bringt den Herrn dazu, den stereotypen, wenngleich meist wahrhaftig gemeinten Satz zu stammeln: 'J'ai vu, je ne sais quoi.'⁵¹ Es ist die magische Formel aller Empfindsamkeiten, von der William Hogarth anmerkte, daß dieser "Modeausdruck" sich lediglich der Unkenntnis der Gesetze von Schönheit und Grazie in der bildenden Kunst und deren Wirkungen verdanke⁵². Tatsächlich handelt es sich auch mehr um die Eröffnungsfloskel einer Rede, denn um das Siegel des Verstummens.

Das Bildnis der Frau am Fenster zieht den Betrachter in ein verschwiegenes Dunkel, das "private Dunkel eines Gemachs"⁵³ im Hintergrund des Bilds, in dem sich die Phantasie einnisten und Gedichte spinnen kann. Aus dem "ich habe gesehen, was ich nicht zu beschreiben weiß", erwächst eine eigene poetische Sprache, die emphatische Rede der Empfindsamkeit.⁵⁴ In der Beschreibung eines Gesichts – "an der Grenze zwischen Innen- und Außenraum, intimer Verborgenheit und einem (...) Sich-zur-Schau-stellen-Müssen"⁵⁵ – setzt das sprechende Ich im Spannungsfeld von erotischer Wahrnehmungssensation und

⁴⁹ Georges-Arthur Goldschmidt: *Als Freud das Meer sah. Freud und die deutsche Sprache*, Zürich 1999, S. 44.

⁵⁰ Koebner: *In Großaufnahme*, S. 46.

⁵¹ William Hogarth: *Analyse der Schönheit*, hrsg. v. Gerti Fietzek u. Michael Glasmeier, Dresden u.a., o. J., S. 171-185.

⁵² Koebner: *In Großaufnahme*, S. 46.

⁵³ Koebner weist, ebd., S. 47, auf einen der Ursprungstexte dieses Redestroms: Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* hin.

⁵⁴ Ebd., S. 46.

⁵⁵ Vgl. Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999. Vgl. auch Lothar Müller: *Herzblut und Maskenspiel. Über die empfindsame Seele, den Briefroman und das Papier*, in: *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, hrsg. v. Gerd Jüttemann u.a., Bd. 2, Weinheim 1991, S. 267-290, und Gert Mattenklott: *Leidenschaft*, in: ders.: *Blindgänger. Physiognomische Essays*, Frankfurt/M. 1986, S. 119-136.

Mitteilungswunsch sein Selbstempfinden als Grenze seiner Sprachfähigkeit, als beredte Sprachlosigkeit in Szene.⁵⁶

Tiefenwirkungen

Von Gesichtern, die Ansichten eines sich im sprachlichen Phantasma verzweigenden Empfindens sind, handelt die kleine Literaturgeschichte des Gesichts von Peter von Matt. Sie verfolgt jene literarischen Versuche, "die allen Warnungen (...) zum Trotz das einmalige Gesicht Zug für Zug wiedergeben wollen. (...) Es hängt etwas Naives, aber auch Ergreifendes an diesen Versuchen." Ergreifend sei der "Versuch, dem Vergänglichsten am Menschen", dem Ausdruck seines Gesichts, "mit den Mitteln und Möglichkeiten der Sprache zu begegnen"⁵⁷, naiv das Unterfangen selbst, die Vielfältigkeit des Gesichtsausdrucks beschreiben zu wollen. Die Wahrnehmung des Gesichts gilt immer noch als Grenzerfahrung der Sprache. Es gehe deshalb in aller Regel auch nicht um ein literarisches Abbilden, sondern um das Erlebnis der Begegnung. Die literarische Suche nach dem Gesicht zielt auf den Moment, der trifft, der rührt, der aufscheucht, hinreißt und blendet. Die vielfältigen Facetten eines Gesichts scheinen sich in dem einen Zug, der mich trifft, zu verdichten und zu erkennen zu geben.⁵⁸

Man kann daraus schließen, daß das, was wir als Gesicht wahrnehmen und qualifizieren, sich vor allem durch diese spezifische Weise des Berührtseins auszeichnet: "Offenbar ist es unmöglich, einem Gesicht gegenüber, zu dem man in ein Kommunikationsverhältnis irgendwelcher Art tritt, anders als spontan wertend zu reagieren."⁵⁹ Es ist dies eine Wertung im außermoralischen Sinne, eine mehr oder weniger reflexhafte Affektion des 'ich mag, ich mag nicht'.

Im Blick des Verliebten, der vom Anblick der Geliebten "qualvoll angespannt und hingerissen" sei, beschreibt Walter Benjamin dieses Getroffensein:

"Geblendet flattert die Empfindung wie ein Schwarm von Vögeln in dem Glanz der Frau. Und wie Vögel Schutz in den laubigen Verstecken des Baumes suchen, so flüchten die Empfindungen in die schattigen Runzeln, die anmutslosen Gesten und unscheinbaren Makel des geliebten Leibs, wo sie gesichert im Versteck sich ducken."⁶⁰

Die affektive Mobilisierung des Gesichts vollzieht sich als Ausweichbewegung zwischen übergroßer Nähe und unerreichbarer Verborgenheit. Sie folgt letztlich dem Muster jedes erotischen Spiels, dem der Verschleierung. Die Ausweichbewegung mag in die illusionäre Tiefe eines Gemäldes, das 'Dunkle eines Gemachs' im Bildhintergrund oder in die laubigen Verstecke eines sprachlichen Phantasmas führen – in jedem Fall ersetzt sie die reale Begegnung durch eine imaginäre und symbolische Aktivität, in der sich die Begierde verzweigt und vervielfältigt. Man könnte darin eine Befriedung des allzu direkten und

⁵⁶ Matt: ... fertig ist das Angesicht, S. 128.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 63ff. zu Goethe.

⁵⁸ Ebd., S. 131.

⁵⁹ Walter Benjamin: Einbahnstraße, S. 92.

⁶⁰ Mattenklott schreibt über Rousseaus Héloïse: "Im Fortgang des Briefwechsels gewinnen wir allerdings die Gewißheit, daß es nicht äußere Umstände der Verhinderung sind, die dieses Paar immer wieder zur Feder greifen lassen. Saint-Preux schreibt noch in fliegender Hast an die erwartete Freundin, wenn sie schon in der Tür steht: stets Worte leidenschaftlichster, schmerzenreicher und unerfüllbarer Sehnsucht, und er sitzt bereits wieder am Schreibtisch, kaum daß sie ihn verlassen hat. Ohne Zweifel, die Briefe dieser Liebenden sind im wesentlichen kein Transportmittel von Mitteilungen, Eröffnungen, Informationen und Ansichten, sondern vollziehen eine leidenschaftliche Liebe, die (...) auch ohne Partner auskäme und sich in den Briefen genügen könnte." Mattenklott: Blindgänger, S. 131.

aggressiven Verlangens sehen.⁶¹ Die Psychoanalyse jedenfalls spricht in diesem Sinne von der Liebe und der Sublimierung als Grundbewegung jeglicher Kulturleistung.

Surface

Das Gesicht entsteht buchstäblich im Verbergen des Körpers und bringt ihn zugleich als ein Ornament des erotischen Begehrens zur Erscheinung.⁶² Es ist die nach außen und vorne gekehrte Fassade des verborgenen Körpers, das Lichtspiel sublimierter Empfindsamkeit, der Schattenwurf von Trauer und Schmerz, das Blitzgewitter der Affekte. Der Filmtheoretiker Béla Balázs hat dies immer wieder am Schauspiel der Asta Nielsen beschrieben:

"Der Inhalt dieses Films ist die erotische Ausstrahlung dieser Frau, (...). Nun ist aber die Erotik – hier wird es klar – das eigenste Filmthema, der Filmstoff an sich. Erstens darum, weil es immer, zumindest immer auch, ein körperliches Erleben, also sichtbar ist. Zweitens gibt es nur in der Erotik eine restlose Möglichkeit des stummen Verständnisses. (...) Der besondere künstlerische Wert der Asta Niensenschen Erotik besteht aber darin, daß er durchwegs vergeistigt ist. Die Augen sind es hier vor allem, nicht das Fleisch. Sie hat ja gar kein Fleisch. Ihre abstrakte Magerkeit ist ein einziger zuckender Nerv mit einem verzerrten Mund und zwei brennenden Augen." (...) Sie "kann obszöne Entblößung schauen, und sie kann lächeln, daß es von der Polizei als Pornographie beschlagnahmt werden müßte."⁶³

Das Gesicht ist eine Arabeske aller Lockungen körperlicher Verschmelzungen. Die Mannigfaltigkeit der Züge, "ein einziger zuckender Nerv", ist mindestens ebenso das Ergebnis projektiver Verrätselung, wie es den Zug geben muß – "zwei brennende Augen" –, der mich trifft. Als Wahrnehmungsschema ist das Gesicht die Fassade einer Dunkelheit, ein Oberflächeneffekt, der eine imaginäre Tiefe evoziert: schwarze Augen, dunkle Fenster oder laubige Verschattungen, das Offensichtliche zeigt sich verrätselt.⁶⁴

Offenbar bewegt sich die Gesichtswahrnehmung in einer doppelten Zeitstruktur: zum einen das Instantane der Affektion, zum anderen die kontemplative Versenkung, die innere Sammlung; zum einen das Augenblickshafte der sichtbar werdenden Emotion, die trifft und attackiert, zum anderen der sich nach und nach öffnende und füllende imaginäre Tiefenraum der Projektionen und Introjektionen. In seinem Buch zur Fotografie: "Die helle Kammer" stößt Roland Barthes auf eine vergleichbare Wahrnehmungsstruktur. Jenseits der kognitiven Lektüre der Bilder, dem "Studium", entdeckt er das "Punctum" der Fotografie, den einzelnen Zug, der mich trifft. Er sucht diesen Mal um Mal zu benennen, um erst am Ende den Mittelpunkt zu enthüllen, um den seine forschende Rede tatsächlich kreist: die verborgen gehaltene Fotografie der Mutter.⁶⁵

⁶¹ Seine Existenz als exponierte Ausdrucksfläche gewinnt das Gesicht erst aus dem verhüllten Körper: "und also besonders seit dem Christentum" sagt Georg Simmel: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, S. 39. Das Geburtsdatum des Gesichts sei das Jahr Null, schreiben Gilles Deleuze und Felix Guattari: Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichts, in: dies.: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992, S. 229-262.

⁶² Béla Balázs: Die Erotik der Asta Nielsen (1923), in: ders.: Schriften zum Film, Bd. I, hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy, Budapest u.a. 1982, S. 184-186, S. 185f.

⁶³ Deshalb wird das Gesicht als das "Fenster der Seele", (Plessner: Lachen und Weinen, S. 250) an den alten Topos vom Spiegel der Seele in der Tiefe der Augen gebunden.

⁶⁴ Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt/M. 1989.

⁶⁵ Koch thematisiert das physiognomisch-mimische Ausdrucksmaterial im Unterschied zum Gestischen als Beispiel für ein nicht-sprachliches Ausdruckssystem. Vgl. Koch: Psychoanalyse des Vor-Sprachlichen. Das Lesen des Gesichts ist mit Plessner das Paradigma einer anthropologischen Quelle der Kommunikation und Wahrnehmung vor der Sprache. Gertrud Koch: Nähe und Distanz. Face-to-face-Kommunikation in der Moderne, in: Auge und Affekt, hrsg. v. G. Koch, Frankfurt/M. 1995, S. 273-291. Auf die gleiche Zwischenstellung weist die Kategorie des Affektbilds bei Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt/M. 1989. Vgl. weiter: Julia Kristeva: Das Semiotische und das Symbolische, in: dies.: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt/M. 1987 und dies.: Geschichten von der Liebe, Frankfurt/M. 1989, S. 9ff. Zur Untersuchung der mimischen Aktivität

Die Miene des sich mir zuwendenden Gesichts, freundlich oder schroff, ist die flüchtigste körperliche Berührung. Sie bezeichnet einen Grenzwert, an dem der symbolische Tausch dem Nullpunkt unmittelbarer körperlicher Verschmelzung zustrebt, eine Zone des Übergangs zwischen Semiose und physischer Aktivität. Man kann es auch umgekehrt beschreiben: die Mimik, das ist die erste Lösung aus einer physischen Verschmelzung, die, für kurz oder lang unterbrochen, in eine immaterielle Berührung abgeleitet – nicht mehr körperlich und noch nicht symbolisch. Man kann deshalb im Schema der Gesichtswahrnehmung eine Art vorsprachlicher Semiose verstehen, die sich der Erlebniswelt des Kindes im Angesicht der Mutter zuordnen läßt.⁶⁶ Dies gilt eben nicht nur für den regressiven Verschmelzungswunsch, sondern auch für die Erfahrung der Fremdheit und der Trennung, den instantanen Charakter der Affektion durch das fremde Gesicht:

"...daß es auch ein 'fremdes' Gesicht gibt und daß man zu unterscheiden hat zwischen dem vertrauten und dem fremden Gesicht, dies macht bereits einen krisenhaften Ort der Entwicklung aus. Und ganz entsprechend weiter gelangt man zur Erfahrung, daß auch das vertraute Gesicht sich zuzeiten ändert, bedrohlich und beängstigend wird (...). Die älteste Hermeneutik entspringt aus dem Schrecken über die Veränderlichkeit des Muttergesichts."⁶⁷

Man kann deshalb von einer mehrpoligen Anspannung sprechen, die im Gesichtsschema strukturiert wird: einerseits ein nach vorne gerichtetes Wünschen, andererseits die erinnernde Sehnsucht, einerseits eine vergangene Glückserfahrung, andererseits die Erwartung des Schreckens, einerseits forcierte Geistesgegenwärtigkeit, andererseits der Wunsch zu versinken. Die Gesichtswahrnehmung bewegt sich in dieser Polarität von regressiver Sehnsucht und progressivem Wunsch als eine Aktivität mimetischer Übertragungen, erotischer Besetzungen, identifikatorischer Introjektionen und Projektionen.⁶⁸

Interface

Das Lächeln der Mutter, die hohe Stirn des Kindes, die offenen Augen des Staunenden: das Gesicht ist ein Wahrnehmungsschema, das durch alle Individualität hindurch dieser vorhergeht. Es verfestigt sich an den Kreuzungspunkten und Schnittstellen des Sozialen, dort, wo sich ein eigenständiges Innenleben ausbucht und gegen eine Außenwelt abzuheben beginnt.

So gesehen bildet es das Schema des affektiven Selbstbezugs; es konstituiert den Innenraum des Ich als ein Verhältnis zum anderen und strukturiert einen Wahrnehmungsmodus, der sich zwischen affektiver Objektbesetzung und symbolisch vermittelter Interaktion bewegt: Man könnte sagen, das Gesicht ist die Codierung des

des Säuglings vgl. Jonathan Cole: Über das Gesicht, München 1999, S. 154f. und Martin Dornes: Wahrnehmen, Fühlen, Phantasieren. Zur psychoanalytischen Entwicklungspsychologie der ersten Lebensjahre, in: Auge und Affekt, hrsg. v. G. Koch, Frankfurt/M. 1995, S. 15-38, sowie Rainer Krause: Gesicht – Affekt – Wahrnehmung und Interaktion, in: ebd., S. 57-74.

⁶⁶ Matt: ... fertig ist das Angesicht, S. 132.

⁶⁷ "Das Gesicht ist wie kein anderer Körperteil dazu geeignet, Realwahrnehmung und Projektion zu vermischen. Viele Übertragungsphantasien heften sich an Beobachtungen am Gesicht an." Hansjörg Schunter: Das Gesicht des Psychoanalytikers, in: Jahrbuch der Psychoanalyse, 32 (1994), S. 115-133, S. 127. und vgl.: Auge und Affekt, hrsg. v. G. Koch.

⁶⁸ Vgl. Hinrich Fink-Eitel: Affekte. Versuch einer philosophischen Bestandsaufnahme, in: Zeitschrift für philosophische Forschung, 40 (1986), S. 520-542. Er beschreibt Affekte als zentrales Aggregat des Selbst/Ich: Höherstufige Gefühle, Gefühle von Gefühlen, von Empfindungen der Wahrnehmung und der Triebrengung. Affekte vermitteln Selbstbezug und Außenbezug.

affektiven Selbst- und Weltverhältnisses,⁶⁹ eine nichtsprachliche Form der Signifikation, die die Welt triebökonomisch organisiert: Besetzung, Identifikation, Verschmelzung.

Man kennt die mimetischen Übertragungen der Mimik, die von Gesicht zu Gesicht überspringt wie das von Ohr zu Ohr geflüsterte Wort, nicht nur im reflexhaften Lächeln des Säuglings. Am Ende seiner Flucht durch viele Gesichter ist es etwas ganz und gar eigenständiges geworden. Das Lächeln, das unwillkürlich von Miene zu Miene überspringt, ist der Platzhalter eines eigenständigen Lebens der Affekte, das als ein Strom "unbewußter Botschaften" durch die Individuen hindurch geht. Es weist auf eine Form des Austausches, in der noch die Individuen Objekte und Relais sind – ein Jenseits des bürgerlichen Gesichts. Freud hat dieses Jenseits in „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ thematisiert.

Das Gesicht kann über das Individuum hinauswachsen, das Ich sich in der Wahrnehmung des Gesichts verlieren; dies gilt für das Kino im buchstäblichen Sinne: Dort ist der Zuschauer, der sich dem überdimensionierten Gesicht auf der Leinwand ausliefert, durch die Größenproportionen in ein Nähe-Verhältnis verschoben, die den Blick des 'Säuglings aus dem Kinderwagen' und den Blickverlust beim Küssen gleichermaßen nachzubilden scheint.⁷⁰

Roland Barthes hat dieses affektive Muster der Gesichtswahrnehmung am Bild Greta Garbos beschrieben:

"Greta Garbo gehört noch zu jenem Augenblick in der Geschichte des Films, da das Erfassen des menschlichen Gesichts die Massen in die größte Verwirrung stürzte, da man sich buchstäblich in einem menschlichen Abbild verlor wie in einem Liebestrank, da das Gesicht eine Art von absolutem Zustand des Fleisches bildete, den man nicht erreichen und von dem man sich nicht lösen konnte. Ein paar Jahre früher bewirkte das Gesicht Valentinos Selbstmorde; das der Garbo gehört in denselben Bereich ritterlicher Lieben, in dem das Fleisch mystische Gefühle des Verdammenseins hervorruft."⁷¹

Die Großaufnahme scheint die alte Forderung nach der Illusion des "lebendigen Ausdrucks" mustergültig zu erfüllen. So mag es zunächst den Anschein haben, als sei mit dem Kino das bürgerliche Gesicht zu einem zweiten Leben erwacht und die innere Bewegtheit des Gesichts, die mannigfaltige Ausdrucksbewegung der Miene endlich abbildbar geworden.

Es war Béla Balázs, der die Ästhetik des kinematographischen Bildes von der Wahrnehmung des lebendig bewegten Gesichts her verstand und im Kino emphatisch die Rückkehr des physiognomischen Denkens begrüßte. „Der sichtbare Mensch“, so der programmatische Titel seiner ersten filmtheoretischen Schrift, scheint bruchlos an die Vorstellung vom Sichtbar-werden der Seele im Körper anzuschließen.

„Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte wie etwa die Taubstummen mit ihrer Zeichensprache. Er denkt keine Worte, deren Silben er mit Morsezeichen in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen

⁶⁹ Vgl. Koch: Psychoanalyse des Vor-Sprachlichen, S. 8, und Thomas Koebner: Gesichter, ganz nahe, in diesem Buch, S. *. Dieses Grundmuster affektiver Überwältigung mag ein Grund sein, warum das kinematographische Gesicht, die Großaufnahmen fast durchweg mit weiblichen Zügen gedacht werden. Vgl. hierzu Deleuze: Das Bewegungs-Bild; Jacques Aumont: Du visage au cinéma, Paris 1992; Koebner: In Großaufnahme, Christine N. Brinckmann: Das Gesicht hinter der Scheibe (1996), in: dies.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich 1997, S. 201-213; ein Gegenstück hierzu führt Brinckmann in ihrem Beitrag zu diesem Buch aus.

⁷⁰ Roland Barthes: Das Gesicht der Garbo, in: ders.: Mythen des Alltags, Frankfurt/M. 1964, S. 73-75, S. 73.

⁷¹ Béla Balázs: Der sichtbare Mensch (1924), in: ders.: Schriften zum Film, Bd. I, S. 43-143, S. 52.

Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schicht der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar.“⁷²

Auf den ersten Blick scheint Balázs das alte Versprechen bürgerlicher Ästhetik erneuern zu wollen und nun im Kino den Menschen sichtbar werden zu sehen, dem Körper und Seele eines ist, und der eine unverletzte Ganzheit repräsentiert.⁷³ Er spricht auf eine Weise von der Entfremdung durch die Abstraktion der Sprache, als wolle er unmittelbar Herders Überlegungen zur Wirkungsästhetik der Plastik auf das Kinobild übertragen:⁷⁴

„...an dem Rücken eines griechischen Torsos ohne Kopf kann man deutlich sehen – auch wir können es noch sehen –, ob das verlorengegangene Gesicht geweint oder gelacht hat. Die Hüften der Venus lächeln nicht minder ausdrucksvoll als ihr Gesicht,(...)...in der Kultur der Worte (...) ist die Seele fast unsichtbar geworden. Das hat die Buchpresse gemacht.“⁷⁵

"Die Seele, die unmittelbar zum Körper wurde, konnte in ihrer primären Erscheinungsform gemalt und gemeißelt werden. Doch seit der Buchdruckerei ist das Wort zur Hauptbrücke zwischen Mensch und Mensch geworden. In das Wort hat sich die Seele gesammelt und kristallisiert. Der Leib aber ist ihrer bloß geworden: ohne Seele und leer.“⁷⁶

In einem umfassenden Sinne nimmt Balázs Filmtheorie eine Auseinandersetzung wieder auf, welche die ästhetischen Konzeptionen des bürgerlichen Schauspiels und des Bildbegriffs im ausgehenden 18. Jahrhundert prägte. Was für Herder die Darstellungsform der Plastik leisten sollte, für Diderot und Lessing der Schauspieler auf dem Theater, verbindet sich für Balázs mit dem Kino: das Sichtbar-werden des geistigen Menschen. Seine frühe Filmtheorie versteht dann auch das kinematographische Bild von der mimischen Bewegung, von der Schauspielkunst her. Wenn er schreibt: "Vielleicht ist das sogar die klassische Form der Filmkunst, wo keine "Handlung" mit äußeren Zwecken die Gebärden hervorruft, sondern jede Gebärde nur Gründe hat und darum nach innen deutet",⁷⁷ so nimmt er die alte Unterscheidung von willkürlichem und natürlichem Zeichen im Begriff des mimischen Ausdrucks wieder auf, wie Georg Simmel – sein akademischer Lehrer – ihn als ästhetische

⁷² Man hat dies meist unter dem Aspekt der illusionären Darstellung diskutiert. Der Film schaffe eine scheinhafte Totalität und produziere die Illusion einer physischen Integrität, die das Fragmentierende des filmischen Bildes verberge und thematisiere. So betrachtet erscheint das Gesicht in der Großaufnahme als Fetisch, der die Fragmentarisierung und Heterogenität des im kinematographischen Bild repräsentierten Körpers verdeckt. Vgl. Brigitte Peucker: Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste, Berlin 1999, S. 10. Die Großaufnahme repräsentiert die abstrakte Idee eines ganzen Körpers. "The body in films is also moments, intensities outside a single constant unity of the body as a whole, the property of a some *one*; films are full of fragments, bits of bodies, gestures, desirable traces, fetish points ..." Stephen Heath: Body, Voice. Questions of Cinema, Bloomington: Indiana University Press 1981, S. 183. An diese Überlegungen anschließend diskutiert Peucker die Frage der Repräsentanz des ganzen Körpers mit Blick auf die "alten Darstellungsmodi von Malerei und Theater".

⁷³ Tatsächlich lohnt sich ein Vergleich von Herders "plastischem Denken", wie es Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions, jüngst diskutierte, und Balázs Kinotheorie. Beide lassen sich als Theorien "physiognomischen Denkens" lesen und gehen von einer Rückkehrbewegung zu einer früheren Einheit von sinnlicher und kognitiver Aktivität – d.h. von einer Praxis geregelter Regression – aus.

⁷⁴ Balázs: Der sichtbare Mensch (1924), in: ders.: Schriften zum Film, Bd. I, S. 53.

⁷⁵ Ebd., S. 52.

⁷⁶ Balázs: Die Erotik der Asta Nielsen (1923), in: ders.: Schriften zum Film, Bd. I, S. 185.

⁷⁷ Simmels philosophisches Wirken hat das physiognomische Denken der Weimarer Republik, wenn nicht initiiert, so doch entscheidend beeinflusst. Zum Zusammenhang von Balázs und Lebensphilosophie vgl. Gertrud Koch: Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs, in: epd Film, 9 (1984), S. 21-23 und in: Frauen und Film, 40 (1986), S. 73-82. Zur Wirkung von Simmel im Zusammenhang der Physiognomikdiskussion in den 1920er Jahren vgl. Wolfgang Brückle: Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930, in: Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, hrsg. v. Claudia Schmolders u. Sander Gilman, Köln 2000, S. 131-155, S. 138.

Funktion des Gesichts entwickelte. In der Philosophie Plessners ist die anthropologische Perspektive, in Balázs Filmtheorie die ästhetische Richtung dieser Schule vertieft.⁷⁸

Aber diese Emphase erklärt sich nicht allein aus dem neuerlichen 'Boom des physiognomischen Denkens'. Balázs ist sich, dies machen seine Worte deutlich, des mechanischen Prinzips durchaus bewußt und begreift im Film eine animierte, artifizielle Lebendigkeit.⁷⁹ Tatsächlich versteht er den "Sichtbaren Menschen" nicht als ein vorkulturelles Dasein, nicht als eine zu repräsentierende Idee oder Natur des Menschen, sondern als ästhetisch, technisch und medial zu vermittelnde, zu produzierende gesellschaftliche Realität: "Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen eine neues Gesicht zu geben."⁸⁰

Im Mienenspiel des Gesichts, wie Simmel es verstanden hat – seiner "ungeheuren Beweglichkeit", die 'potenzierte Veränderbarkeit' und 'maximierte Beweglichkeit im Ruhezustand' – begegnet der Grenzfall einer raumlosen Bewegung. In dieser raumlosen Bewegung des Mienenspiels, der "Variabilität der Gebärden" und dem "Reichtum an mimischen Ausdrücken"⁸¹ begreift Balázs die Essenz des Schauspiels und in der Schauspielkunst die Essenz des Films.⁸² Diese nicht räumliche Bewegung unterscheidet Mimik und Gebärde von der zeichenhaften Geste und erfaßt den Ausdruck als eine Wahrnehmungsform, die durch den Prozeß der Veränderung, die Zeit der Metamorphose des Bilds strukturiert ist. Balázs hat diese immer wieder am Mienenspiel der Schauspielerin Asta Nielsen beschrieben und es zum Paradigma des filmischen Bildes erhoben:

"In irgendeinem Film schaut Asta Nielsen zum Fenster hinaus und sieht jemanden kommen. Ein tödlicher Schreck, ein versteinertes Entsetzen erscheint auf ihrem Gesicht. Doch sie erkennt allmählich, daß sie schlecht gesehen hat und der sich Nähernde kein Unglück, sondern im Gegenteil größtes Glück für sie bedeutet. Und aus dem Ausdruck des Entsetzens wird langsam, allmählich durch die ganze Skala von zagem Zweifeln, banger Hoffnung, vorsichtiger Freude hindurch die Ekstase des Glücks. Wir sehen dieses Gesicht etwa zwanzig Meter lang in Großaufnahme. Wir sehen jeden Zug um Augen und Mund sich einzeln lösen, lockern und langsam verändern. Minutenlang sehen wir die organische Entwicklungsgeschichte ihrer Gefühle und nichts weiter. Ja, das ist eine Geschichte, die wir sehen. Das ist die spezielle Filmlyrik, die eigentlich eine Epik der Empfindungen ist."⁸³

Der technizistische Terminus „zwanzig Meter lang“ meint nicht nur metaphorisch die Zeit der Verwandlung des Gesichts Asta Niensens, sondern bezieht diese Bewegung unmittelbar auf das kinematographische Bild selbst. Das Mienenspiel nimmt der Figur jede abbildliche Selbstverständlichkeit; sie rückt deren "innere" Wirklichkeit aus den Relationen einer

⁷⁸ Wie Comolli erläutert, ist sich das Kino seiner selbst als "Simulationsmaschine" bewußt, die lediglich eine mechanische und tödliche Reproduktion des Lebenden hervorbringe. Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible", in: *The Cinematic Apparatus*, hrsg. v. Teresa de Lauretis, Stephen Heath, London 1989, S. 141.

⁷⁹ Balázs: *Der sichtbare Mensch* (1924), S. 52.

⁸⁰ Balázs: *Die Erotik der Asta Nielsen*, S. 185.

⁸¹ Am Begriff der Physiognomik entwickelt Balázs das Verbindungsstück, welches ihm erlaubt, das kinematographische Bild per se in einer Ausdrucksdimension zu verorten, die es mit der Gebärde und der Mimik teilt. So entwickelt er einleitend zu seinem grundlegenden filmästhetischen Werk „Der sichtbare Mensch“ die genealogische Linie des physiognomischen Denkens von der Gebärde über das Gesicht zum kinematographischen Bild. Aus der Idee des Physiognomischen bei Balázs hat Gertrud Koch eine filmtheoretische Perspektive gemacht, die das filmische Bild nicht in Analogie zur wortsprachlichen Mitteilung begreift. Koch: *Die Physiognomie der Dinge*.

⁸² Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 78. Auch die Phantasiesujets einer monumentalen Antike basieren auf Fotos von Pompeji und Ägypten.

⁸³ Im Hintergrund steht bei Balázs wie bei Simmel explizit der Bergson'sche Begriff der „durée“. Deleuze, der seinen Begriff des Affektbilds nicht zuletzt auf Balázs Überlegungen stützt, hat diesen Begriff im Konzept des kinematographischen Bewegungs-Bilds entfaltet.

repräsentierten Figur und deren psychologischer Deutung in einen unbestimmten Raum, der in der Wahrnehmungsempfindung des bewegten Gesichts selber gründet. Die Bewegung des Filmbilds ist nicht primär der Schein räumlicher Bewegung, sondern diese raumlose Bewegung, die Dauer der mimischen Verwandlung, die Zeit der Großaufnahme, welche die Wandlungen der Mimik umfaßt und sie als ein auf sich selbst zurückweisendes, sich selbst darstellendes Sichtbarwerden artikuliert.⁸⁴

Das Gesicht wird zum Paradigma des kinematographischen Bildes, in seiner zeitlichen Struktur gleicht dieses der mimischen Ausdrucksbewegung: so könnte man Balázs Überlegung zum Lyrischen des Kinos zusammenfassen. Wenn Gilles Deleuze einige Jahrzehnte später die Konzeption des Affektbilds entwickelt, dann sind es Balázs Beschreibungen des Gesichts Asta Niensens, die er theoretisch reformuliert: "Wie Balázs bereits sehr genau zeigte, entreißt die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehörte, deren Teil es wäre, sondern – und das ist etwas ganz anderes – sie abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten, das heißt sie verleiht ihm den Status einer Entität. Die Großaufnahme ist keine Vergrößerung, auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert; sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden."⁸⁵ Was Balázs an der Bewegung des Gesichts zu begreifen sucht, das "Lyrische des Kinos", ist weder der Schein des lebendigen Gesichts noch die Repräsentation des "ganzen Menschen", sondern die affektive Dimension des Kinos: ein Raum der artifiziellen Affekte, der technisch animierten, künstlichen Seele.

Thin red line

Terrence Malick hat einen Film über die Shell-shocked-faces gedreht: *The Thin Red Line* (USA 1998). Das Besondere dieses Films ist die Auflösung der Figuren und der Handlung in ein vielstimmiges Gewebe aus Dialogen und Off-Monologen, Gesichtern und Landschaften. Weder die Stimmen noch die Gesichter, weder die Rede noch die Vorgänge lassen sich durchgehend handlungslogisch zuordnen: Ähnlichkeit und Korrespondenz löschen die Unterscheidungen und lösen die partiellen Handlungsfigurationen Mal um Mal wieder auf. Die Figuren sind keine erzählten Menschen, keine Individuen, sondern Figurationen eines vielfach sich teilenden, faltenden und verstreuenden Denkens und Empfindens, eine in Tönen und Mimiken, Sätze, Stimmen und Gedankenströme sich auffächernde Subjektivität des Kamera-Ichs. Man könnte die Rede als die in Erzählung geronnene Geschichte bezeichnen, eine strömende Rede, die sich aus den Kriegsromanen und Reportagen, Briefen und Tagebüchern des 20. Jahrhunderts erhebt, eine epische Vielstimmigkeit – mal monologisierend als Off-Stimme, mal sich in dialogische Szenen verzweigend, mal als innerer Monolog einer einzelnen Figur.⁸⁶

Diesem Schema folgen auch die auf der Leinwand vorbeigleitenden Gesichter; auch sie bilden einen Strom aufgezeichneter Bilder und visueller Phrasen. Es sind die Fotos der Kriegsreporter von den Weltkriegen bis Vietnam, aber auch die fiktionalen Porträts der Kinosoldaten von Lewis Milestones *All Quiet on the Western Front* (USA 1929/30) bis zu Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (USA 1979) und Michael Ciminos *The Deer Hunter* (USA 1978): Das Foto des paralysierten GI's von Don Mc Cullin ebenso, wie das staunende

⁸⁴ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 134. Daran anschließend die Diskussion der Großaufnahme bei Aumont: *Du visage au cinéma*.

⁸⁵ Weder ist es die Rede des Autors, noch die Instanz der Erzählung. Insofern halte ich den Gegensatz von Autor- und Erzählkino für ungeeignet, die Logik dieses Films zu erfassen. Vgl. dazu Dana Polan: *In einer Höhle irgendwo. The Thin Red Line und das Kriegsfilm-Genre*, in: *Meteor 14* (1999), S. 8-17. Es geht statt dessen um Redeformen faktischer Anonymität und nicht, wie im Erzählkino, um die Illusion einer ursprungslosen Rede.

⁸⁶ Polan: *In einer Höhle irgendwo*. S. 17.

Gesicht Montgomery Clifts in Fred Zinnemanns *From Here to Eternity* (USA 1953) und der insistierende Blick Martin Sheens in *Apocalypse Now*. Dieses überspannte Staunen bezeichnet keinen Standpunkt, keine personale Einheit der Empfindungen, der Erfahrungen und Wertungen. Es artikuliert die Impressionen einer vielgestaltigen, anonymisierten Empfindsamkeit, die sich von der Physiognomie des Schauspielers, ja noch vom Gesicht des Stars ablöst: Als bildete die endlose Reihe der Foto- und Filmgesichter der so gut dokumentierten Kriege unseres vergangenen Jahrhunderts selbst den Erinnerungsstrom, der sich für Momente in Szenen und Figuren kristallisiert, um immer wieder in den Fluß einer unbestimmten ursprungslosen Rede zurückzukehren.

The Thin red line ist dieses von Gesicht zu Gesicht überspringende, sich fortsetzende, fassungslose Staunen, das sich fortsetzt in den vom Wind getriebenen Wolkenschatten und dem blitzenden Licht, das durch die Urwaldgewächse bricht. Es bekundet sich als Bewegung, in der sich das Wogen des Grases, das Gleiten der Schatten und das im Blattwerk zersplitternde Licht mit dem sich weitenden und verengenden, mal schreitenden, dann fließenden Klangteppich der Filmmusik verbindet: eine raumlose Bewegung, die von den anonymisierten Gesichtern gegliedert wird wie ein homerischer Epos vom Versmaß. Es ist tatsächlich ein kinematographischer Heldengesang, der von den Kriegen des 20. Jahrhunderts als von dem Grauen eines fernen Ursprungs berichtet: eine 'Lyrik, die eigentlich eine Epik' ist. So erscheint die Landschaft in diesem Film nur vordergründig den Mustern der alten "Natur" nachgebildet, wie wir sie aus den Gemäldegalerien und alten Gedichten kennen. „Das wogende Gras (...) wird hier zu einem reinen Raum der Erfahrung, wir sehen nichts anderes als endlose Felder ohne Fortschritt, ohne Logik, ohne fixe Perspektive“.⁸⁷ Tatsächlich zeigt sich die Natur in diesem Film als ein apersonales Gesicht, als Ausdruck einer "empfindsamen Seele", die nicht den Individuen gehört. Sie entspricht dem, was Balázs an der Großaufnahme des Gesichts entdeckte, als er feststellte, daß diese den Raum der Alltagswahrnehmung auflöst: der raumlosen Bewegung des Affekts.

"Landschaft ist eine Physiognomie, ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend wie aus den wirren Linien eines Vexierbildes anblickt. Ein Gesicht der Gegend mit einem ganz bestimmten, wenn auch undefinierbaren Gefühlsausdruck, mit einem deutlichen, wenn auch unfaßbaren Sinn. Ein Gesicht, das eine tiefe Gefühlsbeziehung zum Menschen zu haben scheint. Ein Gesicht, das den Menschen meint." [88]

Es ist der Raum der Empfindungen des Zuschauers, seines sinnlichen, affektiven und libidinösen Verwobenseins mit der Welt. Das Aggregat dieses affektiven Weltbezugs ist für uns in der westlichen Kultur das Gesicht.

⁸⁷ Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 100.