



Hans Belting

Faces

Eine Geschichte des Gesichts

C.H.Beck

Inhalt

Einleitung: Ein Versuch der Eingrenzung 7

I. Gesicht und Maske in wechselnden Ansichten

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

II. Porträt und Maske. Das Gesicht als Repräsentation

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

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

Mit 134 Abbildungen, davon 58 in Farbe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2013
Satz im Verlag
Druck und Bindung: Appl, Wemding
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 64430 6
www.beck.de

III. Medien und Masken. Die Produktion von Gesichtern

15. Faces. Der Konsum der Mediengesichter	214
16. Archive. Die Kontrolle über die Gesichter der Masse	234
17. Video und Live-Bild. Die Flucht aus der Maske	250
18. Ingmar Bergman und das Filmgesicht	258
19. Übermalung und Nachbau des Gesichts. Gesten der Krise	272
20. Maos Gesicht: Staatskone und Pop-Idol	283
21. Cyberfaces: Masken ohne Gesicht	295
 Nachwort	 305

Anhang

Anmerkungen	307
Literatur	330
Bildnachweis	336
Personenregister	339

Einleitung: Ein Versuch der Eingrenzung

*Die unterhaltendste Fläche auf der Erde
für uns ist die vom menschlichen Gesicht.
Georg Christoph Lichtenberg, «Sudelbücher», F. 88*

1.

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

hatte eintauschen wollen, als Sklave verkauft. So kam er in eine Plantage bei Annapolis in Maryland, wo ihn sein späterer Biograf nach einem Fluchtversuch aufstöberte. Nach unendlich vielen Verwicklungen, bei denen es immer um das erforderliche Lösegeld ging, brachte man ihn nach England und führte ihn in die vornehme Gesellschaft ein. Hier wurde er als exotische Sensation bestaunt und selbst mit Sir Hans Sloane, einem Gründervater des British Museum, bekannt. Aber erst als das Lösegeld durch eine öffentliche Sammlung aufgebracht worden war, konnte er 1734 seine Freiheit wiedererlangen und in die Heimat reisen. Die Royal African Company, die sich davon bessere Handelsbeziehungen versprach, leiste hierbei die Vermittlung.

Der Biograf berichtet auch von dem Porträt, das William Hoare im Auftrag eines Gönners von Job/Suleiman malte.³¹ Als guter Muslim war dieser ein erklärter Feind aller Bilder und also auch des Porträts. Schließlich willigte er ein, nachdem man ihm erklärt hatte, man wolle ihn doch nur auf diese Weise in Erinnerung behalten. Als das Gesicht fertig war, fragte ihn der Maler nach der gewünschten Kleidung, und er bestand auf seiner heimatlichen Kluft, die der Maler aber nicht kannte, worauf Suleiman antwortete, Hoare würde ja auch Gott malen, den noch niemand gesehen hat. Auf dem Porträt scheint er die heimatliche Kleidung in Seide zu tragen, die man nach seinen Anweisungen bei einem Londoner Schneider hatte anfertigen lassen. Sie mag ihm als kollektives Zeichen seiner sozialen und religiösen Identität gegolten haben, wie es sein bloßes Gesicht nicht sein konnte. Deshalb scheint er auch ein Koran-Amulett um den Hals zu tragen, denn schließlich war es ebenso seine Religion wie seine Schriftkundigkeit, die ihm zur Freiheit verholfen hatte. Letztendlich hat ihm das Porträt jedoch nicht seine kulturelle Einbürgerung gebracht, denn es stellte ihn doch nur als exotisches Subjekt und also mit all dem dar, was man heute «otherness» oder «Differenz» nennt.

I. Gesicht und Maske in wechselnden Ansichten

1. Mimik, Masken des Selbst und Rollen des Gesichts¹

Die mimische Leistung des lebenden Gesichts besteht ebenso im Zeigen und Offenbaren wie im Verbergen und Täuschen. Dasselbe Gesicht drückt Wahres und Falsches aus: Einmal scheint uns jemand im Gesicht lebhaft sein «Inneres» zu enthüllen, ein andermal verbirgt er sich mit einem verschlossenen Gesicht wie hinter einer leblosen Maske. Im Leben verändert die Mimik das Gesicht, das wir *haben*, zu dem Gesicht, das wir *machen*. Sie löst ein Perpetuum mobile vieler Gesichter aus, die sich alle als Masken verstehen lassen, wenn wir den Maskenbegriff erweitern. In diesem Sinne ist das *Maskengesicht* als Begriff doppeldeutig, denn es ist nicht nur ein Gesicht, das einer Maske gleicht, sondern auch ein Gesicht, das seine eigenen Masken erzeugt, wenn wir auf andere Gesichter reagieren oder einwirken. Wir können also auch im mimischen Schauspiel von Masken sprechen.

Die *Gesichtsmaske* dagegen ist eine Kunstmaske, die für das Gesicht nur einen einzigen Ausdruck besitzt, den sie fixiert. Gerade in diesem Mangel liegt ihre paradoxen Überlegenheit gegenüber unseren veränderlichen und unsteten Gesichtern. Sie fasziniert und irritiert uns gleichermaßen, weil sie sich dem sozialen Austausch mit anderen Gesichtern entzieht. Die Gesichtsmaske, die ein Gesicht nur abbildet, verwandelt es zu einem symbolischen Gesicht. Ein Beispiel dafür konnte man im Jahre 1995 bei einer Bühnenfassung der Novelle «Averroes auf der Suche» von Jorge Luis Borges erleben, als Edith Clever, die alleine auftrat, in der Berliner Schaubühne eine Stunde lang wechselnde Masken trug. Als sie endlich ohne Maske erschien, da schrumpfte das Pathos der Distanz, das jede Kunstmaske erzeugt, und ihr eigenes, mimisch bewegtes Gesicht löste eine gewisse Enttäuschung aus.

«Gesicht» und «Maske» werden im Weiteren nur als operative Begriffe benutzt, was heißt, dass sie keine feststehende Bedeutung haben, sondern für die Unschärfe zwischen Gesicht und Maske stehen. Doch erzeugt jeder Versuch, in ihnen ein gemeinsames Thema zu sehen, einen geradezu reflexartigen Widerspruch. Er kommt aus einer modernen Denktradition, die das «echte Gesicht» idealisiert und in der Maske nur Täuschung und den unechten Ausdruck sehen will. Die Tendenz, Gesicht und Maske als wahr und falsch zu unterscheiden, ist eine Option, die wir kulturell eingebüttet haben.² Dabei spielt auch die Körperferne in unserem Bildbegriff eine Rolle, denn dieser weist Bildlichkeit allein der Maske zu und übersieht die Bilder, die im Gesicht entstehen.³ Die Etymologie des deutschen Worts «Gesicht» lässt aber erkennen, dass ein *Ge-sicht* jenes ist, das vom Betrachter *gesehen wird*, ähnlich wie es auch für den altgriechischen Begriff *pros-pon* gilt, der übrigens ebenso das Gesicht wie die Maske bezeichnete (S. 65). Die Wortgeschichte hat begonnen mit dem Gesicht, das andere sehen.⁴ Dabei wollen sie sich vom Gesicht, indem sie seinen Ausdruck «ablesen», «ein Bild machen», obwohl sie wissen, dass Bilder täuschen können.

Unsere Gesichter können sich jederzeit in Masken verwandeln oder verschließen. Diese Verwandlung ist eine natürliche Fähigkeit, die in unserer Mimik und Stimme angelegt ist. Schon deswegen lassen sich Gesicht und Maske nicht auf einen Gegensatz reduzieren. Es ist gerade die Unschärfe zwischen ihnen, die in einer Geschichte des Gesichts bald zutage tritt. Erst das Gesicht verwandelt, auf andere Weise als eine Maske, den Körper in ein Bild. Dieser wird durch Gesicht und Geste als Bild wahrgenommen. Unsere Gesichter erwachen sofort zu Bildern, wenn wir blicken und sprechen. Mit dem Gesicht setzen wir uns in Szene, wie man im Deutschen sagen kann. Wir kommunizieren und repräsentieren uns selbst mit dem Gesicht. Dieses ist mehr als ein Körperteil, denn es agiert als Stellvertreter oder Pars pro toto des ganzen Körpers.

Gesicht und Maske lassen sich beide als Bild verstehen, das auf einer Oberfläche erscheint, ob auf der natürlichen Haut oder auf einer Nachahmung aus leblosem Material. Gesichter bezeugen am Körper einen Ursinn des Bildes. Unsere Körper erwerben gerade durch das Gesicht eine ikonische Qualität. Der Gebrauch der Kunstmaske ist dagegen, anders als das Gesicht, an einen fremden Körper gebunden, der als Träger fungiert. Das Trägergesicht muss unsichtbar werden, um der Maske eine körperliche Ganzheit zu leihen. Gesicht und Maske treten wechselseitig füreinander ein. Die *Maske auf dem Gesicht* und das *Gesicht am Körper* stehen, um es noch einmal zu sagen, letztlich nicht im Gegensatz, son-

dern in jenem Zusammenhang, der Natur und Kultur miteinander verbindet. Als Bilder unterliegen sie beide den unausweichlichen Zwängen, die für jede Repräsentation gelten.

Eine Kunstmase tritt zum Beispiel im Kult an die Stelle des echten Gesichts. Dabei legt sie den bewegten, veränderlichen Gesichtsausdruck still und verwandelt ihn in einen absoluten Ausdruck. Die Halbmaske, die einen Teil des Gesichts frei sichtbar lässt, beweist den fließenden Übergang zwischen Gesicht und Maske. Die rituelle Maske verstärkte nur die exklusive Rolle, die das Gesicht für den Körper besitzt. Trat sie an die Stelle des echten Gesichts, indem sie dieses verdeckte, so gab sie dem Maskenträger ein neues Gesicht, das jemand anderen darstellte, der vom Trägerkörper Besitz ergriff. Selbst wenn wir das Spiel durchschauen, lassen wir uns noch immer von einer solchen Symbiose von Kunstgesicht und Körper faszinieren. Die künstliche Maske ist zwar das *Bild*, aber sie ist keine *Abbildung* eines realen Gesichts, sondern ein symbolisches Gesicht. Man könnte sie als *Exkarnation* des Gesichts bezeichnen in dem Sinne, dass sie ein Gesicht «entkörperlicht», um jemand anderen zu «verkörpern». Umgekehrt kann man von einer *Inkarnation* von wechselnden Masken sprechen, die unser Gesicht fortwährend im mimischen Ausdruck entstehen lässt.

Wir sind nicht auf ein künstliches Zweitgesicht angewiesen, sondern erzeugen Masken mit dem eigenen Gesicht, indem wir dieses erstarrten lassen oder verstellen. Dann sprechen wir in einem metaphorischen Sinne von Maske. In diesem Sprachgebrauch erweist sich der gemeinsame Bildcharakter von Gesicht und Maske: Das eine Bild verwandelt sich in ein anderes. Erst seit der Aufklärung sind wir gewohnt, diesen gemeinsamen Bildcharakter zu leugnen und Gesicht und Maske als Gegensatz zu sehen: das Gesicht als *Bild des Ich* und die Maske als *Fälschung des Ich*. Die Rede von einem «nackten Gesicht» beweist aber, dass man dem Gesicht unsichtbare Masken entreißen kann. Es sind dann Masken der Verstellung anstelle von Masken im Selbstausdruck. Wer «sein Gesicht verliert», hat die Glaubwürdigkeit verwirkt und die Kontrolle über sein Gesicht verloren. Auch das Gesicht hat Rollen, die es spielen soll. Als Charaktergesicht ist es eine Rollenmaske.

Nietzsche hat einmal für die Maske im Gesicht ebenso wie in der Rede eine Lanze gebrochen, als er die Notwendigkeit postulierte, sich hinter eine Maske zurückzuziehen, um sich nicht zu veräußerlichen. Jemand, «der aus Instinkt das Reden zum Schweigen und Verschweigen braucht (...), will es und fördert es, dass eine Maske von ihm an seiner Statt in den Herzen und Köpfen seiner Freunde

herum wandelt. Und, gesetzt, er will es nicht, so werden ihm eines Tages die Augen darüber aufgehen, dass es trotzdem dort eine Maske von ihm gibt – und dass es gut so ist. Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, dank der beständig falschen, nämlich *flachen* Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebens-Zeichens, das er (von sich) gibt».⁵ Das ist eine moderne Absage an das Rollenspiel, das er paradoxerweise dennoch für notwendig hält, um bei sich zu bleiben und die eigene Subjektivität zu schützen. In dieser Sicht ist das Gesicht geradewegs dazu bestimmt, eine Maske nicht nur zu tragen, sondern zu sein.

Um den Wechselbezug von Gesicht und Maske zu untersuchen, eignet sich der Sonderfall des Porträts, dem der zentrale Teil dieses Buchs gewidmet ist (S. 118–136). Das Porträt ist das Bild eines Bildes, denn es bildet ein Gesicht ab, das seinerseits ein Bild unserer selbst ist. Das *Bildnis* ist als Begriff ebenso auf das Gesicht (*Bild*) wie auf ein Ding, das Bild vom Gesicht, gebracht. Die europäische Kultur hat im neuzeitlichen Porträt eine Maske erfunden, die im Kulturvergleich einzigartig ist. Porträts verwandeln das Gesicht, das sie darstellen, zwangsläufig in eine Maske, die immer Abstand zum echten Gesicht hält, weil sie Ersatz für das Gesicht ist. Was in alten Kulturen Masken waren, das sind in der europäischen Neuzeit Porträts geworden. Bei ihnen steht die Bedeutung als Erinnerungsbild an einer reale Person und an ein echtes Gesicht im Vordergrund, doch werden zu diesem Zweck Konventionen verwandt, die zeitlichem Wechsel unterliegen. Aber das Porträt ist nicht nur *Gesicht*, sondern auch *Medium für ein Gesicht*, zum Beispiel als Tafelbild, das als ein transportables Objekt mobil gehandhabt wurde und dadurch körperähnlich war. Daher eignete es sich auch zur Repräsentation einer Person in juridischem Sinne, was wir vor Fotos in Amtsstuben noch nachvollziehen können. Gemalte Porträts leben als Erinnerungsgesichter in paradoxa Weise von der Abwesenheit der Person, die sie doch präsent machen. Damit sind sie ein Kronbeispiel der Vergegenständlichung, die einen Wesenszug der europäischen Erinnerungskultur darstellt. Erst in der Ära der Fotografie kam das Porträt in jedermanns Hand und wurde vervielfältigt und wiederholbar. Dennoch blieb es in der analogen «Ablichtung» ein Akt von Vergegenständlichung, die statt lebendiger Erfahrung und Anschauung ein Objekt, den Fotoabzug, erzeugt (S. 193).

Ernst H. Gombrich war in der Studie zu «Maske und Gesicht» allein an der physiognomischen Wahrnehmung interessiert. Wenn er schreibt, dass wir «zuerst eine Maske (sehen), bevor wir das Gesicht erkennen», meint er in physiognomi-

schem Sinne ein individuelles Gesicht und nicht die Maske, die ein Gesicht von sich produziert. Ähnlichkeit könne nur gelingen, wenn der Blick des Malers zu einer «Einfühlung» fähig sei, welche physiognomische Erfahrung erst möglich macht.⁶ Die Maske, von der Gombrich spricht, ist gerade nicht das mimische Gesicht, von dem hier die Rede ist. Damit ist ein Gesicht gemeint, das ständig Masken produziert und sich also schwerlich auf ein «echtes Gesicht» zurückführen lässt. Ein weiterer Unterschied liegt darin, dass Gombrich hinter der Maske nach dem wahren Gesicht sucht, während doch im Porträt als Gattung die unvermeidbare Maske entsteht, die nie zu einem lebendigen Gesicht wird.

Gombrichs Suche nach der Wahrnehmung beginnt jedoch schon mit der Frage, *worin* Ähnlichkeit in einem Gesicht besteht oder *wie* sie zustande kommt. Inzwischen wissen wir, dass für die physiognomische Wiedererkennung eine bestimmte Region des Gehirns verantwortlich ist, die bei einigen Patienten ausfallen kann. Doch beschränkt sich das Problem der Ähnlichkeit nicht auf die bloße Wiedererkennbarkeit. Diese ist ohnehin größer in der Stimme als im Gesicht. Hören wir eine Stimme am Telefon oder auf einem Tonband, so erkennen wir eine Person sicherer und deutlicher als im Gesicht, das im Lebensalter wechselt. Nicht umsonst versichern wir Bekannten, die wir nach langer Zeit wiedersehen, sie hätten sich (im Gesicht) gar nicht verändert, weil wir davon überrascht werden, dass sich ihr Gesicht im Leben so wenig gewandelt hat.

Die mimische Maske, von der im Folgenden die Rede ist, endet im Tod, wenn sie zu einer leblosen Maske erstarrt, die wir als «leer» empfinden, weil niemand mehr da ist, der darin lebt. Deshalb verehren wir die sogenannte Totenmaske aus Gips oder Ton gerade nicht als Bild einer Leiche, von der sie doch abgenommen wird, sondern im Gegenteil als Bild des «wahren» Gesichts. Sie versammelt in unserer Wahrnehmung die Summe aller verschiedenen Gesichter eines Lebens in einem einzigen Ausdruck, der erst entsteht, wenn das Spiel der Mimik geendet hat. So konnte denn die «Totenmaske» zu einem Ausstellungsobjekt werden, das die Nostalgie für das Gesicht auf sich zog, weil sie einen Ausdruck hat, den wir dem Leben nicht mehr zutrauen. Sie ist, wie vieles andere in unserer Kultur, vergegenständlicht und zur Anschauung stillgelegt (S. 99). Deshalb fordert sie dazu auf, das Gesicht in einer Maske der Erinnerung an das, was es einmal war, zu verehren.

Belebt sich das Gesicht in Mimik, Blick oder Sprache, so wird es zum Ort vieler Bilder. Daraus ergibt sich, dass das Gesicht nicht nur *Bild ist*, sondern auch *Bilder erzeugt*. Seine Erscheinung wechselt rasch zwischen passiv und aktiv, zwischen

Bild und Bildträger. Im Gesichtsausdruck und in der Gesichtsarbeit liegt ein sozial eingeübter Verhaltenscodex, in dem sich die Kulturen signifikant unterscheiden. Die Ambivalenz von Präsenz und Absenz liegt ohnehin im Bildbegriff, denn Bilder zeigen etwas, das nicht da ist. Diese Ambivalenz ist wohl im Schauspiel des Gesichts einmal eröffnet worden, das ein doppeltes Schauspiel ist. Zwar ist das Gesicht als Träger immer präsent, doch wechselt der Ausdruck so, dass wir ~~✓~~ einmal darin die Präsenz einer Person finden und im nächsten Augenblick deren Absenz erleben, wenn sie sich gleichsam aus dem Gesicht zurückzieht. Sichtbarkeit ist im Gesicht also keineswegs so eindeutig, wie es den Anschein hat. Denn sie wird vom Willen dessen gesteuert, dessen Gesicht wir vor uns haben. Er ist der Schauspieler seines eigenen Gesichts.

Körper und Gesicht nehmen wir entweder als Einheit oder als Gegensatz wahr, nämlich immer dann, wenn das Gesicht die Führung übernimmt. Diese beiden Wirkungen kommen schon dadurch zustande, dass der räumliche Abstand, als Ferne oder als Nähe des Blickpartners, die Wahrnehmung bestimmt. Unser Blick ist selbst dazu in der Lage, die Distanz, in der wir jemanden wahrnehmen, zu verlängern oder zu verkürzen. Wir ziehen einen anderen Körper in unserem Blick heran oder halten ihn umgekehrt auf Abstand. Der Blickraum ist folglich daran beteiligt, auf welche Weise und in welcher Intensität wir ein Gesicht wahrnehmen. Aus der Distanz erscheint uns ein Gesicht als Teil des ganzen Körpers. Aus der Nähe löst sich das gleiche Gesicht aus der Totalen und monopolisiert den Körper, vermittelt uns also den Eindruck des ganzen Körpers, auch wenn wir de facto nur das Gesicht sehen. In der experimentellen Psychologie, wie sie von Michael Argyle vertreten wird, ist eine solche Wahrnehmung als *gaze-distance effect* beschrieben.⁷ Der Nahblick verselbständigt das Gesicht, je mehr wir darauf zugehen. Dabei wird der eigene Affekt, mit dem wir ein Gesicht betrachten, wichtiger als der Ausdruck, den wir im anderen Gesicht erleben. Es findet eine Übertragung statt in dem Sinne, dass wir ein anderes Gesicht mit unserem Ausdruck besetzen. Deswegen hat Gilles Deleuze die «Nahaufnahme» (*close-up*, wie sie im Englischen heißt) oder «Großaufnahme» (*gros plan*) im Film als Inbegriff eines «Affektbildes» beschrieben (S. 264). Und doch ist hier die Situation anders, denn der Zuschauer wird im Dunkel des Kinos, in dem ihm ein solches Gesicht entgegentritt, überwältigt und also einer Wahrnehmung beraubt, in welcher er die für seinen Blick nötige Distanz selbst bestimmen kann.

Gesicht und Maske sind im Falle des Schauspielers ein Sonderfall. Zwar sind wir auf der Bühne daran gewöhnt, dass wir sowohl den Schauspieler wahrnehmen

als auch die Figur, die er spielt. Aber wir betrachten diese Ambivalenz als ein Entweder – Oder, indem wir unseren Blick entweder auf das echte oder das gespielte Gesicht, auf Gesicht oder Maske (oder die Maske als Gesicht) lenken, so als ob wir unser Auge einfach je nach eigenem Gutdünken «scharfstellen» könnten. Doch ist es ja das gleiche Gesicht, das diese Doppelrolle in einem und demselben Augenblick und mit eigenen Mitteln spielen kann. Dass es eigentlich zwei Gesichter sind, mit denen der Schauspieler auf die Bühne tritt und mit denen er einen Maskentausch vornimmt, das räumen wir erst ein, wenn er von einer Kunstmaske Gebrauch macht, die nicht sein eigenes Gesicht ist, und sie so in Händen hält, dass wir dahinter auch das gleichsam «ungespielte» Gesicht sehen können.

Ruth Wilhelmi hat im Jahr 1938 eine solche Versuchsanordnung vorgenommen und das Gesicht eines Schauspielers simultan mit einer Maske, die er vor sein Gesicht hielt, mit der Kamera eingefangen (Abb. 4). Erst durch die Trennung von Gesicht und Maske räumt die Fotografin uns die Möglichkeit ein, beides im Zusammenspiel zu beobachten. Das Foto zeigt den Schauspieler Albin Skoda als Luftgeist Ariel in Shakespeares «Sturm» in einem Augenblick, in dem er nicht nur Ariel ist, sondern als Ariel auf Geheiß Prosperos zugleich die Rolle der Göttin Iris übernimmt, also Theater im Theater spielt (S. 72).⁸ Er tritt folglich in zwei Rollen auf, einmal mit dem eigenen Gesicht als Ariel und einmal mit der Maske, die im Theater Shakespeares im Allgemeinen nicht mehr im Gebrauch war, als Iris. Hinter der Maske mit ihrer starren Oberfläche erfasst die Fotografie den Schauspieler in dem Moment, in dem er den Ausdruck der Maske überlässt und sich auf sein «ungespieltes», selbstvergessenes Gesicht zurückzieht. Die ungewöhnliche Ansicht entsteht dadurch, dass er die Maske nicht im eigenen Gesicht formt, sondern sie als Artefakt vor seinen Körper hält, wie es auch der Schauspieler Gabrielli in einem alten Stich Carraccis tut (S. 75). Dadurch ist eine Metapher gelungen, welche Rollengesicht und Rollenmaske getrennt in den Blick rückt.

Baudelaire widmete eines seiner Gedichte in dem Zyklus «Les Fleurs du Mal», unter dem Titel «Die Maske», dem Bildhauer Ernest Christophe, dessen «Statue im Geschmack der Renaissance» er bewunderte. Er beschrieb diese Statue im «Salon von 1859» als eine Allegorie, die in der Vorderansicht ein «liebliches, heiteres Gesicht» zeigte, aber in der Rückenansicht eine schmerzhafte Grimasse hervorkehrte. Die Moral der Geschichte ist, dass das schöne Gesicht nur eine Maske des Theaters war, «die universale Maske, Eure Maske, meine Maske (*le masque universel, votre masque, mon masque*), ein hübscher Fächer, dessen sich eine ge-



Abb. 4
Ruth Wilhemi, Albin Skoda als Ariel in Shakespeares «Sturm», Berlin, 1938, Fotografie, Deutsches Theatermuseum München, Archiv Ruth Wilhelmi

schickte Hand bedient, um vor den Augen der Welt den Schmerz und die Schuld zu verschleiern.⁹ Wir stehen auf der Schwelle der Moderne, in welcher Rilke bald einen Abgesang auf das Gesicht veröffentlichen wird (S. 110).

Die Rolle. Wenn man dem Gesicht zu Leibe rücken will, endet man rasch in der Maske. Mimik und Blick stellen ein unbegrenztes Arsenal von Masken bereit. Auch die Stimme wird zur Maske, indem sie an der Gesichtsarbeit teilnimmt. Gesichter verhalten sich oft als Rollenmaske, um von der Gesellschaft akzeptiert zu werden, und spielen diejenige Rolle, die man von den Trägern erwartet. Deshalb ist auch der Ausdruck eine Handlung, die wir vollziehen. Das natürliche Gesicht ist jederzeit bereit, als Maske zu handeln, denn ein Rollengesicht bietet dem Träger soziale Identität im Schutz einer Maske.¹⁰ Da die Maske aber als «echtes» Gesicht wirken muss, kommt es zu dem Paradox, dass Gesichter gerade ihre Verstellung verbergen. Die Rollentheorie hat in der frühen Neuzeit die Gesellschaft als ein Theater verstanden, in welchem jeder seine Rolle spielt. Diese Rollen sind Masken, die zur Bewältigung einer sozialen Situation dienen, vor allem dann, wenn es keine freie Rollenwahl gibt.¹¹ Dennoch neigt die Debatte um Gesicht und Maske immer wieder zu Vorstellungen moralischer Natur. Die Unterscheidung des natürlichen Gesichts von einer künstlichen Maske ruft, wie wir sahen, die ethischen Prinzipien von Wahrheit und Täuschung auf. Aber diese Prämissen halten keiner Erfahrung stand.

Der Anthropologe Helmuth Plessner zögerte lange, den Ausdruck im Gesicht mit einer echten Handlung gleichzusetzen, weil dieser einer Handlung bloß «ähnelte». So heißt es in einer frühen Arbeit, dass unsere Mimik «wie das Symbol einer Handlung wirkt».¹² Wo aber liegt der Unterschied? Das «mimische Bild», wie Plessner es mit Recht nennt, wird deutlich von der Absicht gesteuert, einen Ausdruck hervorzubringen. Die Mimik ist also eine Handlung, die mit dem Gesicht ausgeübt wird. Das Gesicht produziert Masken, wenn es «in Aktion tritt» oder sich vor seinem Gegenüber verschließt. Die Frage nach dem Ausdruck suchte Plessner in seinem Essay über den Schauspieler zu beantworten.¹³ Freilich kann das Gesicht im Leben nicht so schlüssig interpretiert werden wie im Schauspiel, wo dafür ein Drehbuch existiert. Plessner spricht von einer «Doppelrolle», die der Mensch mit seinem Gesicht spielt, wenn er eine Figur und zugleich sich selbst darstellt.¹⁴ Doch bleibt dabei die Frage nach dem «Selbst», die in der Moderne die Frage nach der Seele ablöste, unbeantwortet.¹⁵ In der Psychoanalyse wurden das Ich und seine Maske gegen das maskenlose Unbewusste oder das «Es»

angestrengt. Aber auch Begriffe sind Masken für das, was sie bezeichnen. Das Spiel ist immer besser durchschaubar, als es die Spieler sind.

Die Rollen des Ich waren ihrerseits an Verhaltensnormen einer Gesellschaft gebunden, die sich in der Neuzeit auch vor dem Spiegel fortsetzten. Dieser diente ebenso der sozialen Anpassung wie auch dem geheimen Wunsch, hier dem wahren Selbst zu begegnen. Erst aus der «Spannung zwischen beidem» entsteht, um Sabine Melchior-Bonnet zu zitieren, die Selbsterfahrung.¹⁶ Das Selbst ist sogar vor dem Spiegel nicht mit sich allein, sondern fühlt sich im Blick von der Gesellschaft überwacht. «Das Recht, den Blick auf sich selbst zu werfen, unterlag moralischer Kontrolle.» Hier unterwarf sich der Betrachter einer Zensur, die er bereits verinnerlicht hatte. Die Anhänger von Descartes lehnten es überhaupt ab, die Suche nach dem Selbst noch dem mechanischen Spiegelbild zu überlassen. Die Subjektfessel war jedoch auch vor dem Spiegel nicht abzuwerfen. Shakespeares Richard II. zerschlägt nach seiner Abdankung den schmeichelnden Spiegel (*the flattering glass*) aus Enttäuschung darüber, dass dieser ihm immer noch das gleiche Gesicht zeigt, das er so zuversichtlich für das Bild seines königlichen Selbst gehalten hatte. Dieses hatte einst die Untertanen wie die Sonne geblendet, bevor es von einem Rivalen, der den Thron erobert hatte, gesichtslos (*outfaced*) gemacht worden war. Wütend wirft er es mit den Scherben des Spiegels weg.¹⁷

Der Wandel des höfischen zum bürgerlichen Gesicht wird bekanntlich von Jean-Jacques Rousseau zur Sprache gebracht, der die Natur gegen die Kunstwelt des Hofes aufrief. «Ich hasse die Masken», lässt er eine seiner Figuren sagen. «Man wagt nicht mehr so zu erscheinen, wie man ist», sondern steht «in dieser Herde, die man Gesellschaft nennt», ständig unter dem Zwang der Anpassung oder der Verstellung. Man entfremdet sich von sich selbst, wenn man in die Spiele verwickelt ist, die das Leben an den Höfen bestimmen.¹⁸ So entstand die «Ungleichheit zwischen den Menschen», wie Rousseaus berühmter Buchtitel lautet, und diese ist wider die Natur. Doch was ist das echte Gesicht? Es genügte nicht, die Maske fallen zu lassen und ganz Mensch zu sein. Das Gesicht bedurfte wieder einer neuen Einübung, um dasjenige auszudrücken, was natürlich ist. Aber der Traum von der echten Natur des Menschen sollte sich nicht erfüllen. Doch eine Zeitlang machte der Wille, sich selbst auszudrücken, Front gegen den Zwang, eine Rolle zu spielen, die von den Höfen diktiert wurde und außerhalb der Höfe keine Rollen einzunehmen erlaubte. Der kämpferische Ruf nach dem natürlichen oder echten Gesicht diente der Befreiung von der Maske, die im höfischen Gesicht verlangt wurde.

Rousseaus Zeitgenosse Louis-Sébastien Mercier verstand sich nicht als Ankläger, sondern beschrieb den Hof als Chronist mit ironischer Distanz. Dort habe jeder sein Gesicht einstudiert, und «die Frauen alterieren ihre Physiognomie noch mehr als die Männer. Und doch verbergen alle diese Gesichter, trotz ihrer Masken (*malgré leur masques*)», die Leidenschaften nicht, die sie verzehren. Mercier konnte nicht alles beschreiben, weil er in die inneren Gemächer nie vorgelassen wurde. «Doch ist es sicher, dass man dort nur Oberflächen (*surfaces*) zu sehen bekommt und dass alle diese Persönlichkeiten bloß Figuren auf einer Tapisserie sind. Die (Gesichts-)Arbeit ist hinter der Leinwand verborgen (*le travail caché derrière la toile*).»¹⁹ Dieser Kommentar ist geschrieben worden, wenige Jahre bevor in der Französischen Revolution der ganz Spuk verschwand, aber nur, um einem republikanischen Pathos auf den Gesichtern zu weichen. Im Zeitalter der Aufklärung kam es zur Proklamation der universalen Menschenrechte jenseits der bestehenden Gesellschaftsordnung. Auch die Physiognomik, wie sie der Schweizer Pfarrer Lavater betrieb, kann als Kampagne gegen das höfische Rollengesicht verstanden werden, weil sie die Größe eines Menschen ohne Maske anschaulich machen wollte (S. 85). Doch dauerte die Euphorie nur so lange, wie die bürgerliche Gesellschaft bestand. Als die modernen Massenmedien die Gesichter der Masse platt drückten, stellte es sich heraus, dass man der Maske nicht auf alle Zeit entkommen war.

Der Begriff «Mimik», der bekanntlich den Mimen der Antike als Wurzel hat, hat sich erst spät auf das Gesicht verengt. Johann Jacob Engel, der Erzieher der Brüder Humboldt, veröffentlichte 1785 ein Buch über die Schauspielkunst unter dem Titel «Ideen zu einer Mimik». Er verstand Mimik als Allgemeinbegriff für das Bühnenspiel, ohne sie auf das Gesicht im Besonderen zu beschränken. Sein französischer Übersetzer ersetzte daher den Begriff im Titel durch *geste* und *action*, um den Inhalt des Buches besser zu treffen. Doch beweist der Wortgebrauch, wie eng der Zusammenhang zwischen Schauspiel und Gesicht gesehen wurde. Die Mimik, wenn man diesen Gedanken weiterführt, wäre dann das Schauspiel, das jemand mit seinem Gesicht aufführt.

Der Begriff der Charaktermaske, eigentlich ein Widerspruch in sich, erklärt sich daher, dass man bald Charaktere mit ständischen Rollen in der Gesellschaft gleichsetzte. Im Zeitalter Rousseaus war zunächst die Debatte über den wahren Charakter eines Menschen zum großen Thema geworden. Die Physiognomik wollte den Charakter im Gesicht erkennen, ohne ihn mit einem einzelnen mimischen Ausdruck zu identifizieren. Jean Paul bezeichnete «das Gesicht oder das

Äußere eines Menschen» als «Charaktermaske des verborgenen Ich».²⁰ Für Diderot war einst «in der Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen und der Stand (*état*) nur etwas Zufälliges». Doch wollte er das jetzt nicht mehr gelten lassen, denn man spiele doch in erster Linie den eigenen Stand und könne dessen «Pflichten unmöglich erkennen».²¹ Marx nahm den Begriff der Charaktermaske auf, um mit ihm Rollen wie Lehnsherren und Vasallen im gesellschaftlichen Produktionsprozess als «ökonomische Charaktermasken» zu beschreiben.²² Bei Kant ist der Begriff einmal beschreibend und einmal normativ verwendet, wobei in letzterem Fall «das Frauenzimmer» als Trägerin eines «bestimmten Charakters» ausgeschlossen wird.²³ Ein «bestimmter Charakter» wurde folglich als männliches Vorrecht gesehen.

Die Frage nach den Rollen, die in der Maske gespielt werden, hat in der Genderdebatte noch einmal einen Aufschwung erhalten. Die Geschlechterrollen, in denen Sein und Schein miteinander im Gesicht abwechseln, wurden mit Vorliebe als «Masken» beschrieben, mit denen sich die Geschlechter bewaffnen; aber sie üben auch einen Zwang aus, gegen den die Trägerinnen rebellieren. Die Gendertheorie geht von der Unterscheidung zwischen dem aus, was biologisch bedingt ist, und dem, was eine gesellschaftliche Rolle ist.²⁴ In der heutigen Gesellschaft erzeugen Transvestiten gerade wegen ihrer «Einnischung» in die Spielregeln der Gesellschaft besondere Abneigung. Joan Riviere brachte bereits 1929 Argumente vor, die dann in der Genderdebatte weitergedacht wurden. Wenn die «Genderrolle» eine Maske ist, wer ist es dann, der darin steckt? Riviere wollte hinter der Maske kein Subjekt erkennen, das sich ihrer bedient.²⁵ Sie spricht von einer «mask of womanliness» und einer solchen der «feminity». Wenn aber hinter der Maske kein weibliches Subjekt agiert, dann fällt der Unterschied zwischen Weiblichkeit und Maske in sich zusammen. Die genuine «womanliness» und die Maske, so Riviere, «sind dasselbe».²⁶

Gerade diese Behauptung hat in der Genderdebatte Widerspruch hervorgerufen. In der Folge der *Cultural Studies* fand Judith Butler dafür die Formel einer mehrfachen und wandlungsfähigen *Identität*. Wenn die Genderrolle mit wechselnden Masken gespielt wird, kommt es zu keinem echten Gegensatz zwischen Selbst und Maske.²⁷ Die Geschlechterdifferenz, so Ina Schabert, ist ein «kulturelles Konstrukt» und besteht aus dem Wechsel der Rollen und Masken. Die «Geschlechtermaskerade» verfügt ebenso über Gesten der Macht wie über solche der Angst, lässt aber auch Akte der Befreiung zu. Wenn es kein unveränderliches Geschlecht gibt, lässt sich «die Maske und das, was hinter ihr ist, nicht klar und

dauerhaft trennen». Das Geschlecht ist nur durch Verkleidung «kulturell vorgegeben und erinnert».²⁸

Masken des Selbst. Der Gegenbegriff zur Rolle ist das Selbst, aber dieses unterliegt seinerseits einem Rollenzwang. Das Recht auf unser Selbst löst erst einmal die Frage aus, was denn das Selbst ist, und das führt zu der weiteren Frage, wie verlässlich dessen Ausdruck im Gesicht ist. Das Ich wird von dem Impuls geleitet, ein Selbst auszudrücken, das sich nicht «von selbst» zeigen kann. Das Gesicht gehört jemandem, den wir ohne Gesicht nicht kennen. Zwar lassen sich am Gesicht kollektive Merkmale wie Alter und Geschlecht ablesen. Aber drückt sich darin auch ein Selbst aus? Das Verhältnis zwischen Ausdruck und Selbst ist schwer zu durchschauen. Der Ausdruck eines Gesichts kommt in der Gesichtsarbeit zustande, bei welcher Mimik, Blick und Stimme wechselweise die Führung übernehmen.²⁹ Das Gesicht ist daher eher eine *Bühne* als ein *Spiegel*. Wird die Ausdrucksarbeit stillgelegt, so bleibt nichts als eine leere Bühne zurück. Erst im Tod siegt eine einzige Maske über die vielen, die im Gesicht kommen und gehen.

Der Impuls zur Selbstdarstellung produziert im gleichen Gesicht viele Masken. Sie sind auf die Wirkung angelegt, die wir auf andere ausüben. Mit dem Gesicht werden wir in der Welt gesehen. Aber das Mienenspiel verwandelt das Gesicht in Masken. Selbst der Sprechakt wird stets vom Mienenspiel und vom Blick unterstützt. Diese Tatsache lässt sich leicht bei Benutzern eines Handys beobachten, die ihre ganze Mimik durchspielen, ohne dass sie ihren Gesprächspartner sehen können. Wir wechseln auf einem und demselben Gesicht ruhelos die Masken, in die wir uns zurückziehen oder mit denen wir uns zeigen. Doch wer sind «wir»? Und was oder wen stellen wir dar, wenn wir ein Selbst darstellen? Zwischen dem Gesicht und dem Selbst gibt es keine stabilen Verhältnisse und kein verlässliches Abbild. Vielmehr üben wir mit Blick, Stimme und Mimik den Selbstausdruck stets aufs Neue ein.

So stellt sich denn die beunruhigende Frage, ob wir ein Selbst nur erzeugen, um uns ausdrücken zu können. Sichtbar sind vor allem der Wille und der Zwang, ein Selbst darzustellen oder umgekehrt es zu verbergen. Dieses kann sich in einem Gesicht schon deshalb nicht wirklich abbilden, weil ein Selbst, wie immer man es beschreiben mag, letztlich nicht abbildbar ist. Und doch formt es sich nur im Abbilden. Bringt also der mimetische Impuls, uns vor anderen darzustellen, das Selbst überhaupt erst hervor? Erving Goffman schlug den Begriff *face-work* für eine Verhaltensweise vor, die «mit dem Gesicht abgestimmt ist» oder «das

Gesicht wahren» will. Aber ist denn «das Gesicht ein Bild des Selbst», wie er schreibt? Und gibt es ein Selbst, das nicht schon Bild ist, wenn es sich äußert? Das ist eine vertrackte Bildfrage, die offen lassen muss, ob sich ein Selbst überhaupt erst in der Arbeit mit dem Gesicht einübt und nur der Wille zum Selbstausdruck ist.³⁰

Wenn wir diesen Gedanken weiterführen, müssen wir mit der Möglichkeit rechnen, dass der Selbstausdruck (im Unterschied zum Selbstbewusstsein) zunächst einmal Kalkül und Maske ist. Man kann das Selbst nicht an den Bildern festmachen, die es auf dem Gesicht produziert. Sichtbar ist nur die Tatsache, dass zwischen dem Ausdruck und seinem Träger, der sich ausdrücken will, ein Verhältnis der Intention besteht. Auch das Ich ist ein Trieb, der damit beginnt, dass das Kind «ich» sagt, also willensbetont und wandelbar. Doch unterscheidet sich das Selbst vom Ich ebenso wie das Selbstverständnis vom Ichgefühl. Das Selbst drückt sich nicht in einer spontanen Situation, sondern erst in der biografischen Geschichte aus, die sich immer wieder neu und anders in einem Gesicht spiegelt. Nicht in einem einzigen Gesicht, sondern erst in einer Folge von Gesichtern, beginnend mit der Einübung in der Kindheit, kommt jene schwer zu bestimmende Kohärenz zustande, die wir gewöhnlich als ein Selbst akzeptieren, als ein Selbst, das sich mit dem Lebensalter zugleich verändert und festigt. Die Spuren des Alters, die sich im Gesicht eingraben, bezeugen das Selbst in der Einheit seiner Lebensgeschichte. Allein die Präsenz des «Einst» im «Jetzt» stiftet die Kohärenz eines Lebenszusammenhangs. Und die mimetische Anstrengung, ein Selbst zu erzeugen, hinterlässt die «mimischen Falten» als Spuren im Gesicht.

Eine Lücke zum Selbst öffnet sich bei solchen psychischen Kranken, denen es an eigener Ausdrucksfähigkeit ebenso mangelt wie an der Fähigkeit, den Ausdruck auf anderen Gesichtern zu verstehen. Sie haben keinen Zugang zur Darstellung eines Selbst, weil sie dafür keinen Ausdruck haben. Das zeigte sich in Versuchen, solche Patienten im Rorschach-Test Gesichter und Masken deuten zu lassen. Roland Kuhn, der die Versuche leitete, war einst Assistent jenes Ludwig Binswanger gewesen, der als Psychiater Aby Warburg behandelt hatte. Die Versuchspersonen spiegelten in der Art und Weise, wie sie andere Menschen erlebten, ihre eigene Unfähigkeit, sich im Gesicht auszudrücken, und sahen überall nur leblose Masken. Die «Erstarrung» des Gesichts war bei ihnen nicht Absicht, sondern mimische Hemmung, die sie nicht bewusst herbeiführen konnten.³¹

Doch sind wir bekanntlich in einem westlich geprägten Diskurs, wenn wir von

X

einem «Selbst» sprechen, das in seiner Geschichte oft mit dem «souveränen Subjekt» in eins gesetzt wurde. Dagegen ist die Rede vom Selbstausdruck anders gemeint. Dabei stehen wir unter dem Zwang von Regeln, die von der Gesellschaft als kommunikatives Verhalten bestimmt werden. Der Selbstausdruck ist wie jeder soziale Akt Teil einer bestimmten Kultur und bildet eine Position in derjenigen Gesellschaft ab, in der er sich formiert hat. In Europa lässt sich das am Beispiel der höfischen Gesellschaft beobachten, die eine Gesellschaft von Masken war.

In seinen «Meditationes de prima philosophia» postulierte Descartes ein Ich hinter dem Gesicht, ohne das Gesicht auf den Ausdruck dieses Ich zu verpflichten. «Ich weiß nicht genau, wer ich (*moi*) bin, aber ich bin sicher, dass ich bin.» Er lehnte es daher ab, «etwas anderes für mein Ich zu halten» (II. 5), auch wenn sein eigener Körper ihn «darüber zu täuschen» versuchte (II. 7). Zwar hat «das Ich ein Gesicht», aber dieses gehört doch nur zu der «Maschine aus Knochen und Fleisch, wie sie auch an der Leiche erscheint und welche ich Körper nenne» (II. 6).³² Im selben Jahrhundert rückte Thomas Hobbes das Verhältnis von Person und Maske in ein neues Licht. Auch eine einzelne Person konnte die Führung im Commonwealth übernehmen. Deswegen endet der erste Teil des «Leviathan» mit einem Kapitel über die Person und ihre Rechte auf Repräsentation. «Eine Person bedeutet im Lateinischen die Verhüllung (*disguise*) oder die äußere Erscheinung eines Menschen, der auf der Bühne gespielt wird.» Auch all diejenigen, die eine Rede halten oder in der Öffentlichkeit auftreten, waren Schauspieler, obwohl sie nicht auf der Bühne agierten, sondern im öffentlichen Leben.³³

Der Unterschied von Person und Schauspieler bestand für Hobbes darin, dass die Person sich selbst repräsentiert und deswegen eine «natürliche Person» ist. Hobbes unterscheidet sie von einer «künstlichen Person», ob diese nun ein Schauspieler (*actor*) ist oder jemand, der eine Gemeinschaft mit Stimme und Körper öffentlich repräsentiert (*by fiction*). Schließlich wird eine Menge (*multitude*) von Menschen dadurch zu einer einzigen Person, dass sie von einem einzelnen Menschen repräsentiert wird. Aber dazu bedarf es eines ähnlichen Vertrags, wie er im Theater zwischen Autor und Schauspieler geschlossen wird: Nur dann kann ein Repräsentant die Menge verkörpern und in ihrem Namen sprechen. Das Argument wird im Titelbild des «Leviathan» durch die berühmte Staatsfigur ausgeführt. Sie ist eine «künstliche Person», welche in ihrem Umriss die Vielen «verkörpert», die ihr dazu den Auftrag gegeben haben.³⁴ Es geht hier vor allem um politische Ikonografie und darum, dass der Staat durch eine Akkumulation des Staatsvolks verkörpert wird. Aber Hobbes hat auch eine Personalisierung des

Staats im Auge, nämlich durch einen lebenden Vertreter und also durch eine «künstliche Person», welche eine «Vielheit repräsentiert», so wie eine «natürliche Person» ihr Selbst.

Zur Kulturgeschichte des Gesichts. In den Massenmedien wird der Zeichencharakter in Gesichtern in gleicher Weise lesbar gemacht wie in anderen Zeiten in Masken. Im TV begegnen sie uns als körperlose Oberflächen, die keinen Blicktausch mit dem Betrachter mehr zulassen und auch in dieser Hinsicht der alten Wirkweise der Maske entsprechen. Die «faciale Gesellschaft», wie Thomas Macho sie nennt, hat sich in den Massenmedien des Gesichts bemächtigt und das «prominente Gesicht» neuer Art hervorgebracht.³⁵ «Wir leben in einer facialen Gesellschaft, die ununterbrochen Gesichter produziert»³⁶ (dazu ausführlich S. 214 ff.). «Kein Ding wagt sich mehr ohne Gesicht auf die Plakatwand.» Die «faciale Politik und Werbeästhetik» hat das Gesicht sowohl politisiert wie auch vermarktet. «Facialität» leitet sich folglich nicht mehr vom natürlichen Gesicht her, sondern usurpiert die Bildschirme mit dem blanken Gesichtsschema. Mit seinem anonym gewordenen Gesicht konsumiert der Zuschauer auf dem Monitor Gesichter, auf welche die Gesellschaft ihre Machtstruktur projiziert. Das öffentliche Gesicht hat seine eigene Maske erzeugt.

Solche facialen Masken entstehen im öffentlichen Leben auch dann, wenn der Redner unter einem Monitor mit seinem riesenhaft vergrößerten Gesicht steht und, um dem Publikum die Begegnung im TV anzubieten, zum Sprecher seiner eigenen Maske geworden ist. Selbst im Theater bürgert sich der Brauch ein, das Gesicht eines Schauspielers auf einem Video noch einmal als Close-up zu zeigen. Indem man sein Gesicht auf diese Weise heranholt, verwandelt man es durch Vergrößerung ungewollt in eine Maske. In unserem Alltag scheint sich die Herrichtung des eigenen Gesichts zur Maske auf Frisur oder Schminke zu beschränken. Friseure haben mehr Konjunktur als Maskenbildner. Doch bedeutet selbst die Haarfärbe im Falle des öffentlichen Gesichts mehr. Im Frühjahr 2002 strengte der damalige Bundeskanzler Schröder gegen die Behauptung, er habe seine Haare gefärbt (was sein Friseur Udo Walz hartnäckig bestritt), einen Prozess an, den er gewann. Die Öffentlichkeit sah im gefärbten Haar eine Irreführung über seine Erscheinung. Doch die Debatte über das «echte Gesicht» des Kanzlers übersah, dass er ohnehin ein Mediengesicht einsetzte, um das Wählervolk zu überzeugen. Ausgerechnet eine Image-Beraterin hatte laut einer Nachrichtenagentur bemängelt, Schröder verliere an Glaubwürdigkeit, wenn er seine grauen Schläfen verberge.³⁷

Im Privatleben ist die Maske immer präsent, wenn man seine Haut (und was ist die Maske anderes als eine zweite Haut?) durch Schminke und Creme wieder herstellen will. Denn dabei kann man nur eine präparierte Schönheit gewinnen. Eine kosmetische Maske ist im Extremfall ein Leihgesicht, welches das Ursprungsgesicht ent-personalisiert. Das gilt erst recht für den Wunsch, sein Gesicht operieren zu lassen, um es auf Kosten der Ähnlichkeit mit dem angeborenen Gesicht zu verschönern. Ein Sonderfall kosmetischer Operationen besteht in dem Wunsch, das eigene Gesicht im Aussehen einem berühmten Gesicht anzugeleichen. Man will lieber als Kopie herumlaufen, als das eigene, ungeliebte Alltagsgesicht zu tragen und zu ertragen. Das ist Mimesis nicht des eigenen, sondern eines fremden Ich in dessen Maske. 2004 wurde auf MTV die amerikanische Serie «I Want a Famous Face» mit Menschen um die zwanzig gezeigt, die sich «mit massiven chirurgischen Eingriffen nach dem Vorbild ihrer Stars ummodellieren ließen» (vgl. auch S. 227).³⁸

Man kann also mit einem Recht von «facialen Masken» sprechen. Aber haben Masken nicht immer Gesichter dargestellt oder Gesichtern geähnelt? Weshalb wären sie sonst entstanden? Dennoch ist die Situation heute darin anders, dass die Massenmedien nur noch körperlose Masken produzieren, die aber alle als Gesichter produziert, aufgezeichnet und gesendet werden und ihren Charakter als Maske entweder leugnen oder durch Gewöhnung vergessen lassen. «Facialität» ist zum Branding von Masken geworden, die an die Stelle von Gesichtern getreten sind. Beim Tod einer prominenten Person werden Bilder aus deren Leben veröffentlicht, weil die Medien nur noch lebende Gesichter verbreiten, auch wenn diese bereits gestorben sind. Gesichter lassen sich nur konsumieren, wenn sie im Bild das Leben zur Schau tragen. Aber gerade dieses Leben ist ein Leben in der Maske.

Gleichwohl ist die Rede von Maske und Gesicht nicht tautologisch geworden. Maske und Gesicht lassen sich nicht gegeneinander aufrechnen, auch wenn ihr Verhältnis in der Mediengesellschaft undurchsichtig geworden ist. Der *face-to-face*-Kontakt hat sich in das Internet zurückgezogen, wo der Name «Facebook» trotz der gesichtslosen Texte noch an das private Gesicht erinnert. Die Massenmedien rauben dem Gesicht die körperliche Präsenz, indem sie die Gewohnheiten unserer Wahrnehmung entkörperlichen. Das «öffentliche» oder «prominente» Gesicht, das allgegenwärtige *face* (S. 215), ist nicht mehr Ausdruck einer bestimmten Gesellschaftsschicht, weil Prominenz nur durch die Medien entsteht. Im globalen Zeitalter ist auch das Gesicht globalisiert worden und nicht länger an vertraute lokale Physiognomien gebunden. Der Prozess, der uns im Medienzeitalter

mit facialen Masken überflutet, verläuft aber nicht zwangsläufig und nicht linear, wie es für den unaufhaltsamen Fortschritt der Medien gilt. Immer noch werden natürliche Gesichter geboren, und in vielen Teilen der Welt ist die Entwicklung der Medien noch umkehrbar.

Deshalb lässt sich auch eine Kontinuität in der Geschichte des Gesichts, wenn wir sie nicht als *Naturgeschichte*, sondern als *Kulturgeschichte* begreifen, postulieren. In der Naturgeschichte hat sich das menschliche Gesicht zum Beispiel durch die stufenweise Ausprägung einer sehr spezifischen Mimik entwickelt, welche als Mittel der Kommunikation der Sprache, wie wir sie kennen, wohl zeitlich vorausging. Das Gesicht besitzt ein eigenes Ausdrucksvermögen, wie auch der Blick über das Vermögen verfügt, im anderen Gesicht den Ausdruck zu erkennen. Der Mangel dieser Fähigkeiten ist heute Gegenstand der klinischen Forschung geworden.³⁹ Kultur dagegen neigt immer dazu, den Ausdruck zu kontrollieren und also zu vergesellschaften, wobei kollektive Standards, Erwartungen und Tabus in den Vordergrund treten. Auch die Maske ist eine Erfindung der Kultur, gleich ob sie im lebenden Gesicht entsteht oder als Kunstmaske aufgesetzt wird.

Thomas Macho führt die «Proliferation der Gesichter» auf die modernen Techniken «zur Vervielfältigung des Porträts» zurück.⁴⁰ Mit dem Porträt hatte eine neue Geschichte des Gesichts begonnen, welche die Ikone beerbte und eine Rolle in der Gesellschaft darstellte. Sie wurde am Vorabend des Medienzeitalters durch die Fotografie beschleunigt und demokratisiert. Jetzt gab es kein Halten mehr mit dem Gesicht, das im Reproduktionswahn immer dominanter und zugleich körperloser wurde. Der moderne Gesichtskonsum löste im Gegenzug eine Nostalgie für das wahre Gesicht aus, in der auch die Ästhetik eines Georg Simmel und die Ontologie eines Emmanuel Levinas ihren Platz haben.⁴¹ In der modernen Kunst werden «die Maximen der facialen Politik und Werbeästhetik», um noch einmal Macho zu zitieren, unterlaufen, um das Gesicht aus dem allgegenwärtigen Konsum zurückzugewinnen. Die Geschichte des Gesichts erweist sich letztlich als eine Geschichte der Gesellschaft, die sich dem Gesicht aufzwingt und sich im Gesicht spiegelt.

Eine andere Erklärung für die Allgegenwart des Gesichts, die zugleich als Krise des Gesichts verstanden wird, bieten Gilles Deleuze und der Psychiater Félix Guattari in «Tausend Plateaus», einem Buch, das mittlerweile zum Klassiker geworden ist. Ihr Argument lässt sich aber nur verstehen, wenn man erkennt, dass sie mit der Kolonialgeschichte des weißen Mannes abrechnen wollen. Die Autoren sehen im einstmals christlichen Europa schon immer «eine abstrakte Maschine»

am Werk, die ihren Machtanspruch auf das Gesicht wie auf einen «durchlöcherten Bildschirm» projiziert. Im Kapitel über die Zeichen schreiben sie: «Die Maske verbirgt das Gesicht nicht, sie ist das Gesicht. Der Priester benutzt das Gesicht des Gottes. Alles, was öffentlich ist, ist es durch das Gesicht».⁴² Und im Kapitel «Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts» heißt es dann lapidar: «Was zählt, ist nicht die Individualität des Gesichts», sondern die Schematisierung durch einen einzigen Standard, die es erfährt. «Bestimmte Machtgefüge haben das Bedürfnis, ein Gesicht zu produzieren, und andere nicht. (...) Das Gesicht ist der typische Europäer.» Deshalb sehen die Autoren auch das Heil in einer Dekonstruktion des Gesichts, um sich aus den Fesseln der Kolonialzeit zu befreien.⁴³

Man könnte sich aber einen anderen Ausweg vorstellen und die Geschichte des Gesichts in anderen Kulturen als Alternative heranziehen. Die beiden Autoren haben auch diesen Weg beschritten, sich dabei aber sogleich eine neue Grenze gesetzt, um ihr Argument der heutigen «Vergesichtlichung» (*visagéité*) zu verteidigen.⁴⁴ Ihre These lautet, dass die «Primitiven kein Gesicht haben und auch keines brauchen». Wenn man aber die Geschichte der Maske im Kult untersucht, wie es im Folgenden geschieht, kommt man zu anderen Resultaten. Die zeremonielle Maske dominierte klar den Trägerkörper, weil man mehr Gesicht brauchte, als es der Körper hergab. Deleuze führte das Argument aus «Tausend Plateaus» in seinem Buch über den Maler Francis Bacon weiter, von dem er behauptete, er sei ein «Maler von Köpfen, nicht von Gesichtern» gewesen.⁴⁵ Auch hier ist eine kritische Sicht angebracht. Denn Bacon lief Sturm nicht gegen das Gesicht, sondern gegen das Porträt, um es aus seinen Konventionen zu befreien und es im Schrei auf eine Weise ausdrucksfähig zu machen, welche endgültig die Maske der Darstellungskonvention vernichtet (S. 183).

Entscheidend für Deleuze und Guattari ist die These vom absoluten Gegensatz zwischen Kopf und Gesicht. Sie weisen den Kopf dem Körper zu, während sie das Gesicht vom Körper trennen. Da das Gesicht als Ausdrucksträger dient und als solcher den Körper dominiert, ist diese These nicht einmal erstaunlich. In der Kulturgeschichte finden sich auch viele Beispiele für die Tatsache, dass das Gesicht im Ausdruck umkämpft und, wenn man so will, missbraucht wurde. Das Problem entsteht erst, wenn man für die Machtausübung mit dem Gesicht nach Schuldigen in der Geschichte sucht. In diesem Sinne wird das Gesicht Christi von den beiden Autoren für die Herrschaft des Gesichts über den Körper verantwortlich gemacht. Es gab jedoch im Christentum für das Bild keine «Stunde Null». Das Christentum entfernte sich weit vom Orient und von seinen bilde-

losen Anfängen, als es die Ikone Christi in späteren Jahrhunderten zum Kultbild erhob.⁴⁶

1992, etwa zehn Jahre nach Erscheinen des Buchs von Deleuze und Guattari, hat die Fondation Cartier in Paris dem Gesicht eine Ausstellung («À Visage découvert») gewidmet, die eine Gegenposition zu den beiden Autoren vertrat. Sie entfaltete ein weites Panorama der Weltkulturen, in dem sich das Gesicht gerade nicht als starres Schema, sondern als eine offene Form erwies, die stets die Grenzen zwischen Präsenz (Anwesenheit) und Repräsentation (Abwesenheit), zwischen Nähe und Ferne überschreitet.⁴⁷ In diesem Panorama ist das Gesicht entweder verhüllt oder von Bildern umstellt, die eine unendliche Vielzahl von Vorstellungen eröffnen und es als Brennpunkt mythischer und religiöser, offizieller und intimer Imagination ergreifen. Es ist also das Gesicht ein Bild, das durch andere Bilder verwandelt wird und seinerseits die Bilder verwandelt. Die Kulturgeschichte des Gesichts ist eine Bildgeschichte, die im Kult beginnt.

2. Die Entstehung der Maske im Kult

Die Geschichte des menschlichen Gesichts lässt sich bis auf die Masken zurückverfolgen, die in der Steinzeit Gesichter darstellten oder wiederherstellten. Masken bezeugen die älteste Anschauung, welche die Menschheit vom Gesicht besaß.⁴⁸ Was frühe Kulturen, jenseits der Schriftlichkeit, über das Gesicht dachten, drückten sie in zeremoniellen Masken aus, mit denen sie Geistern und Ahnen ein Gesicht verliehen, um sie im Kult auftreten zu lassen. In solchen Masken liegen auch Aussagen über das lebende Gesicht, das als Träger sozialer Zeichen begriffen und von der Gesellschaft kontrolliert wurde. Masken konnten als Artefakte dem Gesicht aufgesetzt werden oder Bemalungen sein, die das Gesicht verwandelten. Die Herstellung von Masken hatte den Sinn, sie auf einen Ausdruck festzulegen, über den eine Gesellschaft das Verfügungsrecht besaß. Masken dienten der Verkörperung von Geistern oder von Toten, die ihren Körper verloren hatten, durch ein offizielles Leihgesicht. So entstand ein Maskenuniversum, in dem fast alle bekannten Kulturen vertreten sind. Die Vielfalt der Formen und Deutungen ist nahezu unerschöpflich, doch immer ist es das Gesicht, ob als Gegenpart oder Modell, auf das die Maske ausgerichtet ist. Mochte sie auch ein Gesicht verbergen,

wenn sie von einem anonymen Träger aufgeführt wurde, so brachte sie auf diesem Wege ein neues Gesicht zur Erscheinung, dessen Sinn in der Gesellschaft verabredet oder nur für Eingeweihte durchschaubar war.

Die Maske hat in Europa schon früh solche Bedeutungen eingebüßt und lebt oft nur mehr im Karneval und in der Folklore fort. Doch sie war noch eine Erinnerung im Theater, das in der Antike den Maskenkult säkularisierte und die Maske auf der Bühne als Rollenmaske einsetzte. Die folgende Skizze zielt darauf, die Maske nicht allein als ethnologisches Thema zu betrachten, sondern ihr in der kulturellen Genealogie des Gesichts ihren privilegierten Platz zurückzugeben, was heißt, das Gesicht mit den Masken zu verstehen, die ein Gesicht abbilden oder inszenieren. Betrachtet man den Maskenkult ganz allgemein, so treten zwei Strukturen in den Blick, die zur Deutung einladen. Da ist einerseits das komplizierte und zuweilen dramatische Verhältnis von Maske und Maskenträger, das nicht selten von Tabus umgeben war, wenn der Träger anonym bleiben musste, um den Auftritt der Maske nicht zu gefährden. Und da ist andererseits eine Aufführungspraxis der Maske, die allzu verkürzt als «Tanz» umschrieben wird. Der Tanz ist in diesem Zusammenhang in Wirklichkeit ein Sammelbegriff für den szenischen Auftritt der Maske, wenn diese mit den rituell vorgeschriebenen Bewegungen eines Tänzers, der eher als Schauspieler fungierte, in Erscheinung trat. Die Kunstmaske füllte sich dabei mit einem Leben, das ihr als Objekt fehlte.

Die künstliche Maske hat im Gegensatz zum mimisch bewegten Gesicht so lange eine starre Oberfläche, bis sie von einem lebendigen Träger aufgeführt wird, der ihr seinen Blick und seine Stimme leiht. Dann scheint auch die starre Oberfläche in Bewegung zu geraten, die in der Aufführung mit körperlichen Gesten ausgestattet wird. Das Maskenritual überträgt die Mimik des Gesichts auf die Gestik eines Trägers, der die Maske in wörtlichstem Sinne «verkörpert» und ihr also den Erscheinungskörper gibt, in dem sie zum Leben erwacht. Wenn die Zuschauer fragen, wer in der Maske erscheint, so meinen sie keineswegs jenen, der hinter der Maske agiert, sondern die Figur, die in der Maske zum Auftritt kommt. Die Präsenz der Maske bedarf der Absenz ihres wechselnden Trägers. Masken übernehmen am Körper noch entschiedener die Führung, als es das Gesicht vermag, und regieren über den Körper, der sie trägt. Indem sie ihn verwandeln, statten sie ihn mit einer symbolischen Macht aus, die den Ausdruck verselbständigt. Roger Caillois nannte die Maske «ein Medium der Metamorphose» und ein «Instrument politischer Macht».⁴⁹

Die Maske ist zugleich Oberfläche und Bild, wie es auch für das Gesicht selbst

- ²⁴ Ich nenne hier nur Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild (Kino)*, Bd. 1 (Frankfurt a. M. 1989) und Aumont, 1992.
- ²⁵ Ich verweise hier auf meinen Versuch in Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks (München 2008).
- ²⁶ Leila Ahmed, *The Discourse of the Veil*, in: Bailey/Tawadros, 2003, S. 42 ff.
- ²⁷ Hamid Naficy, *Poetics and Politics of the Veil*, in: Bailey/Tawadros, 2003, S. 138 ff.
- ²⁸ Jemima Montagu, *Divan. Contemporary Art from Afghanistan, Iran and Pakistan* (Venedig 2009), S. 11 und 34 f. (mit einer Bio-Bibliographie); Evelyne Astner, Nusra Latif Qureshi, in: Hans Belting/Andrea Buddensieg/Peter Weibel (Hg.), *The Global Contemporary and the Rise of New Artworlds* (Cambridge, Mass. 2013), S. 386 ff.
- ²⁹ 76,2 x 63,5 cm. Es wurde von der Museumsbehörde in Doha, Qatar, angekauft, eine Ausfuhr genehmigung wurde durch die Vereinbarung mit der National Portrait Gallery in London ermöglicht, das Bild fünf Jahre lang in englischen Sammlungen zu zeigen; vgl. Martin Bailey, *Bought by Qatar but Staying in Britain*, in: *The Art Newspaper* 222, 2011, S. 13.
- ³⁰ Thomas Bluett, *Some Memoirs of the Life of Job, the Son of Solomon* (London 1734), im Umfang von 63 Seiten, aus denen die folgenden Informationen stammen. Vgl. auch *Gentleman's Magazine* XX, 1750, S. 270–272. Neueste Lit.: Charles T. Davis/Henry Louis Gates (Hg.), *The Slave's Narrative. A Collection of Essays and Reviews* (Oxford u. a. 1985), S. 4.
- ³¹ Bluett, 1734 (wie Anm. 30), S. 50.

I. Gesicht und Maske in wechselnden Ansichten

- ¹ Zu Gesicht und Maske vgl. das wichtige Buch von Weihe, 2004, wo auch die unübersehbare Literatur zu den einzelnen Maskarten erschlossen wird, und im Übrigen Olschanski, 2001. – Zum Gesicht vgl. Simmel, 1995; Emmanuel Levinas, *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, hg. von Peter Engelmann (Wien 1996); Sartre, 1970; Agamben, 2002; Gombrich, 1977; Macho, 1996; Macho, 1999. Vgl. auch Courtine/Haroche, 1988; Macho/Treusch-Dieter, 1996; von Wysocki, 1995; Hindry, 1991; de Loisy, 1992; Landau, 1993; Aumont, 1992; Blümlinger/Sierek, 2002; Schmidt, 2003; Löffler/Scholz, 2004.
- ² Weihe, 2004, S. 52 ff. und 179 ff.
- ³ Belting, 2001, S. 34 ff.
- ⁴ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. IV.1, Sp. 4087 ff., s. v. «Gesicht».
- ⁵ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Nr. 40, in: ders., *Werke*, hg. von Karl Schlechta, Bd. II (München 1955), S. 604.
- ⁶ Gombrich, 1977, S. 17, 20, 22 und 42.
- ⁷ Argyle/Cook, 1976, S. 67 ff.
- ⁸ Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.6.2011, S. 34.

- ⁹ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. I (Paris 2006), S. 98 und 830.
- ¹⁰ Vgl. dazu die Arbeiten von Olschanski, 2001, und von Wysocki, 1995.
- ¹¹ Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannie der Intimität* (Frankfurt a. M. 1983); Goffman, 1986.
- ¹² Plessner, 1982a, S. 272.
- ¹³ Plessner, 1982b, S. 410 f.
- ¹⁴ Plessner, 1982a, S. 240 f.
- ¹⁵ Vgl. etwa Ulrich Fülleborn/Manfred Engel (Hg.), *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne* (München 1988).
- ¹⁶ Melchior-Bonnet, 1994, S. 146 ff. und 162 ff.
- ¹⁷ William Shakespeare, *Richard II*, I. Akt, 1. Szene.
- ¹⁸ Courtine/Haroche, 1988, S. 238 f., mit Zitaten aus «Discours sur les sciences et les arts» (1754) und «Discours sur l'origine (...) de l'inégalité parmi les hommes» (1754).
- ¹⁹ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Bd. IX (1782/83), Reprint (Paris 1995), Bd. II, S. 513–517.
- ²⁰ Vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (wie Anm. 4), Bd. 2, Sp. 612.
- ²¹ Wolfgang Fritz Haug, *Charaktermaske*, in: ders. (Hg.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 2 (Hamburg 1995), Sp. 439. Ich verdanke das Zitat Gregor Schneider.
- ²² Haug, 1995 (wie Anm. 21), Sp. 442 f.
- ²³ Haug, 1995 (wie Anm. 21), Sp. 440.
- ²⁴ Weihe, 2004, S. 345.
- ²⁵ Joan Rivière, *Womanliness as a Masquerade* (1929), in: Victor Burgin u. a. (Hg.), *Formations of Fantasy* (London 1989), S. 35–44. Vgl. dazu: Stephen Heath, Joan Rivière and the Masquerade, in: ebd., S. 45–61; Emily Apter, Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Rivière, in: Weissberg, 1994, S. 177 ff.; Julika Funk, Die schillernde Schönheit der Maskerade. Einleitende Überlegungen zu einer Debatte, in: Bettinger/Funk, 1995, S. 15–28; Inge Kleine, Der Mann, die Frau, ihre Maske und seine Wahrheit. Zur Maske bei Jean-Jacques Rousseau, in: ebd., S. 154–168.
- ²⁶ Rivière, 1989 (wie Anm. 25).
- ²⁷ Judith Butler, *Subjection, Resistance, Resignification: Between Freud and Foucault*, in: John Rajchman (Hg.), *The Identity in Question* (New York u. a. 1995), S. 232.
- ²⁸ Ina Schabert, *Geschlechtermaskerade*, in: Schabert, 2002, S. 53 ff.
- ²⁹ Zur Stimme vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert* (Berlin 2001); Michael Wimmer, *Verstimmte Ohren und unerhörte Stimmen*, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.), *Das Schwinden der Sinne* (Frankfurt a. M. 1984), S. 115–139.
- ³⁰ Goffman, 1986, S. 5 ff. und 12.
- ³¹ Roland Kuhn, *Maskendeutungen im Rorschachschen Versuch* (1944) (Basel 1954), S. 46, 60 f. und 125. Ich danke Lutz Musner für diesen Hinweis.

- 32 René Descartes, *Meditations métaphysiques*, hg. von Florence Khodoss, lat. und franz. (Paris 1956), S. 36 ff. Vgl. Hans Ebeling, *Die Maske des Cartesius* (Würzburg 2002).
- 33 Ich verdanke Iris Därmann den Hinweis auf diesen Text. Vgl. Iris Därmann, *Die Maske des Staates. Zum Begriff der Person und zur Theorie des Bildes in Thomas Hobbes' Leviathan*, in: Mihran Dabag/Kristin Pratt (Hg.), *Die Machbarkeit der Welt* (München 2006), S. 72–92. Für den Text s. Thomas Hobbes, *Leviathan* (1651) (London 1962), Kap. XVI.
- 34 Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan* (Berlin 1999), S. 13 ff.
- 35 Macho, 1999.
- 36 Macho, 1996, S. 25.
- 37 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.4.2002, S. 9.
- 38 Der Spiegel, 19.7.2004, S. 145.
- 39 Cole, 1999.
- 40 Macho, 1996, S. 27.
- 41 Simmel, 1995, S. 39; Levinas, 1996 (wie Anm. 1), S. 65.
- 42 Deleuze/Guattari, 1992, S. 160. Vgl. dazu den Kommentar von Nicola Suthor in: Preimesberger/Baader/Suthor, 1999, S. 464 ff.
- 43 Deleuze/Guattari, 1992, S. 233.
- 44 Deleuze/Guattari, 1992, S. 230 ff. (Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts), bes. S. 248 ff. und 258 f.
- 45 Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logik der Sensation* (München 1995), S. 19 ff.
- 46 Vgl. dazu Belting, 2005, S. 84 f.
- 47 Didi-Huberman, 1992.
- 48 Belting, 2001, S. 153 f., mit Bezug auf die steinzeitlichen Masken aus dem Nahen Osten.
- 49 Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen* (Frankfurt a. M. 1982), S. 97.
- 50 Dazu ausführlich Belting, 2001, Kap. «Bild und Tod».
- 51 Beate Salje, *Die Stauen aus Ain Gazal*, in: dies. (Hg.), 10 000 Jahre Kunst und Kultur aus Jordanien. *Gesichter des Orients*, Ausstellungskatalog, Vorderasiatisches Museum, Berlin/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Bonn 2004), S. 31 ff. Vgl. auch Belting, 2001, S. 150 ff. mit weiterer Lit.
- 52 Belting, 2001, Kap. «Bild und Tod».
- 53 Ferino-Pagden, 2009, S. 68 f.
- 54 Salje, 2004 (wie Anm. 51), S. 134.
- 55 Belting, 2001, S. 152 mit Abb. 6 und 7.
- 56 Klaus Schmidt, Sie bauten die ersten Tempel. Dasrätselhafte Heiligtum der Steinzeitjäger. Die archäologische Entdeckung am Göbekli Tepe (München 2006), S. 42.
- 57 Dazu Leo Frobenius, *Monumenta Africana. Der Geist eines Erdteils*, Bd. VI, Berlin 1929, S. 457, mit Belegen aus Afrika.
- 58 Ferino-Pagden, 2009, Nr. I.3.

- 59 Belting, 2001, S. 160 ff.
- 60 Zu diesem Porträt vgl. Hans Belting, *Bild und Kult* (München 1990), S. 44 und Abb. 25.
- 61 Ferino-Pagden, 2009, S. 59.
- 62 Vgl. dazu die Lit. in Anm. 1.
- 63 Lévi-Strauss, 1979, S. 144.
- 64 Claude Lévi-Strauss, *Masques*, in: *L'Œil* 62, 1960, S. 29–35 (Interview mit Jean Pouillon).
- 65 Dazu Fritz Kramer, *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika* (Frankfurt a. M. 1987), S. 160.
- 66 Kramer, 1987 (wie Anm. 65), S. 138 ff.
- 67 Kramer, 1987 (wie Anm. 65), S. 140 und 158–160.
- 68 Jutta Frings (Hg.), *James Cook und die Entdeckung der Südsee*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn/Museum für Völkerkunde, Wien/Bernisches Historisches Museum (München 2009), S. 233 mit Abb. 422–424.
- 69 Michel Leiris, *Masques dogon*, in: *Minotaure*, Sonderausgabe, 1933, S. 45 ff. Zu Leiris und seiner Faszination für die «Geheimsprache» der Dogon vgl. Irene Albers, *Passion Dogon*, in: Tobias Wendl u. a. (Hg.), *Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora* (Wuppertal 2006), S. 160 ff.
- 70 Angelika Friederici (Hg.), *Castan's Panopticum. Ein Medium wird besichtigt*, Heft 6 (Berlin 2009), mit Dokumentation und Abb.
- 71 Ausnahmen finden sich etwa bei Jean Guiart u. a. in: de Loisy, 1992, S. 112 ff.
- 72 W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago 1986), S. 160 ff.; ders., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago 2005), S. 160 ff.
- 73 Vgl. Mitchell, 1986 (wie Anm. 72), S. 186.
- 74 Carl Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Prosa und Schriften 1906–1929* (Leipzig 1989), S. 172.
- 75 Gail Levin, *Primitivism in American Art. Some Literary Parallels of the 1910s and 1920s*, in: *Arts Magazine* 59, 1984, S. 101–105.
- 76 James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, Mass. u. a. 1988), S. 117 ff.
- 77 Whitney Chadwick, *Fetishizing Fashion/Fetishizing Culture*, in: *Oxford Art Journal* 18, 1995, S. 3–17.
- 78 Isabelle Monod-Fontaine, *Le Tour des objets*, in: Agnès Angliviel de la Beaumelle (Hg.), André Breton. *La beauté convulsive*, Ausstellungskatalog, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (Paris 1991), S. 64–83.
- 79 André Breton, *Phénix du masque*, in: XXe siècle, NS 15, 1960, S. 57–63, wieder abgedruckt in: ders., *Perspective cavalière* (Paris 1970), S. 182 ff.
- 80 Weihe, 2004, S. 153 ff. und 217 ff.; Ferino-Pagden, 2009, S. 144 ff. (zur Antike) und 158 ff. (zur Commedia dell'Arte). Zum Wandel von der Maske zur Person auf der Bühne vgl. auch Claudio Bernardi, *Dalla maschera al volto*, in: Roberto Alonge/Guido

- Davico Bonino (Hg.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Bd. 1 (Turin 2000), S. 1163–1183.
- 81 Plessner, 1982b, S. 405.
- 82 Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes* (Paris 1967), S. 205.
- 83 Plessner, 1982b, S. 410 ff.
- 84 Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta* (Neapel 1641).
- 85 Remo Bodei, *Die Maske auf dem Fleisch*, in: Schabert, 2002, S. 44.
- 86 Justus Lipsius, *Politicorum libri VI* (Rom 1604), S. 145 f.
- 87 Frontisi-Ducroux, 1995, S. 14 ff., 22 f. und 40 f. Vgl. auch Bettini, 1991; Ghiron-Bistagne, 1986; Jean-Thierry Maertens, *Le Masque et le miroir* (Paris 1978).
- 88 Frontisi-Ducroux, 1995, S. 55.
- 89 Hall, 2000 (S. 4 ff. über die Griechen).
- 90 Hall, 2000, S. 34.
- 91 Hall, 2000, S. 81.
- 92 Christopher Schmidt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.7.2010, S. 16.
- 93 Erika Simon, *Stumme Masken und sprechende Gesichter*, in: Schabert, 2002, S. 20 f.
- 94 Vernant, 1990, S. 216 ff. und 226 f.
- 95 Frontisi-Ducroux, 1995, Abb. 1 und S. 5 f. mit ausführlicher Würdigung.
- 96 Hall, 2000, S. 28.
- 97 Florence Dupont, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque* (Paris 2000), S. 123.
- 98 Dupont, 2000 (wie Anm. 97), S. 124 ff., mit einer Ableitung des *vultus* von der Bedeutung «wollen», «ausdrücken wollen», und der *facies* von der Bedeutung «machen», «bilden». Diese Unterscheidung von Ausdruck und Physiognomie hielt sich bis ins Mittelalter, wurde aber dann aufgegeben.
- 99 Frontisi-Ducroux, 1995, S. 44 und Abb. 12, mit Berufung auf Ciceros Schrift «De Oratore», wo es heißt, dass «aus der Maske die Augen des Schauspielers leuchten» (*ex persona ardenti oculi histrionis*) (II. 193).
- 100 Frontisi-Ducroux, 1995, S. 130, wo verwiesen wird auf Cicero, *De Oratore*, III. 221: «ut imago est animi vultus, sic indices oculi». Vgl. zum Folgenden auch Dupont, 2000, S. 156.
- 101 Harriet I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (Oxford 1996). Vgl. auch Christa Belting-Ihm, *Imagines maiorum*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 17, Sp. 995 ff.; Belting, 2001, S. 177 ff.
- 102 Belting, 2005, S. 47 ff.; Weihe, 2004, S. 28 f. und 181 ff.
- 103 Belting, 2005, S. 76 f.
- 104 Dazu Weihe, 2004, S. 190 ff. unter dem Stichwort einer «Verinnerlichung der Masken».
- 105 Weihe, 2004, S. 26 f.
- 106 Zur Larve vgl. Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert* (Frankfurt a. M. u. a. 1997).
- 107 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* (Chi-

- cago 1980). Vgl. auch Ernst Rebel, *Die Modellierung der Person. Studien zu Dürers Bildnis des Hans Kleberger* (Stuttgart 1990).
- 108 Erasmus von Rotterdam, *Morias enkomion seu laus stultitiae* (1511), s. Ausgewählte Schriften des Erasmus, Bd. 2, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler (Darmstadt 1975), und Erasmus von Rotterdam, *Das Lob der Narrheit*, mit einem Nachwort von Stefan Zweig (München 1987), S. 57 ff. Vgl. Hans Belting, *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste* (München 2002), S. 96 f.
- 109 Barbara Ravelhofer, *The Early Stuart Masque. Dance, Costume, and Music* (Oxford 2006), S. 4 (mit Beleg).
- 110 Der Begriff fällt in einer zeitgenössischen Beschreibung, vgl. Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage* (London 1937), mit ausführlicher Dokumentation der Gattung.
- 111 Nicoll, 1937 (wie Anm. 110), Abb. 174 und 175.
- 112 Vgl. William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Stephen Orgel (Oxford 1987) (The Oxford Shakespeare), S. 43 ff. (Kommentar).
- 113 Weihe, 2004, S. 169 ff. und zum Folgenden S. 173. Die Diderot-Zitate aus dem «Paradoxe sur le comédien» in: Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, Bd. 20, hg. von Jane Marsh Dieckmann u. a. (Paris 1995), S. 36 und 88.
- 114 Sennett, 1983 (wie Anm. 11), S. 33.
- 115 François-Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, hg. von Hélène Baby (Paris 2001), S. 77 ff.; Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur* (Paris 1976), S. 169 ff.
- 116 Jean Racine, *Phädra*, hg. und neu übersetzt von Wolf Steinsieck (Stuttgart 1995), S. 26, 30 und 38 f.
- 117 Hall, 2000, S. 38 und 41.
- 118 Hall, 2000, S. 59.
- 119 Belege bei Annette Drew-Bear, *Painted Faces on the Renaissance Stage* (London/Toronto 1994), S. 94 f. und 99 f.
- 120 Den Hinweis darauf verdanke ich Frank-Patrick Steckel.
- 121 Bernardi, 2000 (wie Anm. 80), S. 1169 ff.
- 122 Marco Baschera, *Théâtralité dans l'œuvre de Molière* (Tübingen 1998), S. 79, Anm. 149, und S. 144 ff. Ich verdanke den Hinweis Martin Zenck.
- 123 Eckhard Leuschner, in: Ferino-Pagden, 2009, Nr. VI.12.
- 124 Eckhard Leuschner, in: Ferino-Pagden, 2009, Nr. VI.10; Weihe, 2004, S. 11 f. Vgl. auch Diane De Grazia Bohlin (Hg.), *Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné* (Washington D. C. 1979), Nr. 212; dies. (Hg.), *Le stampe dei Carracci. Con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico* (Bologna 1984), Nr. 239, Kat. 212. Zum Probbedruck vgl. Christiane Kruse, *Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Animationen/Transgressionen* (Berlin 2005), S. 102 f.
- 125 Giovanni Antonio Massani, s. Kruse, 2005 (wie Anm. 124), S. 102.
- 126 Peter Schatborn/Marieke de Winkel, *Rembrandts portret van de acteur Willem Ruyter*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 44, 1996, S. 382 ff.

- 127 George W. Brandt/Wiebe Hogendoorn (Hg.), *German and Dutch Theatre 1600–1848* (Cambridge u. a. 1993), S. 349 ff. und 385 f.
- 128 Walter Liedtke/Michiel C. Plomp (Hg.), *Vermeer and the Delft School*, Ausstellungs-katalog, Metropolitan Museum of Art, New York/National Gallery, London (New Haven u. a. 2001), S. 56 ff.; Sotheby's, Important Old Masters Paintings, New York, 27.1. 2011, S. 120 ff., Lot Nr. 141 mit ausführlicher Dokumentation.
- 129 Aristotle, *Poetics*, hg. von Stephen Halliwell (Cambridge, Mass. u. a. 1995) (Loeb Classical Library, 1991), S. 44.
- 130 Brandt/Hogendoorn, 1993 (wie Anm. 127), S. 396 f.
- 131 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst* (Rotterdam 1678), S. 109 f.; vgl. Ernst van de Wetering, *The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits*, in: White/Buvelot, 1999, S. 20.
- 132 Widmung an Mme de Combalet, s. Pierre Corneille, *Der Cid*, hg. von Hartmut Köhler (Stuttgart 1997), S. 8.
- 133 Courtine/Haroche, 1988, S. 237 ff.
- 134 Caillois, 1967 (wie Anm. 82), S. 254 ff.
- 135 Andreas Beyer, Masken für höfische Feste und Turniere, und Lina Urban Padovan, *Feste, Spiele und Masken im venezianischen Settecento*, in: Ferino-Pagden, 2009, S. 241 und S. 242–245.
- 136 Christopher Schmidt (wie Anm. 92).
- 137 Hagner, 2004, S. 264 ff.
- 138 Magli, 1989. Vgl. auch Olschanski, 2001, S. 14 ff.; Schmölders, 1995; Schmölders, 1996; Borrmann, 1994; Tom Gunning, *In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des frühen Films*, in: Blümlinger/Sie-rek, 2002, S. 22 ff.; Schmidt, 2003, S. 19 ff. Zu Lichtenbergs berühmter Kontroverse mit Lavater s. Georg Christoph Lichtenberg, *Über Physiognomik*, in: ders., *Schriften und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies, Bd. 3 (München 1994), S. 252 ff.
- 139 Lichtenberg, 1994 (wie Anm. 138), S. 295.
- 140 Cole, 1999.
- 141 Marin Cureau de la Chambre, *L'Art de connoistre les hommes* (Paris 1659), S. 6 f. Vgl. auch Bodei, 2002 (wie Anm. 85), S. 45.
- 142 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798/1800), s. ders., *Ge-sammelte Schriften I.1.3. und II.A.*, S. 273.
- 143 Giuliani, 1986, S. 49 ff.
- 144 Giambattista Della Porta, *Teatro*, Bd. III: *Commedia*, hg. von Raffaele Sirri (Neapel 2002), S. 346 f. Es handelt sich um eine Szene im zweiten Akt des «Astrologo».
- 145 Vgl. Sergius Kadera, dem ich für seine wertvollen Anregungen danke: *Meretricious Arts*, in: *Zeitsprünge* 9, 2005, S. 101 ff. Zu Della Porta vgl. auch William Eamon, *Science and the Secrets of Nature* (Princeton 1994), S. 195 ff.
- 146 Giambattista Della Porta, *Coelestis Physiognomia*, hg. von Alfonso Paolella (Neapel 1996), Buch I.1 und S. 10 f. sowie 18 f. (lat.) und 197 ff. (ital.). Vgl. dazu Da-vide Stimilli, *The Face of Immortality. Physiognomy and Criticism* (Albany 2005),

- S. 66 f., mit einer Diskussion des Begriffs «aria» für das Gesicht, den Della Porta benutzt.
- 147 Gombrich, 1972, S. 13 und 42.
- 148 Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1688). Vgl. dazu Thomas Kirchner, *L'Expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunstdoktrin des 17. und 18. Jahrhunderts* (Mainz 1991); Gunning, 2002 (wie Anm. 138), S. 26 f.; Schmidt, 2003, S. 21 ff. – Zu Hogarth s. William Hogarth, *Analyse der Schönheit* (1753), hg. von Jörg Heininger (Dresden u. a. 1995), S. 176.
- 149 Lavater, 2002, Bd. I, S. 14 und 122. Zu Lavater vgl. Shookman, 1993.
- 150 Lavater, 2002, Bd. I, S. 196, und Bd. II, S. 146.
- 151 Lavater, 2002, Bd. III, S. 81.
- 152 Lavater, 2002, Bd. II, S. 75.
- 153 Lavater, 2002, Bd. II, S. 245, Taf. I.
- 154 Lavater, 2002, Bd. II, S. 99.
- 155 Lavater, 2002, Bd. II, S. 154.
- 156 Lavater, 2002, Bd. I, S. 131.
- 157 Schmölders, 1995, S. 31; Graeme Tytler, *Physiognomy in the European Novel* (Prince-ton 1982), S. 102.
- 158 Lavater, 2002, Bd. IV, S. 433 f.
- 159 Wilhelm von Humboldt, *Werke*, Bd. 5 (Stuttgart 1981), S. 25 f.
- 160 Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen. Schriften. Briefe*, hg. von Wolfgang Pro-mies (München 1974), S. 268–307, bes. S. 299.
- 161 Lichtenberg, 1974 (wie Anm. 160), S. 276 und 290.
- 162 Lichtenberg, 1974 (wie Anm. 160), S. 291.
- 163 Hagner, 1997, S. 89 ff. Vgl. auch Michael Hagner, *Der Geist bei der Arbeit. Zur visuellen Repräsentation cerebraler Prozesse*, in: Cornelius Borck (Hg.), *Anatomien medi-zinischen Wissens* (Frankfurt a. M. 1996), S. 259–286; Hagner, 2004.
- 164 Der Begriff findet sich bei Carl Gustav Carus, *Symbolik der menschlichen Gestalt* (Dresden 1858, 1938), S. 156. Vgl. Hagner, 2004, S. 17.
- 165 Lichtenberg, 1974 (wie Anm. 160), S. 279 f.
- 166 Hagner, 2004, S. 76 ff.
- 167 Carl Gustav Carus, *Atlas der Cranioscopie oder Abbildungen der Schädel- und Ant-litzformen berühmter oder sonst merkwürdiger Personen* (Leipzig 1843), Taf. I. Vgl. Hagner, 2004, S. 88 und Abb. 17. Vgl. auch Albrecht Schöne, *Schillers Schädel* (Mün-chen 2002).
- 168 Carus, 1938 (wie Anm. 164), S. 206 und 209.
- 169 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hg. von Johannes Schulze (Stuttgart 1932), S. 248 und 250 f.
- 170 Hegel, 1932, S. 261 f.
- 171 Hagner, 2004, S. 119 ff.
- 172 Hagner, 2004, S. 205.

- 173 News from Philosophical Hall 11, 2007, Nr. 1, Abb. 15–20.
- 174 Hagner, 2004, S. 303.
- 175 Hagner, 2004, S. 309.
- 176 Darwin, 1989, S. 1. Vgl. dazu Schmidt, 2003, S. 48 ff.; Gunning, 2002 (wie Anm. 138), S. 37 ff.
- 177 Darwin, 1989, Abb. 1.
- 178 Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques* (Paris 1862). Vgl. dazu Schmölders, 1995, S. 209; Schmidt, 2003, S. 59 ff.; Gunning, 2002 (wie Anm. 138), S. 31 ff.
- 179 Darwin, 1989, S. 285.
- 180 Schmölders, 1995, S. 190. Vgl. auch die sonstige Lit. in Anm. 138 sowie Michael Davidis/Ingeborg Dessooff-Hahn (Hg.), *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum, Ausstellungskatalog*, Museum Schloß Moyland/Alexanderkirche, Marbach am Neckar/Museum für Sepulkralkultur, Kassel (Marbach 1999).
- 181 Durs Grünbein, in: Davidis/Dessooff-Hahn, 1999 (wie Anm. 180), S. 12 und 16.
- 182 Benkard, 1926, S. XXXV.
- 183 Belting, 2005.
- 184 Lavater, 2002, Bd. IV, S. 154.
- 185 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) (Leipzig 1933), S. 94.
- 186 Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort* (Paris 1948), S. 19–22. Vgl. dazu die eindringliche Analyse von Didi-Huberman, 2003, S. 157 ff. Ich bin Georges Didi-Huberman für die Übersetzung seines Textes sehr zu Dank verpflichtet.
- 187 Benkard, 1926, S. XXVII, XXXVI und XXXVII; Friedell, 1929.
- 188 Grünbein, 1999 (wie Anm. 181), S. 12.
- 189 Karl Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit* (1931) (Berlin 1971), S. 144.
- 190 Zu Jüngers und Döblins Texten von 1929 vgl. die grundlegenden Ausführungen (mit Zitaten) bei Wolfgang Brückle, *Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930*, in: Schmölders/Gilman, 2000, S. 131 ff., bes. S. 136.
- 191 Brückle, 2000 (wie Anm. 190), S. 144 f.
- 192 Brückle, 2000 (wie Anm. 190), S. 150 f. Vgl. August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, hg. von Susanne Lange (München 2002), Taf. II/8/1 und II/9/3.
- 193 Zu Lendvai-Dircksen und ihrem Umfeld vgl. Falk Blask/Thomas Friedrich (Hg.), *Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie* (Münster u. a. 2005) sowie dort den Beitrag von Ulrich Hägele, Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonografie der völkischen Fotografie, S. 78 ff.; außerdem Janos Frecot, *Das Volksgesicht*, in: Faber/Frecot, 2005, S. 80 ff.
- 194 S. z. B. Fischertochter von der Kurischen Nehrung, vgl. in: Faber/Frecot, 2005, Taf. 86.
- 195 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), hg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Frankfurt a. M. 2000), S. 13.

- 196 Rilke, 2000 (wie Anm. 195), S. 11 f.
- 197 Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* (Leipzig 1913), S. 25, vgl. auch S. 18, 23 und 49; John L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin. The Collection of the Rodin Museum Philadelphia* (Boston, Mass. 1976), S. 473 ff., Nr. 79; Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin: Erster Teil*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (Frankfurt a. M. 1965), S. 157.
- 198 Zu Bildern des Holocaust vgl. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (Paris 2003).
- 199 Zum Maschinenkult vgl. den Katalog von Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (New York 1968).
- 200 Fernand Léger, *Fonctions de la peinture* (Paris 1965), S. 53 ff.
- 201 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* (München 1956, 71992), Bd. I, S. 85 und 280.
- 202 Zu den Zeichnungen vgl. Paule Thévenin/Jacques Derrida (Hg.), *Antonin Artaud. Dessins et portraits* (Paris 1986), wo Derrida den Text «Forcener le subjectile» veröffentlichte, und Margit Rowell (Hg.), *Antonin Artaud – Works on Paper*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York (New York 1996), wo der Text Artauds auf S. 94 ff. mit engl. Übersetzung wieder abgedruckt ist und auf S. 89 ff. von Agnès de la Beaumelle kommentiert wird.
- 203 Für den Text s. Anm. 202.
- 204 Zu der 64 x 49 cm messenden Zeichnung vgl. Thévenin/Derrida, 1986 (wie Anm. 202), Nr. 111.

II. Porträt und Maske. Das Gesicht als Repräsentation

- 1 Vgl. Monika Faber und Janos Frecot in Faber/Frecot, 2005.
- 2 Antonio Natali, *La Piscina di Betsaida. Movimenti nell'arte fiorentina del Cinquecento* (Florenz 1995), S. 116 ff.; Hannah Baader, Anonym: «*Sua cuique persona*». Maske, Rolle, Porträt (um 1520), in: Preimesberger/Baader/Suthor, 1999, S. 239–246; Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert* (Frankfurt a. M. u. a. 1997), S. 328 ff.; Hans Belting, *Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit*, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz, *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation* (München 2002), S. 35; Ferino-Pagden, 2009, S. 82 f., Nr. I.16.
- 3 Francesco Guicciardini, *Consolatoria*, in: ders., *Opere*, hg. von Emanuela Lugnani Scarano, Bd. 1 (Turin 1983), S. 508.
- 4 Weihe, 2004, S. 81.
- 5 Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières* (Paris 1998), S. 62.
- 6 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von Gaetano Milanesi (Florenz 1906, 21973), Bd. V, S. 576. Zum Kontext vgl. Leuschner, 1997 (wie Anm. 2), S. 323 ff.