HAL open science

Das Gesicht verschwindet. Das Ungreifbare des Bildnisses in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts

Jin Yang

To cite this version:

Jin Yang. Das Gesicht verschwindet. Das Ungreifbare des Bildnisses in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts. Regards Croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, 2020, 10, pp.65-79. hal-04061284

HAL Id: hal-04061284

https://paris1.hal.science/hal-04061284v1

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Jin Yang

Das Gesicht verschwindet. Das Ungreifbare des Bildnisses in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts

Im Jahr 1901 schreibt Georg Simmel dem Gesicht die ästhetischen Qualitäten von Viel- und Einheit zu: »Innerhalb des menschlichen Körpers besitzt das Gesicht das äußerste Maß dieser inneren Einheit«.[1] Etwa dreißig Jahre später sieht Walter Benjamin im Menschenantlitz der frühen Photographie die letzte Verschanzung für den »Kultwert des Bildes«.[2] Das neue Kunstmedium Photographie, erfunden Mitte des 19. Jahrhunderts, steht in Konkurrenz zur Portraitkunst der Malerei mit einer Tradition seit der Renaissance. Inwiefern sich Literatur im 20. Jahrhundert anbietet, auf die traditionellen oder modernen künstlerischen Bildnisse des Gesichts zu reagieren bzw. rekurrieren, um mit den darstellenden Künsten in ein wechselseitiges Wirkungsverhältnis zu treten oder sogar ein mediales Mischwerk einzugehen, ist Ausgangsfrage der vorliegenden Untersuchung zu Portrait- und Gesichtsdarstellungen in moderner Kunst und Literatur. Dabei werden grundlegende Diskurse über die Grenzen zwischen Bild und Schrift, Portraits für Biographien und Biographien mit Portraits beleuchtet. Im Hauptteil der Untersuchung werden drei künstlerische Werkgruppen als Fallstudien vorgestellt, um im interdisziplinären und komparatistischen Forschungsrahmen sowohl einige Verwandlungen künstlerischer Gesichtsdarstellungen im 20. Jahrhundert als auch die intermedialen bzw. -pikturalen Bezüge von literarischen Verarbeitungen und Adaptionen in theoretischen Auseinandersetzungen aufzuzeigen. Leitend ist die Hypothese der Unmöglichkeit eines »unentstellte[n] Menschenbild[es]«[3] im 20. Jahrhundert. Ihr zufolge avancieren das Ungreifbare und Unfassbare, das Verbergen und der Entzug des menschlichen Gesichts zum grundlegenden Thema von progressiven Strömungen in Literatur und Kunst, wie auf andere Weise auch der französische Philosoph Jean-Luc Nancy feststellt:

> »Das *andere* Portrait ist anders als das Portrait, das sich aus der vorausgesetzten Identität ergibt und deren Erscheinungsbild wiedergibt. Es ergibt sich aus einer eher unvermuteten Identität, die aufscheint, indem sie sich entzieht.«[4]

DAS FEHLENDE GESICHT ALS DAS LEERE *PUNCTUM*

Roland Barthes' *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1980) hat den für ein theoretisches Buch ungewöhnlichen autobiographischen Zugang, dass der Autor im Gestus des trauernden Sohnes in den Vordergrund tritt. Beim Blättern im Familienalbum findet er das Bild, das die Mutter im Kindesalter zeigt und ihr Wesen, »die Wahrheit ihres Gesichtes«,[5] am besten auffängt bzw. -hebt. Dieses singuläre

Foto ist das *punctum* für Barthes, welches dem Leser jedoch vorenthalten und unsichtbar bleibt. Dass dieses zentrale Foto dem Blick des Lesers entzogen wird, liegt an der für Barthes persönlichen Aussagekraft, die kaum übertrag- und verallgemeinbar und vielmehr mit seiner privaten, intimen Emotion verbunden ist. Damit scheint das ganze Buchprojekt Gefahr zu laufen, dass der phänomenologische und ontologische Versuch über das Wesen der Photographie an der Glaubwürdigkeit dieses einzigen Portraitfotos scheitert. Anders gesagt, das philosophische Postulat der Universalität steht in Diskrepanz zum subjektiven Gefühlshaushalt des Autors, wobei die partielle und suggestive Assimilation des Mutterbildes mit manchen Fotoportraits im Buch imaginär und vage bleibt. So bildet das abwesende Mutterfoto das leere *punctum* des Büchleins, wie Jacques Derrida bemerkt:

> »Die PHOTOGRAPHIE des WINTERGARTENS: das unsichtbare *punctum* des Buchs. Sie gehört nicht zum Korpus der gezeigten Photographien, zur Reihe der Beispiele, die er analysiert und vorführt. Dennoch strahlt sie auf das ganze Buch aus. Eine Art strahlende Heiterkeit entströmt den Augen seiner Mutter, deren Helligkeit beschrieben und nie gezeigt wird.«[6]

Das *punctum* ist nach Barthes unlokalisier- und unbenennbar, gleichwohl löst es beim Betrachter einen Affekt aus. Es führt den Erleuchtungsaugenblick, den *kairos* des Verlangens in aller Plötzlichkeit und Vehemenz herbei, und entfaltet sich im Nachhinein als Offenbarung von Erinnerungen – all dies mit der Temporalität eines Verzugs, der dem Entwickeln des Negativs analog ist, währenddessen man die Augen schließt, um das Detail von allein ins affektive Bewusstsein aufsteigen zu lassen.[7]

Barthes' Begriff eignet sich in diesem Sinne sehr gut für das fehlende Schlüsselbild des autobiographischen Romans *Der Liebhaber* (1984) von Marguerite Duras. Das Erzählwerk startet mit einer Elegie des Gesichts; die Erzählerin sieht im Alter von achtzehn Jahren ihr Gesicht plötzlich altern und trägt seitdem ein verwüstetes Gesicht, wie ihre Erinnerungen vierzig Jahre später lauten:

> »Dieses Altern war jäh, ich sah, wie es einen Gesichtszug nach dem anderen erfaßte, die Beziehungen zwischen den Gesichtszügen änderte, die Augenbrauen enger, den Blick trauriger, den Mund bestimmter machte und in die Stirn tiefe Furchen grub.«[8]

Der Gesichtswandel wird hier trotz der Abruptheit als ein sukzessiver Prozess mit zeitlicher Ausdehnung geschildert. Die semantische Spannung, die sich auftut, ist in der Disposition des erinnernden Subjekts verankert. Da die Erinnerungsarbeit sich erst nach dem zeitlichen Abstand von vier Dezennien vollzieht, geschieht der Akt des »ich sah« eher im schreibenden Jetzt. Wie ein *punctum* wird das Veralten des Gesichts dramatisiert, wobei die physiognomischen Körperspuren als physischer Indikator für den psychischen Einschnitt fungieren, als geometrischer Ort der inneren Persönlichkeit, wie Susanne Blazejewski die illustrative Verweisfunktion des Gesichts bei Duras zu Recht betont: »[D]ie Geschichte ihres Antlitzes spiegelt ihre persönliche Entwicklung über die gesamte Lebenszeit hinweg.«[9] Da der Gesichtsverlust zeitlich mit dem Ende der Liebesbeziehung zusammenfällt, die im Buch narrativ erst noch aufzurollen ist, wird zu Beginn des Erzählwerks deren

destruktive Wirkung aufgezeigt, wobei die Mutation der Ich-Erzählerin sich ins Gesicht hineinschreibt. Und die mit dem Ephemeren zusammenhängende Variabilität des Gesichts ist bezeichnend für dessen Wahrnehmung »als bewegliche und bewegte Matrix«.[10]

Nach diesem Trauergestus als Präludium wird das junge und schöne Selbstbild erst heraufbeschworen, und zwar ausschließlich im Medium der Worte, zumal die Autorin auf einer bildlosen Strategie insistiert – in der Originalfassung des Buches gibt es kein Foto im Text. Der Buchleser soll vor der visuellen Vakanz zum Imaginieren eines Bildes angeregt werden:

> »Es ist das einzige Bild von mir, das mir gefällt, das einzige, in dem ich mich wiedererkenne und welches mich entzückt [...]. Dieses Gesicht war sehr deutlich. Selbst meine Mutter muß es gesehen haben. Meine Brüder sahen es. Alles begann für mich so, mit diesem sehenden, mitgenommenen Gesicht, diesen von der Zeit umränderten Augen, vor dem *Experiment*.«[11]

Die Funktion dieses Bildes, das Wesen der Portraitierten zu erfassen mit dem Effekt des Selbst-Wiedererkennens, ähnelt derjenigen, die das oben erwähnte Portraitfoto der Mutter für Barthes hat. Während er es lieber für sich behält und nicht mit dem Buchleser teilt, verleugnet Duras immer wieder, dass das Bild materiell existiert. An seine Leerstelle tritt die Poesie, die ein fotogenes Gesichtsportrait so fabuliert, wie die Erzählerin sich damals gerne gesehen hätte. Für die Poesie ist keine Beglaubigung von der Außenwelt erforderlich, obwohl sich die Ich-Erzählerin paradoxerweise auf die Familienangehörigen als Augenzeugen beruft. Diese mnemotechnische Pathosformel der Referenzialität ist nach Barthes die wesentliche Komponente der Photographie: »So ist es da gewesen!« Die Unsichtbarkeit des Gesichts kann damit so erlebt werden, als wäre dieses gerade ganz bestimmt und wirklich.

KÜNSTLERBIOGRAPHIE UND PORTRAITBILDER IN LITERARISCHER UMSETZUNG

Der Roman *Valerie oder Das unerzogene Auge* (1986) von Erica Pedretti basiert auf der Portraitserie, die Ferdinand Hodler von seinem Modell, seiner Geliebten Valentine Godél-Darel, in deren letztem Lebensjahr (1914–15) anfertigte: etwa 50 Ölbilder, 130 Zeichnungen und 200 Skizzen. Da Hodler jedes der Sterbeportraits genau datiert, ist an der Werkgruppe der fortschreitende Prozess der Lebenszerstörung durch die Krebserkrankung Godél-Darels physisch-physiognomisch und psychisch absehbar. Das Gesicht der vierzigjährigen Valentine wird immer bleicher und fahler, die Wangen- und Augenhöhlen sind tief eingefallen, der Kopf nimmt fast die Kontur eines Totenschädels an, der Körper ist bis auf die Knochen abgemagert. Damit schwinden nicht nur die Jugend und Schönheit, sondern auch das Individuelle und Weibliche; man kann sagen, der Tod nivelliert das Aussehen des Menschen, streckt ihn zur horizontalen Lage nieder, verwischt die singulären Gesichtszüge ins generell Kreatürliche. Valentines vom Tod gezeichnetes Antlitz ähnelt immer mehr einer Totenmaske und wirkt zunehmend abwesend, indem sie in Seitenansicht dargestellt wird, den Blick abwärts-einwärts in sich gekehrt oder mit

geschlossenen Augen im Schlafzustand, manchmal mit aufgemachtem Mund, als würde sie röcheln. Der offene Mund erregt Grauen; sein Anblick ist nach Gottfried Boehm nicht nur unästhetisch, sondern auch »der Ausdruck des ›Entgeistertseins‹, der seelischen Lähmung, des momentanen Verlustes der geistigen Herrschaft über uns selbst.«[12]

Hodler stellt die Körper- und Gesichtsspuren beim Herannahen des Todes schonungslos dar wie ein elementares Naturereignis, findet den Tod »schrecklich, aber auch schön«, misst dessen destruktiver Wucht Werte von Wahrheit und Schönheit bei: »Im Angesicht des Todes ist keine Falschheit, kein Trug möglich. Das ist es, warum der Tod mich anzieht. […] für mich ist es der Tod, der manchen Gesichtern ihre wahre Schönheit verleiht.«[13] Beim Malen der Krebskranken blickt der Maler ins Antlitz des Todes im symbolischen Sinne; so konvergieren das Symbolische und das Naturalistische in diesem Zyklus. Dabei autorisiert sich Hodler zum malenden Biographen der Sterbenden und zum ikonographischen Chronisten des Dahinsiechens; er bricht damit ein Tabu in der Portraitdarstellung.[14]

Mit dieser visuellen Sensation des Sterbensprozesses lösen Hodlers Bilder beim Betrachter schnell Erschütterung oder sogar Verstörung aus, wie etwa im Fall der Schriftstellerin und Künstlerin Erica Pedretti, die im Jahr 1976 die Ausstellung »Dahinsiechen, Sterben und Tod der Geliebten Valentine Godé-Darel« in Zürich mehrmals besuchte. Die Frage, ob die Intimität der Liebesbeziehung angesichts der Obszönität des Todes die künstlerische Produktivität legitimiert, bildete das Skandalon der Kunstgeschichte und veranlasst Pedretti zum poetischen Schreiben darüber.

Das bildlose Erzählwerk Pedrettis stemmt sich, wie schon der Titel *Valerie oder Das unerzogene Auge* suggeriert, gegen das tradierte Konzept einer Künstlerbiographie, indem die üblicherweise stumme Portraitierte literarisch in einen Redefluss gerät und ihre Gefühls- und Gedankenwelt in den Mittelpunkt rückt. Beim Malakt blickt sie auf den sie betrachtenden Maler stets zurück und reflektiert diese Blickkonstellation kritisch, wobei der Maler immer mehr zur emotionalen Leerstelle wird. Am Romanbeginn wird Valeries Empfindung im gesunden Zustand geschildert:

> »DAS MODELL, sächlich, das stimmt. Stimmt ganz genau: Eine Sache. Die Sache hat mit mir, Valerie, nichts zu tun, mit dem, was ich fühle, was ich mir denke, hat mit der, die ich bin, gar nichts zu tun, mit meinem Körper, diesem weiblichen Körper, und mit meinem Gesicht nur ganz oberflächlich: Umrisse, Linien, Proportionen, Farben, Valeurs. […] Sobald er zu zeichnen anfängt, sobald er auch ans Zeichnen und Malen denkt, versinke ich, bin ich für ihn nicht mehr vorhanden.
> Bin ich nicht mehr, bin nichts wesentlich anderes als ein Berg, ein Tisch, ein angeschnittener Apfel.«[15]

Als Modell fühlt sich Valerie reduziert zur Oberfläche, Körperhülle, als wäre sie zum »Stilleben« verdinglicht. Das hat wiederum zur Folge, dass sie – wie in einer Endlosschleife – das Portraitbild nachzuahmen und sich ihm anzugleichen versucht, weil es ihr wie ein »Vorbild« diktiert, wie sie aussehen sollte. Dann jedoch lauten ihre Bemerkungen so, als würde ihr im Malprozess gleichsam das Leben entzogen:

> »So ist mein Verfall für etwas gut, er kann ihn studieren, ihn aufzeichnen: das Sterben, sein Thema, ich bin sein Modell mehr denn je. Er ist da, neben mir im Zimmer, unendlich weit weg. […] Ihr ist, als zöge er mit jedem Bleistiftstrich ein Stück Oberfläche, ihre Haut, Stück um Stück ein Stück ihres Lebens von ihr ab.«[16]

Offensichtlich wird Valerie bereits während des Malprozesses auf psychologischer Ebene der Gewalt der Mortifikation überantwortet, ihr wird eine Totenmaske aufgesetzt, wie Anne-Kathrin Reulecke hervorgehoben hat:

> »Der Wunsch, Zeichen herzustellen, die in Zukunft Erinnerungszeichen sein werden, macht aus Valerie, die noch lebt, *schon in der Gegenwart* eine Tote. Insofern setzt der Maler mit den Portraits, die ein Zeichen seiner Liebe sind, der sterbenskranken Valerie eine vorweggenommene Totenmaske auf.«[17]

Im Gegensatz zum vorzeitig beendeten Lebensbericht Valeries in Pedrettis Roman portraitiert der Künstler Hodler Valentine bis zum Tod und darüber hinaus. Ihre Leiche wird in horizontalen Linien dargestellt, um »die grausame Endgültigkeit des Todes«[18] zu betonen, wobei eines der Bilder am Tag nach ihrem Tod entstand. Ein halbes Jahr später malt Hodler ein letztes Mal die Verstorbene, und dieser Schlussakkord der Portraitserie bildet zugleich deren Kontrapunkt, denn das Bild schließt an das Anfangsstadium der Valentine-Portraits im Zeitraum 1908–14 an, als sie noch wegen ihrer Schönheit und Anmut darstellenswert und als Modell angestellt war. Das postume letzte Bild präsentiert ihr Gesicht in Nahsicht mit strenger Frontalität und Symmetrie, einschließlich der in der Mitte gescheitelten Haare. Die feierlich akzentuierten Farben Rot und Braun evozieren eine Stimmung der Wiederauferstehung in ganzer Schönheit. Nun blickt Valentine den Bildbetrachter direkt an, wach und aufmerksam, vollen Sanft- und Edelmuts, und wirkt selbst ohne auffälligen Gesichtsausdruck eindrucksvoll. Denkt man an die Bemerkung Hodlers, Valentine sei ihm in der Krankheit wie eine würdevolle Königin erschienen, wie eine byzantinische Kaiserin auf den Mosaiken von Ravenna, dann ist diesem Gesichtsportrait eine gewisse Gravität und Nobilität nicht abzusprechen, so dass es als Andachts- und Kultbild eingeordnet werden kann. Anne-Kathrin Reulecke sieht in diesem allerletzten Bild Valentines, das »in der Form eines Portraits, nun unübersehbar kein Portrait mehr ist«[19], den Versuch Hodlers, ihr das eigentliche Antlitz zurückzugeben. Dieser Ansicht ist hinzuzufügen, dass das mnemotechnisch generierte Gesichtsbild ein Phantombild ist, das die realistischen Sterbeportraits vergessen machen und überlagern sollte; insofern gehört es zur Trauerarbeit des Malers.

Einen Skandal löste auch W. G. Sebalds Erzählung *Max Aurach* (1991) mit der Vorlage von Bild und Leben des englischen Malers Frank Auerbach (geb. 1931) aus, weil ein Portraitgemälde von ihm ins Erzählwerk platziert war. Das Konfligieren von Fakt und Fiktion durch den Bildbeleg des Holocaust-Überlebenden war dessen Familienangehörigen moralisch anrüchig. Auf deren Proteste wurde in der englischen Version des Buches das Bild entfernt. Somit muss diese Erzählung, die das eigenartige Portraitmalen der Titelfigur zum Inhalt hat, ohne Portraitbild auskommen, mit Ausnahme der fragmentierten Fotokopie, die ein Auge Aurachs isoliert

wiedergibt. Dieses Foto ist im mehrfachen Sinne bemerkenswert: erstens in Hinsicht auf das medial Vermittelte, da es laut Erzählung einer als flüchtiger Flugzeuglektüre dienenden Magazinreportage entnommen wurde und somit selbst ein bildliches Zitat ist; zweitens durch seinen fragmentarischen Charakter, weil in den Erzähltext kein ganzes Gesicht, sondern das ursprüngliche Fotoporträt um ein Auge ›amputiert‹ einmontiert ist und so den Erzählfluss durchtrennt; und drittens aufgrund seiner narrativen Scharnierfunktion. Der zufällige Anblick dieses Fotos veranlasst den Ich-Erzähler nach einer zehnjährigen Zäsur zur erneuten Begegnung mit dem Maler, in deren Verlauf der traumatische Kern von dessen Biographie endlich erinnert und somit verbalisiert wird.

Gemäß den narrativen Schilderungen ist das Portraitmalen Max Aurachs als kryptischer Selbstausdruck zu verstehen. Das Entstehen der Ölbilder ist zugleich deren Zerstören, denn der sich auf ihnen absetzende Staub wird hier zum konstruktiven Material, und die Leinwand ähnelt mit ihren verschiedenen Schichten und Rissen eher einem Relief, wie es im Text der Absicht des Malers entspricht: »[D]aß nichts hinzukomme als der Unrat, der anfalle bei der Verfertigung der Bilder, und der Staub, der sich unablässig herniedersenke und der ihm, wie er langsam begreifen lerne, so ziemlich das Liebste sei auf der Welt.«[20] Das stimmt mit der Beschreibung der Arbeitsweise Auerbachs überein: »[D]urch das ständige Überlagern von Farbschichten wirken seine Werke fast dreidimensional. […] er kratzt […] häufig die Farbschichten bei seinen Gemälden ab und übermalt sie immer wieder von neuem.«[21] Die Physiognomie der Portraitierten ist von den Strichen der Kohlezeichnungen überdeckt, man sieht eher Furchen und Falten in einem verwüsteten Gesicht. Insofern ist Barbara Naumann beizupflichten: »Seine Tätigkeit läuft auf Zerstreuung und Entstellung hinaus und mündet damit in einer formalen, nämlich prozessualen Darstellung der Nicht-Identität«.[22] Das künstlerische Schaffen ist ebenfalls ein Prozess der vergeblichen Suche nach der eigenen Identität durch Übermalungen, die von gescheiterten Versuchen und Bemühungen zeugen, deren Ikonographie sich jedoch als Morbidität niederschlägt.

Wird in *Valerie oder Das unerzogene Auge* das Gesichtszeichnen und -malen von der Titelfigur als einseitiges Darstellen der Formen und Farben oder als gewaltsames Verfahren der Mortifikation empfunden, werden beim manischen Gesichtsmalen von Max Aurach die Zerstörungen in den Staubspuren auf der Leinwand materialisiert und kondensiert. Der Bildzyklus Hodlers wiederum präsentiert ein und dieselbe Person in ihren unterschiedlichen Erscheinungen in der Zeit, um das Sterben in einer unumkehrbaren Chronologie zu dokumentieren. Die Gesichtsbilder von Auerbach hingegen gestalten trotz aller Variationen dasselbe marode und morbide Antlitz, das dem Selbstbild, dem inneren Dämon (den Deportation- und Holocaust-Erinnerungen) des Malers entspringt.

ÉCRITURE AUTOMATIQUE DES SURREALISMUS

André Bretons Roman *Nadja* (1928/63) experimentiert mit der Schrift- und Bildmontage, indem zwischen die Textzeilen 44 Fotos eingelegt sind, darunter mehrere großformatige Portraitfotos – auch das des Autors selbst –, jedoch keines der Titelheldin, so dass deren Gesicht und Gestalt den Worten und somit der Phantasie des Lesers überlassen ist. Ausnahme ist eine vierfache Fotoserie der Augenpartien in wiederholten Sequenzen. Warum das repetitive Aufreihen der anscheinend identischen Fotos mit den Worten »Ihre Farnaugen …«? An einer einschlägigen Textstelle schreibt Breton:

> »Ich habe ihre Farnaugen morgen *sich öffnen* sehen auf eine Welt, in der die Flügelschläge der unendlich großen Hoffnung sich kaum von den anderen Geräuschen unterscheiden, denen des Schreckens, und über dieser Welt habe ich Augen bislang sich nur schließen sehen.«[23]

Die Vermutung liegt nahe, die Fotoserie gäbe den Augenaufschlag Nadjas wieder, der jedoch blitzhaft vorbeihuscht und kaum mit einer Kamera in einem Bewegungszustand festzuhalten ist. Medial-künstlerisch ist es hier Breton nicht gelungen, die sekundenhafte Bewegung so zu initiieren wie der Photograph Eadweard Muybridge es im Jahr 1878 mit dem galoppierenden Reitpferd schaffte, den Moment zu erhaschen, in dem keiner der Pferdefüße den Boden berührte. Dafür erstarrt die Fotoserie von Nadjas Augenpartien zur Duplikation desselben fragmentierten Stillstands, als wären die Bilder gescheiterte Portraitfotos, was ihren surrealen Charakter hervorhebt.

Die selektive Betonung des Sehorgans von Nadja korrespondiert mit deren spirituellem Wissen um übernatürliche Elemente, wozu Träume als interne Realität, Instinkte und Intuitionen gehören. Die sonderbare Begabung vom Sehen des Unsichtbaren manifestiert sich in einigen Zeichnungen, die Breton der Ausgabe von 1963 hinzugefügt hat. Sie haben illustrativen Charakter im doppelten Sinne, zum einen als Emanation und Diagramm des Inneren der Zeichnerin, zum anderen als Ikonographie des ersten surrealistischen Manifests, das Breton 1924 publizierte. Nadjas Zeichnungen sind ein Gemisch von naiven Kinderkritzeleien und mythischen Zitaten, darunter eine Skizze als ein symbolisches Portrait von ihr und Breton. Die Skizzen sprechen für ihre künstlerische Kreativität und Imagination im Gepräge des freien Geistes. Da sie das surrealistische Leben mit Leib und Seele führt, entsprechend ihrer Selbstdefinition (»Ich bin die umherirrende Seele«), und gegen die Konventionen und Doktrinen der Gesellschaft verstößt, wird sie in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen. Die surrealistische Epiphanie, das Wunderbare in der Überwirklichkeit in Gestalt Nadjas endet in der Desillusionierung des Wahnsinns, wobei die ephemere Frauengestalt, die textuell nur partiell das Erzählwerk besetzt und lange vor dessen Ende wieder entschwindet, als das Wunderliche und Rätselhafte unfassbar bleibt. Insofern ist die Absenz ihres Gesichtsbildes im Werk signifikant für das Phantasmagorische, Ir- und Surreale, das visuell oder physiognomisch kaum ganzheitlich einholbar ist. Wenn sich die Begegnung des Autors mit Nadja als einschneidendes Erlebnis in seiner Selbstsuche bzw. -vergewisserung

versteht – der erste Satz des Romans lautet: »Wer bin ich?« –, dann rückt die Unsichtbarkeit von Nadjas Gesicht dieses Unterfangen in eine unerreichbare Ferne.

In Bretons *Nadja* und Sebalds *Max Aurach* ist das Gesichtsfoto der Titelfigur auf die Augenpartien beschränkt, so dass deren Physiognomie ausgeblendet und damit vakant bleibt. Werden Nadjas surrealistische Portraitzeichnungen als indirekte Selbstbilder und Beilage im Buch präsentiert, wird in der englischen Version von *Max Aurach* das Publizieren des Gesichtsportraits von Frank Auerbach untersagt.

Genau zwei Jahrzehnte nach der Publikation von Bretons erstem surrealistischem Manifest erscheint die bildlose chinesische Erzählung *In der Jugend* (1944) der Autorin ZHANG Ailing, in der das wiederholte Malen desselben Portraitbildes die Handlung in Gang setzt. Der junge Protagonist PAN Ruliang, der in Shanghai lebt und für die westliche Kultur schwärmt, hat die Gewohnheit, beim Lesen mit einem Bleistift auf freie Flächen des Buches immer wieder dieselbe Figur zu zeichnen:

> »Kaum berührt der Bleistift das Papier, ein Strich nach dem anderen, ist ein Gesichtsprofil schon unwillkürlich gezeichnet worden. Ewig dasselbe Gesicht, ewig nach links gerichtet. Von klein auf zeichnet er es gewohnheitsmäßig, ist damit ziemlich vertraut. Er kann es auch zeichnen mit geschlossenen Augen, oder mit linker Hand. […] Ohne Haare, ohne Augenbrauen und Pupille, von der Schläfe bis zum Kinn, eine extrem einfache Linie, aber offenbar nicht chinesisch – die Nase ist etwas zu sehr markant. Ruliang ist ein patriotisches gutes Kind, trotzdem den Chinesen nicht sehr zugeneigt.«[24]

Das Gesichtsprofil, das das Chinesische ausschließt, liegt jenseits von realen Referenzen. Das manuelle Linienziehen in einem Zug bringt eine androgyne Gesichtskontur wie in Form eines Schattenrisses oder einer Silhouette hervor. Es entsteht weniger aus genauen mimetischen Beobachtungen des Gesichts, sondern steigt aus der Vor-Stellung und Ein-Bildung auf, die sich wiederum aus den unbewussten Begierden und Wünschen des Zeichners speist. Die von der Vernunft nicht kontrollierte Beiläufigkeit, Spontanität und hohe Geschwindigkeit des Skizzierens erinnert an automatisierte Mal- oder Schreibverfahren, die sich bei surrealistischen Künstlern großer Beliebtheit erfreuten. Gemäß dem Plädoyer André Bretons kann diese Technik der *Écriture automatique* Assoziationen und Imaginationen freisetzen und die Gegensätze wie Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität oder Surrealität auflösen.

Das gewohnheitsmäßige amateurhafte Schaffen nach dem Modus der *Écriture automatique* hinterlässt sichtbare Spuren auf der Leerfläche des Buches. Damit tritt die Sehnsucht – in einer Linie – bildlich in Erscheinung. Die zufällig entdeckte Ähnlichkeit des Gesichtsprofils mit dem Antlitz einer jungen Russin evoziert zwischen ihr und Ruliang eine intime Berührung: Er fühlt sich als Schöpfer und Besitzer der unbewusst Portraitierten wie im Pygmalion-Mythos, während sie sich die Rolle der Angebeteten zu eigen macht:

> »Er dachte nie daran, dass er eigentlich ein weibliches Gesichtsprofil zeichnete, und zwar ein schönes. […] Seinem Herzen entspringt eine wunderbare Freude, als ob diese Person ganz von seiner Hand geschaffen worden wäre. Sie ist seine, über sie kann er kaum sagen, ob er sie mag, weil sie ein Teil von ihm selbst ist. Als ob er nur zu ihr zu gehen und sagen bräuchte: ›Ach so, du bist es! Du bist meine, weißt du es nicht?‹ Dann würde er ihren Kopf leicht abknicken und ins Buch einstecken können.«[25]

Das Missverständnis – das vielleicht keines ist, weil das unwillkürliche Portraitieren doch die geheime Sehnsucht des Zeichners nach einer westlichen Frau offenlegt – führt erst zum Liebeszauber und dann zur Desillusionierung. Nach der Heirat der Russin kommt Ruiliang zum Krankenbesuch, erblickt zufällig ihr Gesicht im Profil wieder, muss die Koinzidenz mit seinem Gekritzel erneut feststellen, und wird sich jedoch zugleich bewusst, dass das von der Umrisslinie eingerahmte Antlitz ein anderes geworden ist. Die Gesichtszüge bilden insofern die dem Darstellen entzogene Leerfläche innerhalb der fließenden zeichnerischen Linie. Während das Gesichtsprofil der gezeichneten Person intakt bleibt, sind die Gesichtszüge der in der Wirklichkeit angeschauten Frau von Lebensspuren gezeichnet. Die Zeichnung offenbart sich indes als tagträumerisches Phantombild, das vom Individuellen abstrahiert und auf einen idealen Typus zugeschnitten ist. Wie in Analogie dazu bleibt auch dem Liebesglück die Erfüllung verwehrt. Der doppelte Blick auf das zerstörte wahre Gesicht und das unbeschädigte Gesichtsprofil führt bei Ruliang eine innere Kehrtwende herbei: Er löst sich von der Fixierung auf das ideale Gesicht. Die Erzählung endet mit den Worten: »Seitdem zeichnet Ruliang keine Minifiguren mehr ins Buch, sein Buch bleibt nun immer sauber.«[26] Das Abgewöhnen des Zeichnens impliziert eine überwundene (Em)Phase, die durch die Symbiose von zeichnender Hand und sehnendem Herz geprägt war, und verabschiedet so auch die im Titel evozierte Jugendepisode.

Mit diesem Ausschnitt der Biographie vom Protagonisten markiert die Schriftstellerin ZHANG Ailing auch ihre kritische Reflexion über die einseitige Verehrung westlicher Kultur. Das Schlüsselbild bleibt dem Leser dabei ebenso unsichtbar und dessen Phantasie überlassen wie das emphatisch heraufbeschworene Portraitbild der Ich-Erzählerin bei Duras. Beiden Bildern ist es gemeinsam, dass sie am Ende der Geschichte verschwinden, indem sie entweder der Desillusion oder der Verwüstung anheimfallen.

Anhand der im vorliegenden Text analysierten Werke lassen sich die Ambivalenzen sowie Ambiguitäten der angewendeten Verfahren im künstlerischen und literarischen Umgang mit Gesichtsbildern herauskristallisieren: Das Aufblitzen eines schönen Gesichtsbildes geht textuell performativ mit dessen Zerstörung durch eine reale Liebesbegegnung einher, wie bei Duras und ZHANG Ailing; das glückverheißende, perfekte Gesichtsbild ist entweder dem Blick des Lesers entzogen, und fügt ihm insofern wie das *punctum* den Schmerz der Leerstelle zu, wie bei Barthes und Breton, oder ersetzt es durch ein Kultbild der Toten wie bei Hodler; die gezeigten Gesichter sind entstellt oder verdeckt, rudimentär oder fragmentär dargestellt, als

Folge von Todeskrankheit, Shoa-Trauma oder Wahnsinn, wie bei Breton, Sebald, Hodler und Pedretti. Das Menschlich-Individuelle ist davon abgezogen; mit den eingangs zitierten Worten von Jean-Luc Nancy kann man sagen, die Identität entzieht sich als fremd- und andersartig in die ungreifbaren Gesichtsbilder.

1 Georg Simmel, »Die ästhetische Bedeutung des Gesichts«, in: idem, *Das Individuum und die Freiheit. Essais,* Berlin: Wagenbach, 1984, S. 140.

2 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 21.

3 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte,* Berlin: Ullstein, 1985, S. 154.

4 Jean-Luc Nancy, *Das andere Portrait,* übers. von Thomas Laugstien, Zürich/Berlin: Diaphanes Verlag, 2015, S. 74.

5 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie,* übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 77.

6 Jacques Derrida, *Die Tode von Roland Barthes,* übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: D. Nishen Verlag, 1989, S. 65.

7 Barthes, *Die helle Kammer,* op. cit., S. 36.

8 Marguerite Duras, *Der Liebhaber,* übers. von Ilma Rakusa, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989, S. 6.

9 Susanne Blazejewski, *Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' ›L'Amant‹ und Michael Ondaatjes ›Running in the Family‹,* Nürnberg: Königshausen und Neumann, 2002, S. 145.

10 Anne-Kathrin Reuleke, »Gesichtsverlust. Georges Franjus Film ›Les Yeux sans visage‹«, in: Sigrid Weigel und Tine Kutschbach (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen,* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013, S. 60. Reuleke diagnostiziert den folgenden kulturgeschichtlichen Verfall des Gesichts: »Im 20. Jahrhundert verliert das menschliche Gesicht zunehmend seine tradierte Funktion als Ausdrucksmedium eines feststehenden Charakters oder einer fixen seelischen Disposition.« Ibid.

11 Duras, *Der Liebhaber,* op. cit., S. 7 ff. (Kursivierung im Original).

12 Gottfried Boehm, »Der lebendige Blick. Gesicht. Bildnis. Identität«, in: idem u. a. (Hg.), *Gesicht und Identität,* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2014, S. 7.

13 Jura Brüschweiler, *Ferdinand Hodler,* Zürich: Buchclub Ex Libris, 1973, S. 161.

14 Zum singulären Wert dieser Portraitserie kommentieren Hans Mühlestein und Georg Schmidt: »Vom Zyklus der Bilder und Zeichnungen der kranken und sterbenden und toten Madame Darel, der in der Geschichte der Malerei schlechthin ohne Gleichen ist und den man neben dem Zyklus der Selbstbildnisse Rembrandts und van Goghs nennen darf, läßt sich nur in Worten der tiefsten Ehrfurcht reden.« In idem, *Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk,* Zürich: Unionsverlag, 1983, S. 495.

15 Erica Pedretti, *Valerie oder Das unerzogene Auge,* Frankfurt a. M., 2000, S. 10.

16 Ibid., S. 111.

17 Anne-Kathrin Reulecke, *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur,* München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 384 (Kursivierung im Original).

18 Mühlestein, Schmid, *Ferdinand Hodler,* op. cit., S. 496. Vgl. dazu: »Das ganze Bildformat ist eine gedehnte Horizontale, und vier parallele Horizontale unterteilen die schmale Fläche [...].« Ibid.

19 Reulecke, *Geschriebene Bilder,* op. cit., S. 385.

20 W. G. Sebald, »Max Aurach« in: idem, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen,* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1994, S. 252.

21 Susan Compton, *Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik,* München: Prestel Verlag, 1987, Anm. 47, S. 440.

22 Barbara Naumann, *Bilderdämmerung. Bildkritik im Roman,* Basel: Schwabe Verlag, 2013, S. 9.

23 André Breton, *Nadja,* übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 94 (Kursivierung im Original).

24 Zhang Ailing, »In der Jugend (Nianqing de Shihou)«, in: *Ausgewählte Werke von ZHANG Ailing,* Taiyuan: Beiyue Wenyi Verlag, 2001, S. 243 (übersetzt von Jin Yang).

25 Ibid., S. 244.

26 Ibid., S. 247.

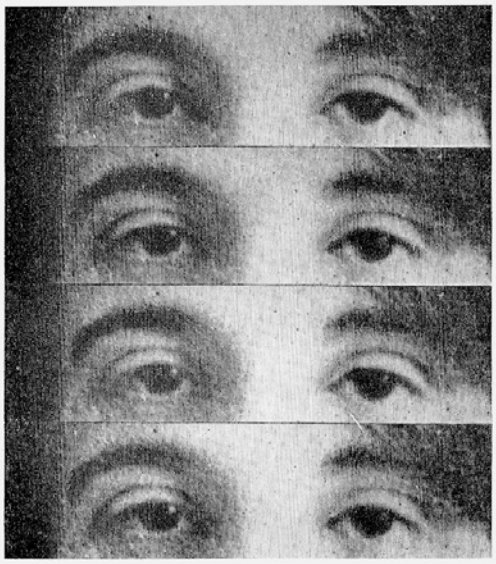
Abb. 1: André Breton, *Nadja,* übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 111.
Abb. 2: W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen,* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1994, S. 265.
Abb. 3: W. G. Sebald, op. cit., S. 240.
Abb. 4: Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel im Krankenbett,* 1914, Öl auf Leinwand, Solothurn, Kunstmuseum Solothurn; aus: Katharina Schmidt (Hg.), *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision,* Ausst.-Kat.: Bern, Kunstmuseum Bern, Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 279, Kat. 111.

Ill. 1 : André Breton, *Nadja*, traduit par Bernd Schwibs, Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 2002, p.111.
Ill. 2 : W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Francfort-sur-le-Main: Fischer, 1994, p. 265.
Ill. 3 : W. G. Sebald, *op.cit.*, p. 240.
Ill. 4 : Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel alitée*, 1914, huile sur toile, Solothurne, Kunstmuseum Solothurne; extrait de : Katharina Schmidt (éd.), *Ferdinand Hodler. Une vision symboliste*, cat. d'exp. : Berne, Kunstmuseum Berne, Berlin: Hatje Cantz, 2008, p. 279, n° cat. 111.

1

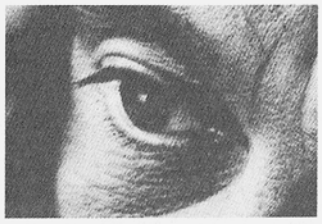
(Photo Pablo Volta, 1959)

Au musée Grévin. *page 143*



Ses yeux de fougère... *page 111*

delt wurden, daß aber er, Aurach, dieser Entwicklung ohngeachtet, seine Lebensweise beibehalten habe und nach wie vor in seinem Studio unweit der Dockanlagen des Hafens von Manchester zehn Stunden am Tag vor der Staffelei stehe. Wochenlang trug ich das Magazin mit mir herum, überlas den Artikel, der in mir, wie ich spürte, ein Verlies aufgetan hatte, immer wieder von neuem, studierte das dunkle Auge Aurachs, das aus einer der dem Text



beigegebenen Fotografien ins Abseits blickte, und versuchte wenigstens im nachhinein zu begreifen, aufgrund welcher Hemmungen und Scheu wir es seinerzeit vermieden hatten, das Gespräch auf die Herkunft Aurachs zu bringen, obgleich ein solches Gespräch, wie es sich jetzt herausstellte, eigentlich das Allernaheliegendste gewesen wäre. Friedrich Maximilian Aurach, so konnte ich den eher spärlichen Angaben des Magazinberichts entnehmen, war im Mai 1939, im Alter von fünfzehn Jahren, aus München, wo sein

265

2

denen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter.

Die Morgenstunden vor der Aufnahme der Arbeit und die Abendstunden nach Verlassen des Studios verbrachte Aurach in der Regel in einem am Rand von Trafford Park gelegenen sogenannten *transport café*, das den mir von irgendwoher vertrauten Namen *Wadi Halfa*

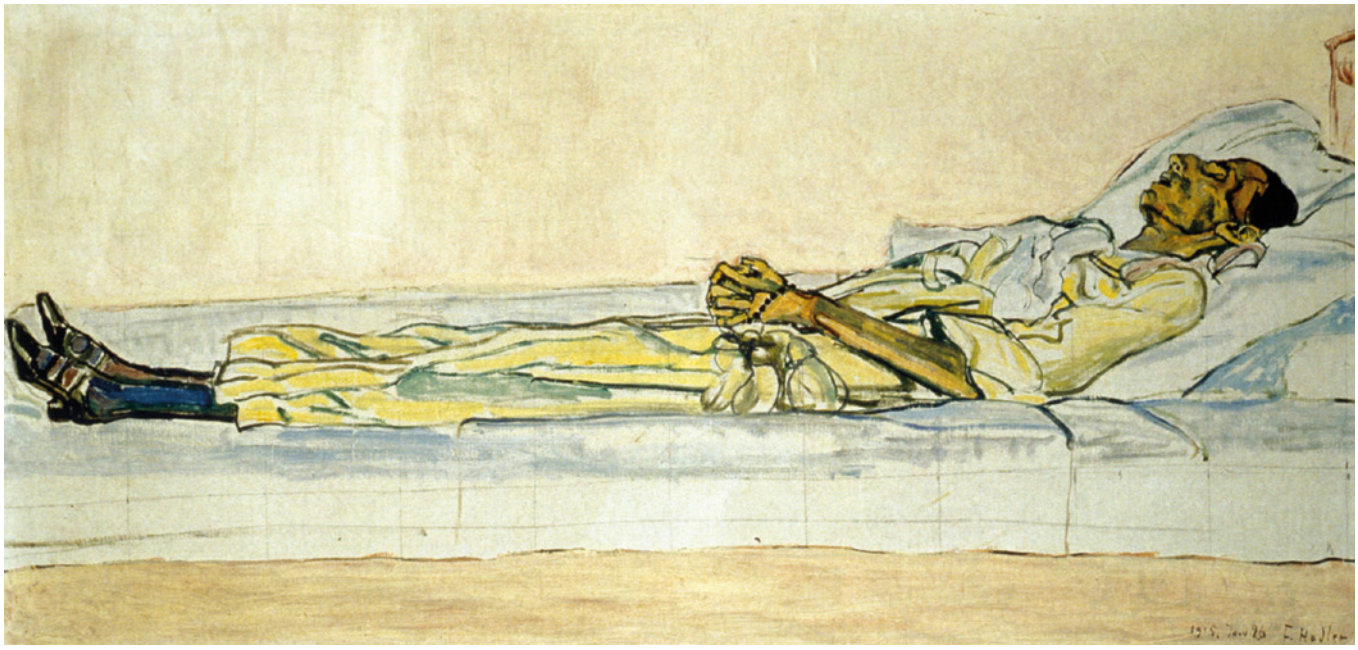
240

3

4

5

6



7

Ill. 5 : Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel agonisante*, 1915, huile sur toile, Bâle, Kunstmuseum Bâle, extrait de : *op. cit.*, p. 291, n° cat. 132.
Ill. 6 : Ferdinand Hodler, *Portrait de la défunte Valentine Godé-Darel*, 1915, huile sur toile, collection Rudolf Staechlin, Bâle, Kunstmuseum Bâle (dépôt) ; extrait de : *op. cit.* p. 293, n° cat. 134.
Ill. 7 : Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel sur son lit de mort*, 1915, huile sur toile, Solothurne, Kunstmuseum Solothurne; extrait de : *op. cit.*, p. 295, n° cat. 135.
Ill. 8 : Ferdinand Hodler, *Portrait de Valentine Godé-Darel (tête de femme française)*, vers 1912, huile sur toile, Zurich, Kunsthaus Zurich ; extrait de : *op. cit.*, p. 273, n° cat. 105.

Abb. 5: Ferdinand Hodler, *Die sterbende Valentine Godé-Darel*, 1915, Öl auf Leinwand, Basel, Kunstmuseum Basel ; aus: op. cit., S. 291, Kat. 132.
Abb. 6: Ferdinand Hodler, *Bildnis der toten Valentine Godé-Darel*, 1915, Öl auf Leinwand, Sammlung Rudolf Staechelin, Basel, Kunstmuseum Basel (Depositum); aus: op. cit., S. 293, Kat. 134.
Abb. 7: Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel auf dem Totenbett*, 1915, Öl auf Leinwand, Solothurn, Kunstmuseum Solothurn; aus: op. cit., S. 295, Kat. 135.
Abb. 8: Ferdinand Hodler, *Bildnis Valentine Godé-Darel* (Französischer Frauenkopf), um 1912, Öl auf Leinwand, Zürich, Kunsthaus Zürich; aus: op. cit., S. 273, Kat. 105.

6