

Christina Natlacen

Platons Ästhetik der Frontalität und der Aspekt der Maske¹

Platons Serie *Gesichter der Macht* (Abb. 1 und 2), die im Auftrag des *New Yorker* entstanden ist, zeigt eine Galerie von großformatigen Herrscherporträts, deren Abgebildete wir auf anderen Medienbildern so noch nie gesehen haben. Monumental, frontal und direkt blicken uns jene internationalen Staats- und Regierungschefs an, die der griechisch-amerikanische Fotograf Platon großteils anlässlich der UN-Hauptversammlung im September 2009 fotografierte. Die Porträts mit engem Bildausschnitt haben nichts mehr mit dem klassischen Herrscherporträt der Kunstgeschichte gemeinsam. Während traditionell in der politischen Ikonografie die Trennung zwischen Amt und Person durch die Darstellung von Attributen wie Krone, Szepter oder anderen Insignien der Macht deutlich gemacht wird, sind hier reine Physiognomien zu sehen. Die Pose und die Selbstinszenierung der Porträtierten sind auf ein Minimum reduziert, übrig bleibt die meist frontale Ansicht der hell ausgeleuchteten Gesichtszüge. Auge in Auge mit diesen Gesichtsoberflächen erleben wir als Betrachter die Aufforderung zur physiognomischen Deutung. Beeinflusst durch unsere Kenntnis der einzelnen Personen und ihrer politischen Taten vermischen sich persönliche Anschauung und Wissen über die Weltgeschichte – es ist uns „selbst überlassen herauszufinden, was diese Gesichter verraten“, wie es auch in der entsprechenden Stelle im Presstext heißt.



Abb. 1: Platon, Wladimir Putin, 2009

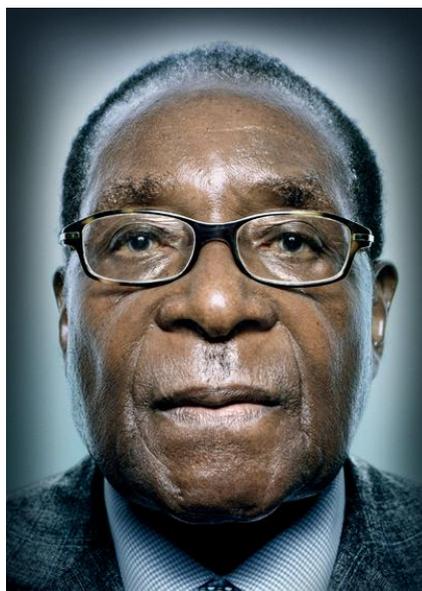


Abb. 2: Platon, Robert Mugabe, 2009

¹ Dieser Text beruht auf einem Vortrag, der im Rahmen der Ausstellung *Platon – Gesichter der Macht* im Westlicht – Schauplatz für Fotografie gehalten wurde (Wien, 20. April 2012). Die in der Ausstellung gezeigten Fotografien finden sich im Katalog *Power Platon*. München 2011 wieder. Mein expliziter Dank für wertvolle Anmerkungen geht an Dr. Marijana Erstić.

Ein solches Panorama der Mächtigen ist keine Erfindung unserer Zeit, sondern tritt in der Geschichte der Fotografie bereits im 19. Jahrhundert auf. Ein Beispiel für ein solches engagiertes Porträtunterfangen ist das zwischen 1876 und 1884 halbjährlich erschienene Mappenwerk der *Galerie contemporaine*, an dem auch der berühmte französische Porträtfotograf Nadar beteiligt war (Abb. 3 und 4). Neben Künstlern zählen hier Politiker, Generäle und Diplomaten zur Riege der Porträtierten. Die *Galerie contemporaine*, die von ihrer Konzeption her mit Platons Porträtserie sehr gut verglichen werden kann – nämlich durch ihre Personenporträts ergänzt von einem biografischen Text – markiert ein Zwischenstadium in der Entwicklung von Prominenten- und Herrscherporträts: Sie verweist einerseits bereits mit ihren großformatigen Porträtfotos, die der öffentlichen Bilderzirkulation überantwortet werden, auf die Moderne, während andererseits die allegorischen Vignetten mit Attributen des jeweiligen Berufsstandes den traditionellen Darstellungen von Bildnisviten angehören.



Abb. 3: Nadar, Edmond de Goncourt, aus der *Galerie contemporaine*, 2. Jg., 1. Serie, 1877

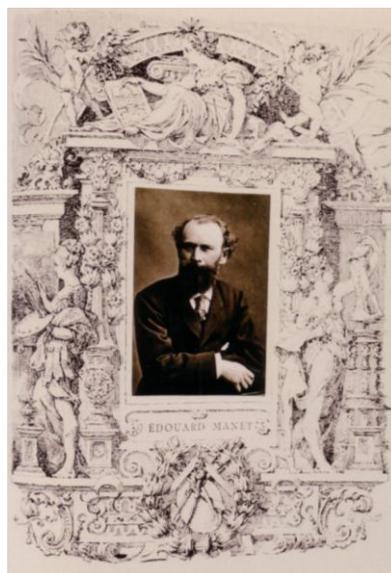


Abb. 4: Eugène Grasset, Edouard Manet, Frontispiz der *Galerie contemporaine*, 1. Jg., 2. Serie, 1876

Interessant ist, dass auch hier als primärer Sinn die Lesbarkeit und physiognomische Deutbarkeit des Gesichts im Vordergrund stehen soll. Gaston Schefer, der Herausgeber dieses Mappenwerks, adressiert sich folgendermaßen zu Beginn des zweiten Bandes der *Galerie contemporaine* an sein Publikum:

„Mein lieber Freund, [...] [d]ieses Defilee aller Persönlichkeiten unserer Zeit ist besonders lehrreich für solche, die, wie Sie, die menschliche Gestalt studiert haben. Es ist da reicher Stoff für gründliche Beobachtungen. Ich lenke Ihre Aufmerksamkeit auf diese, gewissermaßen wissenschaftliche Seite einer Publikation, die ganz und gar künstlerisch ist und mondän.“

Und weiter:

„[Ich komme zu dem Schluss], daß eine enge Beziehung besteht zwischen dem physischen Menschen und dem moralischen Menschen, zwischen der Seele und ihrer Hülle. Und es ist nicht lediglich dieser oder jener Teil des Gesichtes oder des Kopfes, der Ihnen das Geheimnis der Seele offenbart. Man muß alles in einem Augenaufschlag erfassen. Beobachten Sie gleichzeitig die Form des Kopfes, des Gesichts, [...] den Blick, das Lächeln, die Gestik [...].“²

Der Mythos des wahren Gesichts besteht heute also noch gleichermaßen wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ungeachtet unseres Wissens um den Status der Physiognomik als Pseudo-Wissenschaft und ihre Verirrungen in den Bereich der Rassenkunde sitzt der Glaube an das Gesicht als Ausdrucksträger des menschlichen Charakters tief in unserem Bewusstsein. Dies ist erstaunlicherweise sogar dann der Fall, wenn – wie auch in der Porträtserie von Platon – die Bildnisse von der abgebildeten Persönlichkeit nichts preisgeben außer eine physische Fassade. Die frontal aufgenommenen und erstarrten Gesichter der Politiker zeichnen sich nämlich formal und inhaltlich durch ihre Ähnlichkeit mit Masken aus. Hans Belting weist in seinem Aufsatz „Gesicht und Maske“ darauf hin, dass bereits das Gesicht selbst eine Maske ist, nämlich eine Lebend-Maske, hinter der sich in der Öffentlichkeit das Selbst oder das ‚Ich‘ verbirgt. Im Porträt verdoppelt sich dieser Aspekt der Maske, indem das maskierende Mienenspiel in einem bestimmten Zustand eingefroren und auf ein Trägermedium übertragen wird.³ Die eigentliche Person tritt hinter einer kontrollierten Gesichtsfassade zurück und praktiziert ein Rollenspiel statt einer Selbstoffenbarung. Damit kommt die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *persona* zum Vorschein, denn vom griechischen Theater abgeleitet bedeutete das lateinische *persona* „Rolle“ oder „typisierte Maske“.

In seinem Artikel mit dem treffenden Titel „Die beste Maske, die wir tragen, ist unser eigenes Gesicht“ kommt Thomas Macho sehr rasch auf die Beziehung zwischen Maske und Fotografie zu sprechen. Dort heißt es: „[D]ie einen halten sich Larven der ‚Commedia dell‘ Arte‘ vor das Gesicht, die anderen eine Photokamera.“⁴ Im Folgenden möchte ich der Beziehung zwischen Fotografie und Maske nachgehen. Mein besonderer Ansatzpunkt liegt dabei beim Prinzip der Frontalität des Gesichts, das auch Platon in einer Vielzahl seiner Porträts anwendet. Anhand einer Reihe von Beispielen sollen die unterschiedlichen

² Gaston Schefer, zit. n. Simone Klein, „...beobachten Sie den Blick, das Lächeln, die Gestik...‘ Die Präsentation berühmter Zeitgenossen in der Galerie Contemporaine“, in: Bodo von Dewitz und Roland Scotti (Hg.), *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996, S. 151.

³ Hans Belting, „Gesicht und Maske“, in: Richard Hoppe-Seiler et al. (Hg.), *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*. Berlin 2005, S. 123-134.

⁴ Thomas H. Macho, „Die beste Maske, die wir tragen, ist unser eigenes Gesicht.“ Notizen zur Verlarvungsgeschichte der menschlichen Mimik“, in: *Kaum*, Nr. 2, 1986, S. 95-111, hier S. 95.

Bedeutungen einer streng frontalen Porträtästhetik herausgearbeitet werden. Dabei werde ich mich insbesondere in jene Randbereiche der Fotografie hinein bewegen, die sich der wissenschaftlichen Disziplin der Physiognomik verschrieben haben bzw. mit deren Diskursen in Verbindung stehen. Ich werde frontale Gesichtsdarstellungen fokussieren, zur besseren Abgrenzung aber auch über das Gegenstück, das Profilbildnis und seine unterschiedlichen Konnotationen, sprechen. Meine Überlegungen sollen ein Versuch sein, über eine Offenlegung der kulturellen Codierungen der Maske zu einer genaueren Analyse und Bestimmung von Platons *Gesichtern der Macht* zu kommen.

1. Vera icon

Das früheste Beispiel für eine frontale Darstellung des Gesichts, die innerhalb der Medien- geschichte der Fotografie verhandelt wird, ist die sogenannte Vera icon, das Gesicht Christi, wie es auf dem Schweiß- tuch der Veronika zu sehen ist. Es handelt sich um ein Bild, das dem Mythos nach durch direkten Körperkontakt entstanden ist, ein Berührungsbild ohne Intervention einer Kamera, vergleichbar mit dem Gesichts- und Körperabdruck Christi auf dem Turiner Grabtuch (Abb. 5). Es trägt bereits jenen Wahrheitsgehalt in sich, der später auch für die Fotografie an sich gilt: Als Bild, das ohne Zutun einer menschlichen Hand entstanden ist, ist es ein authentisches Bildnis, das allein durch das Prinzip des Abdrucks – beim Antlitz Christi handelt es sich um den physischen Gesichtsabdruck, bei der Fotografie um den Abdruck der Lichtstrahlen auf einerlichtsensiblen Trägerschicht – existiert.



Abb. 5: Grabtuch von Turin (Umkehrung ins Negativ)

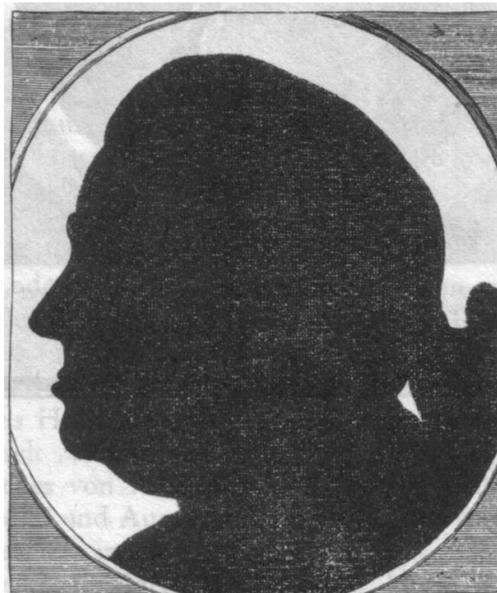


Abb. 6: Silhouette von C. P. Emanuel Bach aus: J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 1775

Der Prototyp für das Profilbildnis als Gegenstück zur Ansicht *en face* ist die Silhouette (Abb. 6). Erstaunlicherweise handelt es sich hier ebenfalls um eine Darstellung, die mit dem Zeichen der Authentizität behaftet ist: Bei der Silhouette behilft man sich damit, dass man den Schatten eines Gesichts auf einen Papierhintergrund auftreffen lässt und sodann nur mehr die Umrisslinie nachzeichnen und ausschneiden muss. Im Kontext der klassischen Physiognomik ist es tatsächlich die Silhouette, eine auf reines Schwarz reduzierte Fläche ohne Binnenzeichnung, die als das A und O der Deutungskunst gilt. In seinen *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* von 1775 bezeichnet Johann Caspar Lavater das Schattenbild von einem Menschen als „das schwächste, das leereste, aber zugleich [...] als das wahreste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann; das schwächste; denn es ist nichts Positives [...] – nur die Gränzlinie des halben Gesichts; – das getreueste, weil es ein unmittelbarer Abdruck der Natur ist [...]“.⁵ Das Profilbild hat nach Lavater den Vorteil, den reinen Knochenbau und nur die unbeweglichen Teile des Gesichts als eindeutige Linie abzubilden und in der Tat sind die Mehrzahl der Abbildungen in seiner Publikation *Profile*.⁶

Obwohl stiefmütterlich behandelt, hat die Ansicht *en face* für den Theologen Lavater dennoch eine große Bedeutung. In einer Gegenüberstellung im ersten Band seiner *Fragmente* wird die Dualität zwischen gut und böse anhand eines frontalen Christuskopfes und eines Judasprofils aus einem Bild von Holbein aufgemacht. Das harmonische Christusgesicht, das nur in seiner Frontalansicht und hell ausgeleuchtet zur vollen Geltung kommt, setzt eine Beziehung zwischen dem Wahren, Guten und Hellen mit dem Göttlichen fest, während der Judaskopf die dunklen Seiten des Menschlichen symbolisiert.

Auf eine weitere, nicht unerhebliche Unterscheidung der Konnotation von Profil- und Vorderansicht weist Victor Stoichita in seiner *Kurzen Geschichte des Schattens* hin.⁷ Ausgehend von den zwei Gründungsmythen einer bildlichen Repräsentationstheorie arbeitet er die unterschiedliche Bedeutung von Profil und En Face-Porträts heraus. Als Gründungsmythos der Malerei wird von Plinius die Geschichte der Tochter des Töpfers Dibutades überliefert. Sie versucht vor dem Abschied des Geliebten, der in den Krieg zieht, sein Bildnis nach einer Schattenzeichnung festzuhalten. Diese Form der visuellen Repräsentation wird als Projektionsbild beschrieben, welches immer die Darstellung des Anderen umfasst. Das

⁵ Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Stuttgart 1984, S. 152.

⁶ Vgl. Claudia Schmolders, „Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse“, in: Marion Ackermann (Hg.), *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*. München 2001, S. 37-41.

⁷ Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München 1999, Kapitel 1, S. 11-41.

Gegenstück dazu bildet der Mythos des Narziss, der sich in sein Ebenbild verliebt, das er als Spiegelbild auf einer Wasseroberfläche sieht. Dieses Abbild ist der Prototyp für die En face-Darstellung, die sich jetzt auf das Selbst bezieht.

2. Frühe Porträtfotografie

Zurück vom göttlichen und mythischen Bildnis hin zur profanen Porträtfotografie des alltäglichen Lebens: In der frühen Atelierfotografie (Abb. 7), aber auch in anderen Bereichen der Alltagsfotografie bedeutet die frontale Ausrichtung der abgebildeten Person eine Ehrerbietung gegenüber dem Fotografen und den Versuch, sich für den besonderen fotografischen Akt zu wappnen und zu nobilitieren. Pierre Bourdieu hat in seiner Studie *Die gesellschaftliche Definition der Photographie* die frontale Pose mit diesem Aspekt der Würde und des Ansehens in Zusammenhang gebracht. „[D]aß man der Kamera in derselben Weise gegenüber tritt wie einem Menschen, den man achtet und dessen Achtung man erwartet: von vorn, mit erhobenem Kopf und den Blick geradeaus gerichtet“⁸ deutet auf den Prozess des Fotografiert-Werdens als etwas Außergewöhnliches hin, wofür man eine repräsentative Haltung einnimmt. Bourdieu spricht von einer „reziproken Ehrerbietung“ sowohl in Hinblick auf das besondere Verhältnis zwischen Fotograf und Modell als auch in Hinblick auf die Bedeutung des Zum-Bild-Werdens. Die steife Pose und der starr ins Objektiv gerichtete Blick haben freilich noch einen anderen Grund: Sie sind aus fototechnischen Gründen notwendig, musste man doch in der Frühzeit der Fotografie, aus der diese Daguerreotypie stammt, mitunter minutenlang stillhalten. Der direkte Blick in die Kamera ist aber in erster Linie als ein Versuch, die Kontrolle über den Bildakt zu gewinnen, zu verstehen.

Das bewusste Gegenübertreten einer Kamera, das Einnehmen einer Pose hat Roland Barthes in seiner Schrift *Die helle Kammer* als Verwandlung des Subjekts in ein Objekt beschrieben.⁹ Mit diesem Prozess geht auch eine Verwandlung des Gesichts einher: Die lebendige Physiognomie erstarrt zu einer Maske. Bereits 1841, also nur zwei Jahre nach der offiziellen Bekanntgabe der Erfindung der Fotografie in Paris, wird in einem Text des Schweizer Zeichners und Schriftstellers Rodolphe Töpffer, der sich bekannter Weise auch für das Thema der Physiognomik interessierte, das fotografierte Gesicht als eine Maske beschrieben:

⁸ Pierre Bourdieu, „Die gesellschaftliche Definition der Photographie“ in: Bourdieu et al., *Eine illegitime Kunst. Die gesellschaftlichen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt am Main 1981, S. 85-109, hier S. 94.

⁹ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main 1985, siehe insbesondere S. 18ff.

„Man kann, ich weiß es, sich eine künstliche Physiognomie schaffen [...]; man kann alles auf seinem Gesicht entstehen lassen: [...] diese lebendige Art zu lächeln, diese unwiderstehlichen Melancholien, dieses Funkeln des Blicks, diese hundert Weisen mit dem Ausdruck zu spielen, diese tausend Kniffe der Eitelkeit [...]; man kann [...] alles im Spiegel selbst erschaffen; dann, im günstigen Moment, muss man nur noch Herrn Daguerre ein Zeichen geben, diese Lüge für immer festzuhalten... Aber ich bitte Sie dann mit klarem Verstand zu sagen, ob dieses das Gesicht und nicht die Maske, ob dieses der Mensch und nicht die Theaterfigur ist.“¹⁰

Schon hier wird der fotografierten Person zugestanden, ein Bild von sich zu geben, das dem Betrachter einen bestimmten Eindruck vortäuscht, der willentlich gesteuert wird. Der Posierende aktiviert seine schauspielerischen Fähigkeiten um ein Image seiner selbst zu schaffen, das jenem Bild entspricht, das er als sein öffentliches festlegt.

3. Polizeifotografie

Während die Atelierfotografie ein nobilitierendes Repräsentationssystem darstellt, bildet sich im 19. Jahrhundert auf der anderen Seite auch eine repressive Funktion der Porträtfotografie aus.¹¹ Als Gegenstück zur bürgerlichen Selbstdarstellung im Atelier des Fotografen wird die Möglichkeit der Fotografie als Hilfsmittel für den polizeilichen Erkennungsdienst erkannt. Auch hier ist es wichtig, dass Gesichter möglichst genau und individuell aufgezeichnet werden, damit man bestimmte Personen, insbesondere Verbrecher, wiedererkennen kann.



Abb. 7: Robert Cornelius zugeschrieben, Sitzendes Paar, Daguerreotypie, ca. 1840



Abb. 8: Alphonse Bertillon, Identifizierungskarte, 1897

¹⁰ Rodolphe Töpffer, „De la plaque Daguerre, à propos des excursions daguerriennes“ (1841), zit. nach der Übersetzung von Barbara Holschbach in: dies., *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2006, S. 21.

¹¹ Vgl. Allan Sekula, „Der Körper und das Archiv“, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie*. Frankfurt am Main 2003, S. 269-334, S. 273.

Dazu wurde ab 1882 von Alphonse Bertillon, dem Chef des Pariser Polizeidienstes, ein standardisiertes Aufnahmeverfahren entwickelt (Abb. 8). Im Mittelpunkt steht neben verschiedenen Daten, die auch schon den Fingerabdruck als individuelles Erkennungsmerkmal beinhalten, eine fotografische Aufnahme mit einer Profil- und En face-Ansicht. Das Setting für diese polizeilichen Aufnahmen ähnelt in einzelnen Punkten der klassischen Atelierfotografie, so wird z.B. jene berühmte Kopfstütze verwendet, die auch so mancher kommerzielle Fotograf in den Anfangszeiten zur Hilfe genommen hat. Ziel war es, einen möglichst natürlichen Gesichtsausdruck zu bekommen, was oft nur durch das Geschick des operierenden Fotografen möglich ist. Bertillon empfiehlt folgendes:

„Einige gemüthliche Scherze über die photographische Kunst [...], über Regen oder schönes Wetter etc. an den Verhafteten selbst oder an den Aufseher, der ihn begleitet, gerichtet, genügen meistens, selbst die finstersten Mienen aufzuhellen. [...] Aber der Effect dauert nur einen Augenblick; daraus muss man Nutzen zu ziehen wissen und dabei die richtige Stellung des Kopfes zu erhalten trachten.“¹²

Auch Platon betont in verschiedenen Interviews immer wieder, wie stark seine Porträts auf einer gelungenen zwischenmenschlichen Kommunikation beruhen. Das Wichtigste, aber auch Schwierigste an seiner Porträtsituation ist die Interaktion mit dem Modell. Er geht sogar so weit zu behaupten, dass nur 3 Prozent von dem, was er einbringt, fotografisches Wissen betrifft und die restlichen 97 Prozent Psychologie sind.¹³ Was mich jetzt aber noch ein weiteres Mal insbesondere interessiert, ist die unterschiedliche Codierung der Profil- und En face-Ansicht, die bei der Bertillon'schen Personenfotografie nebeneinander montiert werden. Ähnlich wie bei Lavater bevorzugt der polizeiliche Erkennungsdienst für seine Zwecke der Identifizierung ebenfalls das Profilbildnis. Es ist die Seitenansicht, die als charakteristisch für eine bestimmte Person angesehen wird, da sie als knöchernes Profil etwas Unveränderliches darstellt und auch nicht durch muskuläre Ausdruckserscheinungen beeinträchtigt werden kann. Die Vorderansicht hingegen wird von unkontrollierbaren Variablen bestimmt, sie ist der „Kontingenz des Ausdrucks“¹⁴, also mimischen Veränderungen, unterworfen. Dennoch hat die En face-Ansicht für den Erkennungsdienst große Bedeutung, da es sich bei ihr um jene

¹² Bertillon, *Photographie*, S. 17, zit. nach Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. München 1999, S. 157.

¹³ Interview von Sarfraz Manzoor mit Platon für die BBC Culture Show vom 3. Juni 2010 (vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=zO2DdJy8OUI>, zuletzt abgerufen am 27. April 2012).

¹⁴ Sekula 2003 (siehe Anm. 11), S. 302.

Ansicht handelt, die in öffentlichen Bildwelten primär vorkommt und die auch im Alltag für das Wiedererkennen von Gesichtern hilfreicher ist.¹⁵

Das Profilbildnis hat also innerhalb der Wissenschaft größere Bedeutung, da es die verlässlicheren Daten zur Vermessung und Identifizierung bereithält. Der frontalen Vorderansicht hingegen wird misstraut, denn hier bietet sich das Gesicht als Oberfläche dar, die sich unterschiedlich gestalten kann. Jeder Gesichtsausdruck, der eingenommen wird, bestimmt die Vorderansicht so sehr, dass man über die Identität der betroffenen Person durchaus ins Schwanken geraten kann. Dies stellt ein weiteres Argument für die Kopplung von Frontalität und Maske dar, wenn man sich nochmals vor Augen hält, dass eine Maske das wahre Gesicht verschleiert und hinter einem bestimmten codierten Ausdruck verbirgt.

4. Mimikstudien

Diese Ausdruckserscheinungen des Gesichts, welche die Polizeifotografie auszuschalten versucht, begründen einen eigenen wissenschaftlichen Zweig der Physiognomik, die Pathognomik. Sie wird von Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* als „*Leidenschaftsdeutung, oder Wissenschaft der Zeichen der Leidenschaften*“¹⁶ definiert. Wegen des zeitlichen Moments, das die bewegte Form nur für kurze Augenblicke zu erkennen gibt, ist in Lavaters Augen die Pathognomik eine weniger objektive Erkenntnismethode als die Physiognomik und zur Deutung des Charakters eines Menschen nicht geeignet. Die Wissenschaft der veränderlichen Teile des Gesicht stand zu Lavaters Zeiten immer in einem Naheverhältnis mit der „von Satan eingeflüsterten Verstellungskunst“ – so die damalige Ansicht –, die das sichere Urteil des Physiognomen unterläuft.¹⁷

Lavaters großer Gegenspieler Georg Christoph Lichtenberg kritisiert vehement, von der Gesichtsoberfläche Schlüsse auf die Seele zu ziehen. Er verlagert den Schwerpunkt vielmehr auf die Lesbarkeit von flüchtigen Bewegungen als Ausdruck der Gefühle. Im Mittelpunkt des Interesses steht nun die Gebärdensprache des Menschen, die sich vor allem in der Mimik widerspiegelt. Im Zuge ihrer Etablierung zu einer empirischen Wissenschaft bedient sich die Pathognomik im 19. Jahrhundert verstärkt der Fotografie. Denn die Fotografie ist vorerst das einzige Medium, das verschiedene Zustände des Gesichtsausdrucks seiner Flüchtigkeit enthebt und durch ein vermeintlich objektives Aufzeichnungsverfahren festhält. Die Folge sind eine Reihe von systematischen Unternehmungen, deren Ziel es ist, eine

¹⁵ Vgl. Regener 1999 (siehe Anm. 12), S. 150 und 153.

¹⁶ Lavater 1984 (siehe Anm. 5), S. 275.

¹⁷ Hans Richard Brittnacher, „Der böse Blick des Physiognomen. Lavaters Ästhetik der Deformation“, in: Michael Hagner (Hg.), *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Göttingen 1995.

fotografische Enzyklopädie des menschlichen Ausdrucksspektrums anzufertigen und diese dann als Vorlagenwerk für Mediziner, Maler oder Schauspieler zu verwenden.

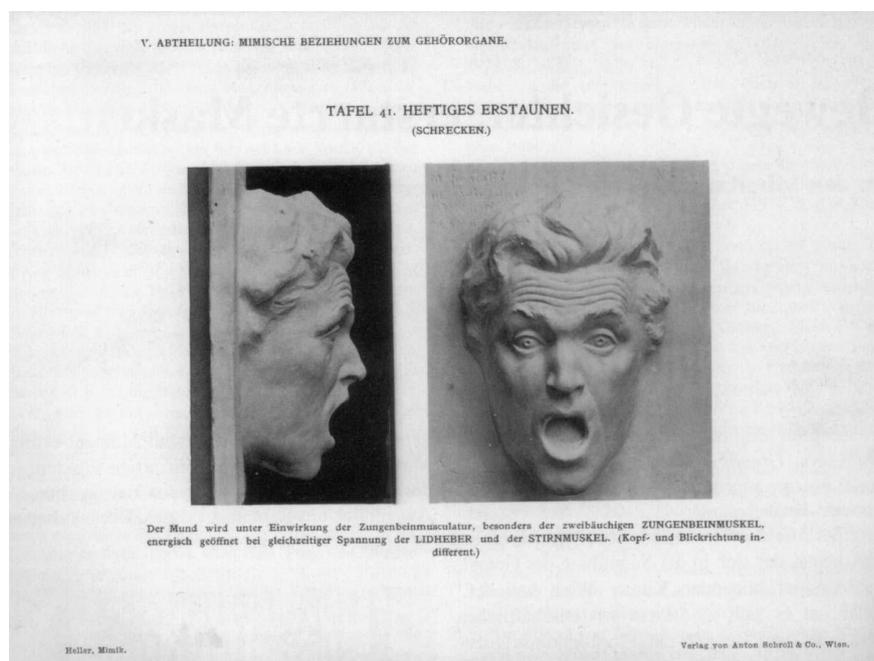


Abb. 9: Hermann Heller, Tafel 41 aus den *Grundformen der Mimik des Antlitzes*, 1902

Ein spannendes Beispiel für ein solches Mappenwerk, das zudem eine direkte Verbindung zwischen der Fotografie und der Maske schafft, stammt vom österreichischen Künstler Hermann Heller.¹⁸ In seiner 1902 erschienenen Publikation *Grundformen der Mimik des Antlitzes* werden auf 50 Tafeln eigenhändig modellierte Masken mit verschiedenen Ausdruckserscheinungen des Gesichts wiedergegeben (Abb. 9). Hellers Projekt, das ihn mehrere Jahre in Anspruch nimmt, liegt als Ausgangspunkt die Schrift eines anderen Pathognomikers zugrunde, nämlich Theodor Piderits *Mimik und Physiognomik*. Als Illustrationen enthält dieses Werk einfache Linearzeichnungen (Abb. 10), die allein wissenschaftlich interessante Gesichtszüge bezeichnen und statt ästhetischen oder künstlerischen Eigenschaften nur das Kriterium der Richtigkeit erfüllen müssen. Die Nachteile dieser einfachen Zeichnungen gegenüber der Fotografie liegen auf der Hand, sie betreffen sowohl die Vermittlung durch die Hand eines Zeichners als auch die fehlende Authentizität der mimischen Performance des Modells. Piderit kommt in seiner Schrift tatsächlich auf die Vorteile einer fotografischen Aufnahme zu sprechen, wenn er auch insbesondere gegenüber der En face-Ansicht Vorbehalte hat:

¹⁸ Vgl. Christina Natlacen, „Bewegte Gesichter, erstarrte Masken. Zu den Mimikstudien von Hermann Heller“, in: *Fotogeschichte*, Heft 91, 2004, S. 15–32.

„Wesentlich zuverlässiger als die gemalten Portraits sind natürlich die Photographien, aber selbst diese sind keineswegs immer so ähnlich wie man glauben sollte. [...] Ein Grund, weshalb solche Bilder oft nicht ähnlich werden, liegt in der menschlichen Eitelkeit. Da man weiss, dass der Moment der Aufnahme ein außerordentlich kurzer ist, und sich doch möglichst vortheilhaft präsentiren möchte, so setzen sich die Meisten mit einer gewissen Befangenheit vor die Maschine; der Eine will tiefsinnig, der Andere freundlich aussehen, viele erscheinen dadurch aber gezwungen, unnatürlich [...]. Dazu kommt, dass kein photographisches Portrait, wenn es en face aufgenommen wird, ganz ähnlich werden kann, denn die Perspective wird auf dem Bilde eine andere als sie uns in der Natur erscheint; [...] alle vorstehenden Theile des Gesichts [geraten] zu gross, die zurückstehenden zu klein, die Nasenspitze zu dick, die Augen zu unbedeutend [...].“¹⁹

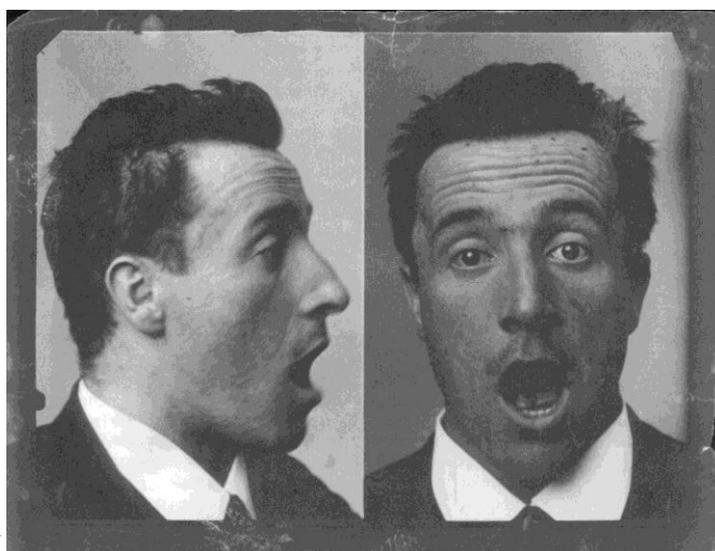
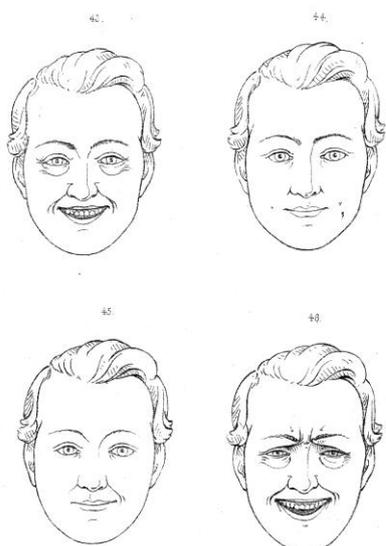


Abb. 10: Tafel aus: Theodor Piderit, *Mimik und Physiognomik*, 1886

Abb. 11: Hermann Heller, „Entsetzen/Überraschung“, Vorstudie zu Tafel 41 der *Grundformen der Mimik des Antlitzes*, um 1894

Piderit begrüßt es trotz der Unzulänglichkeiten der fotografischen Technik sehr, dass sich der jüngere Hermann Heller das Ziel gesetzt hat, zuerst Fotografien von den gesuchten Gesichtsausdrücken anzufertigen, für die er übrigens selbst Modell steht (Abb. 11), und dann in einem zweiten Schritt danach Gipsmasken anzufertigen. Es mag zunächst paradox erscheinen, dass etwas so Flüchtigtes wie ein momenthafter Gesichtsausdruck nicht nur fotografisch fixiert wird, sondern in einem zweiten Schritt als Vorlage für unbewegliche Gipsmasken dient. Die Masken wurden von Heller jedoch nicht nur als Grundlage für seine Publikation hergestellt, sondern sollten auch als Anschauungsmaterial für die Studierenden an der Akademie der

¹⁹ Theodor Piderit, *Mimik und Physiognomik*. Detmold 1886², S. 144.

bildenden Künste, wo er unterrichtete, dienen. Diese zweite Funktion mag eine Erklärung für diese dreidimensionalen Objekte sein, ein anderer Grund liegt möglicherweise in der Vorbildfunktion, die Totenmasken für ihn hatten.

5. Totenmasken

Totenmasken werden meist von vorne auf schwarzem Grund aufgenommen und sollen durch die Ausleuchtung besonders plastisch die leblose Gesichtsoberfläche wiedergeben. Auch Platon bedient sich dieser ästhetischen Form für seine Porträts (Abb. 12 und 13). Aus tiefem Schwarz schält sich das Gesicht von Hugo Chávez heraus, das in seiner Ruhe und Statik Ewigkeit symbolisiert. Fotografie und Totenmaske haben trotz der unterschiedlichen Technik mehr miteinander gemeinsam, als man auf den ersten Blick denken möchte. Denn der Prozess des Abnehmens des Totenporträts, der den momentanen Ausdruckszustand im Augenblick des Todes darstellt, kann mit dem Moment des Fotografiert-Werdens analogisiert werden: Bei beiden Vorgängen ist es das Ziel, einen Menschen zu verewigen und, um mit Roland Barthes zu sprechen, „GANZ und GAR BILD“ werden zu lassen, was für Barthes mit einer Form des Todes identisch ist.²⁰ Die fotografisch reproduzierten Totenmasken gelten somit auch als ein Teil der Geschichte der Porträtfotografie.²¹ Als „letztes Porträt“²² oder „letztes Antlitz“²³ – so zwei Buchtitel – sind Totenmasken auch mit besonderer Bedeutung aufgeladen. Obwohl es sich um „leblose Physiognomien“²⁴ handelt, gelten Totenmasken als stark individuell geprägte Bildnisse, die sich zudem durch Authentizität auszeichnen. Denn wie schon bei dem Abdruck des Christuskopfes auf dem Turiner Grabtuch handelt es sich auch hier um einen direkten körperlichen Abdruck.

²⁰ Barthes 1985 (siehe Anm. 9), S. 23.

²¹ Vgl. Bernhard Kathan, „Totenmaske und Fotografie. Zur Verhäuslichung des Todes“, in: *Fotogeschichte*, Heft 78, 2000, S. 15-26.

²² Fritz Eschen, *Das letzte Porträt*. Berlin 1967.

²³ Max Picard, *Das letzte Antlitz. Totenmasken von Shakespeare bis Nietzsche nach Aufnahmen von Fritz Eschen*. München 1969.

²⁴ Karl Jaspers, „Das letzte Porträt“, in: Eschen 1967 (siehe Anm. 22), S. 7-11. hier S. 10.

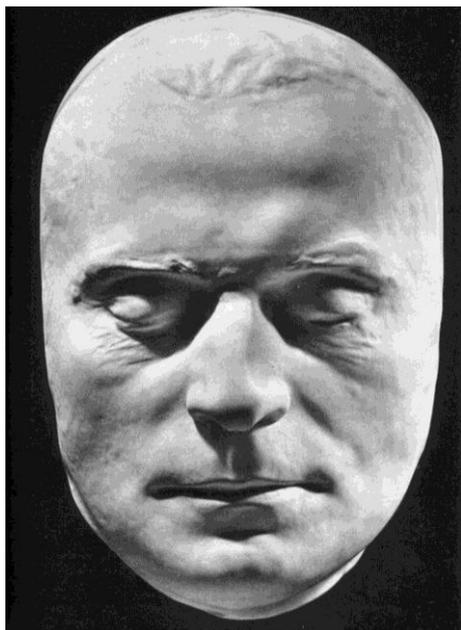


Abb. 12: Totenmaske von Gotthold E. Lessing aus:
Max Picard, *Das letzte Antlitz*, 1959



Abb. 13: Platon, Hugo Chávez, 2009

Das Phantasma eines wahren Gesichts geht hier also einerseits mit der Entstehungstechnik einher, beruht aber andererseits auch auf dem Mythos des Augenblicks des Todes, in dem der Mensch die Maske ablegt. Das Ergebnis ist eine Gesichtsdarstellung, die den letzten Moment des Lebens in seiner Erstarrung zeigt, ein letzter Beweis für die Existenz eines Menschen, der in Folge offen für jede Art von physiognomischer Interpretation ist. Gleichzeitig symbolisieren Totenmasken aber auch das Fortleben einer Person, weshalb sie insbesondere bei berühmten Persönlichkeiten so große Bedeutung besitzen. Ruhe, Ewigkeit, Wahrhaftigkeit: Das sind drei durchaus auch für Politiker schmeichelhafte Attribute eines Bildnisses.

Als Gegensatz zum Dynamischen, dem alles Lebendige verhaftet ist, zeichnen sich Totenmasken durch das Prinzip des Statischen aus. Max Picard hat in einer Textstelle im Buch *Das letzte Antlitz* das Statische mit der En face-Ansicht gekoppelt und vom Profil als dynamische Darstellungsform des Lebendigen abgesetzt. Nach ihm entsprechen beim Lebenden die nach vorn springenden Linien des Profils der Bewegung in die Welt, während die das Gesicht abschließende Wand des Frontalgesichts das Statische, Seinshafte ausdrückt.

„Die dynamische Bewegung des Profils wird im Gesicht zur Grenzlinie gegen die Welt. Das Statische des Frontalgesichts herrscht jetzt vor. [...] Das Frontalgesicht nimmt das Dynamische des Profilgesichts in seine Ruhe, dieses wird fast zu einer Modulation des Statischen.“²⁵

²⁵ Picard 1969 (siehe Anm. 23), S. 11.

Hier wird erstmals die Ambivalenz zwischen Profil- und En face-Ansicht aufgelöst und zwar dadurch, dass beim Totenporträt jede Dynamik aus dem Gesicht entwichen ist. Im Gegensatz zu den klassischen Ansichten der Physiognomen wie Lavater ist es jetzt nicht mehr nur das Profil, das das „Seinshafte“, also den Kern der Individualität des Menschen, ausdrückt, sondern auch die Vorderansicht.

6. Stummfilm

Um abschließend auf den letzten Punkt zu sprechen zu kommen, der mir für die Codierung der Platonschen Frontalporträts wichtig erscheint, möchte ich mich auf ein anderes Medium als die Fotografie beziehen, nämlich den frühen Film. Mit der Erfindung des Films werden nochmals neue Voraussetzungen geschaffen, um wechselnde Gesichtsausdrücke aufzuzeichnen. Der frühe Film richtet sein besonderes Augenmerk auf die Beobachtung des menschlichen Gesichts in Nahaufnahme und knüpft damit an den Diskurs der Physiognomik an. Das Studium von wechselnden mimischen Bewegungen ist für das Publikum der Jahrhundertwende etwas komplett Neues und wird mit Aufregung und großem Interesse verfolgt. Diese Kinomimik verwendet vor allem das Prinzip der Großaufnahme, welche menschliche Gesichtszüge in bisher ungekannter Weise ins Licht rückt.



Abb. 14: Georges Méliès, Die Reise zum Mond, 1902 (Standbild)



Abb. 15: George Albert Smith, Grandma's Reading Glass, 1900 (Standbild)

Sowohl in den frühen *fiction films* wie etwa Georges Méliès' *Reise zum Mond* (Abb. 14) mit der berühmten Szene der Rakete, die im Auge des Mondgesichts landet, als auch in den mehr dokumentarisch orientierten *facial expression films*, also Filmen, die das Spiel des Gesichtsausdrucks in den Mittelpunkt stellen, wird überlebensgroß „die Welt der Mikrophysiognomik,

die mit freiem Auge im täglichen Leben nicht zu erkennen ist²⁶ gezeigt. Béla Balázs, der in seinen Schriften dem menschlichen Gesicht auf der Leinwand verstärkt Aufmerksamkeit schenkt, hebt hervor, dass „so nahe, so lange, so detailliert und intensiv“²⁷ wie auf den Großaufnahmen des Films nirgendwo Gesichter betrachtet werden können.

Ein besonders schönes und frühes Beispiel für die Faszination von Gesichtern ist der Film *Grandma's Reading Glass* von George Albert Smith aus dem Jahr 1900 (Abb. 15). Ein Enkelkind bemächtigt sich einer Lupe, mit der seine Großmutter gerade die Zeitung liest und betrachtet die Welt nun in seiner Vergrößerung. Im Fokus steht insbesondere die Gesichtsoberfläche der Großmutter, die fragmentiert, isoliert und monumentalisiert wiedergegeben wird. Nähe und Isolation²⁸ sind die beiden bestechenden Merkmale für diese Form der filmischen Wiedergabe des Gesichts, welche die frontale Ansicht ganz klar bevorzugt. Bei diesen Darstellungen des menschlichen Gesichts geht es im Gegensatz zu den Totenmasken nicht mehr um die Bezeichnung von Individualität, sondern vielmehr um den Schau- und Attraktionswert. Tom Gunning spricht bezeichnenderweise vom „Kino der Attraktionen“²⁹, das um des Spektakels willen geschätzt wird.

Im Kino der Attraktionen erscheint das Gesicht nicht als etwas Vertrautes, Natürliches, sondern als künstliche Maske. Es muss sich nicht zwingendermaßen um eine Maskierung im buchstäblichen Sinn wie bei Méliès' Mondmann handeln. Maskierung tritt auch bei mehr oder weniger ungeschminkten Gesichtern auf: nämlich in Hinblick auf das Schauspiel, mimische Bewegungen und die Herauslösung des Kopfes aus jedem narrativen Zusammenhang. Platons Gesichter sind auch durch ein Moment der Attraktion bestimmt. „So nahe, so lange, so detailliert und intensiv“, wie Balázs sagte, gibt es in der herkömmlichen Medienwelt keine Möglichkeit für uns, an die Gesichter von Politiker, so wie sie Platon zeigt, heranzukommen. Jede Falte, jedes Barthaar, jede einzelne Pore bieten sich unseren Blicken überlebensgroß dar, so dass ein Großteil der Faszination allein durch den Schauwert zustande kommt.

²⁶ Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1976, S. 56. Vgl. auch Claudia Schmölders, „Physiognomik im Kontext um Béla Balász (sic!)“, in: Wolfgang Beilenhoff et al. (Hg.), *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006, S. 81-106.

²⁷ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, Wien/Leipzig 1924, S. 71.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. Tom Gunning, „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“, in: *Meteor. Texte zum Laufbild*, Nr. 4, 1996, S. 25-34. Vgl. auch Frank Kessler, „Das Gesicht im Kino der Attraktionen“, in: Beilenhoff et al. (Hg.) 2006 (siehe Anm. 26), S. 9-23.

Fazit

Ich bin nun am Ende meiner Rundschau angekommen, bei der ich anhand von ausgewählten Beispielen versucht habe, versteckte Bedeutungen und Konnotationen der frontalen Gesichtsdarstellung zu untersuchen, die auch in Platons Porträtserie implizit vorhanden sind – trotz aller inhaltlichen und ästhetischen Unterschiede. Die wichtigsten Codierungen des frontalen Gesichts waren das Göttliche, der Bezug auf das Selbst, der Ausdruck von Ehre und Würde, die Täuschungsgefahr, die in den veränderlichen Ausdruckserscheinungen gesehen wurde, sowie – sich scheinbar widersprechend – das frontale Gesicht als größtmögliche Oberfläche zur Bezeichnung des mimischen Ausdrucks. Das Beispiel der Totenmasken wies auf das Fortleben in der Ewigkeit hin und schließlich kam noch der Attraktions- und Schauwert ergänzend hinzu. Ich habe in einem ersten Ansatz versucht, eine Diskursgeschichte der frontalen Gesichtsansicht im Gegensatz zum Profilbildnis anzudenken, die – wie Victor Stoichita bereits angemerkt hat, noch nicht geschrieben wurde.³⁰ Dabei war mein besonderer Fokus, die unterschiedlichen Referenzen zur Maske herauszuarbeiten und innerhalb der Physiognomik zu untersuchen. Obwohl sich die physiognomische Deutungslehre insbesondere auf das Profilbildnis als Grundlage ihrer Beobachtungen und Erkenntnisse stützte, ist es für uns Betrachter heute das En face-Bild, das zum Physiognomisieren herausfordert. Denn dieses spricht uns direkt an. In der Vorderansicht, so Karl Simon in einem Aufsatz von 1907, „schreitet der Dargestellte auf den Beschauer zu, mit durchbohrendem Blick ihn anlodernd, brutal ihn unter die Füße tretend. Oder mit stillem, ruhigem Blick sieht er ihm forschend bis auf den Grund der Seele, das Tiefste aus ihm herausholend, fragend, bittend“³¹.

³⁰ Stoichita 1999 (siehe Anm. 7), S. 41, Anm. 41.

³¹ Karl Simon, „Seitenansicht und Vorderansicht“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 3, 1907, S. 406-415, hier S. 407.