

Bitte umdrehen! Porträts ohne Gesicht¹

Rückansichten: Blick und Gegenblick

Mit Blick in die Ausstellung *Schau mich an* im Kunsthaus Kannen präsentieren sich uns vielfältige Gesichter, die geradezu auffordern: Erkunde meine Mimik! Lass mich auf dich wirken! All diesen Gesichtern haben die Künstlerinnen und Künstler einen Ausdruck gegeben, um einen Eindruck zu hinterlassen. Was kann man erkennen, wenn man sie anschaut? Was lässt sich aus diesen Gesichtern herauslesen? Wie lässt sich dieses oder jenes Gesicht deuten?

Die Geschichte der Kunst umfasst ein schier unerschöpfliches Reservoir an Gesichtern, jungen und runzligen, ausdrucksstarken und ausdruckslosen, flüchtigen und repräsentativen. Die Porträtkunst lässt



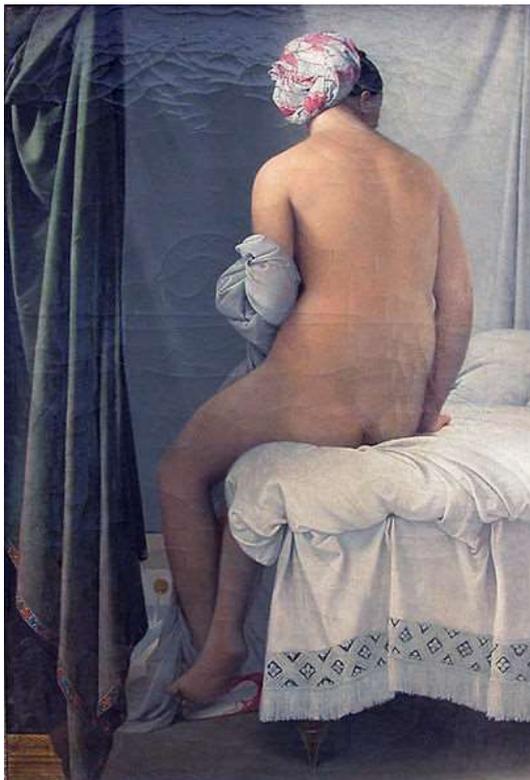
Gerhard Richter, *Betty*, 1988, Öl/Leinwand

sich als ein Portfolio unseres Menschseins durchblättern und durchforsten, und in diese Galerie der Gesichter fügt sich *Betty* ein.

Betty stellt eines der berühmtesten Bildnisse der Kunstgeschichte dar, ohne dass wir den Gegenstand des Porträts, nämlich das Gesicht, zu sehen bekommen. Bitte umdrehen! Zeige dich! möchte man diesem abgewendeten Gesicht zurufen. Gerhard Richter hat dieses Porträt nach einer Fotografie gemalt, die er zehn Jahre früher im Jahr 1978 von seiner elfjährigen Tochter Betty angefertigt hat, die in einen Bademantel gehüllt ist und sich abgewendet hat. Richter wendet dabei ein gängiges Gestaltungsprinzip der Porträtkunst an: Die Person ist zentral platziert, der Hintergrund neutral, um die dargestellte Figur noch prägnanter, noch deutlicher ohne störendes Beiwerk hervortreten zu lassen. Wir wissen nicht, warum sich Betty umgedreht hat und nicht uns aus dem Bild heraus betrachtet, sondern offensichtlich etwas, was sich hinter ihrem Rücken befindet. Es wird vermutet, dass sie eines der frühen monochromen Werke von Gerhard Richter anschaut. Dieses ikonische Gemälde steht stellvertretend für eine Gegengeschichte, die die Kunst parallel – oder besser quer – zur Gattung des Porträts

¹ Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, den die Autorin am 26.5.2024 im Kunsthaus Kannen gehalten hat.

hervorgebracht hat. Die große Bildkarriere des Gesichts weicht einer Geschichte der abgewendeten Anlitze, einer Geschichte der Löschung, der Leere und des Entzugs, innerhalb derer sich das Individuum unserem Anblick entzieht. Die Attraktion des Gesichts weicht der Sensation der Verneinung. Die Provokation besteht darin, dass hier *etwas* gezeigt wird, indem es sich gerade nicht zeigt. Eine solche Negativität des Gesichts bestätigt gerade nicht die Erwartungen der Porträtkunst. Denn bereits in der Herkunft des Wortes „Gesicht“ steckt die Doppelbedeutung als Sicht und Angesicht. Das Gesicht steht für die Wechselseitigkeit des Blicks, es sieht und wird gesehen. Im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm ist nachzulesen, dass der Anblick im Kompositum „Antlitz“ ebenfalls etymologisch angelegt ist und sinngemäß das „Entgegenblickende“ meint (mhd. *ant* „entgegen“, *lita* „schauen, blicken“). Porträts werden in der Kunstgeschichte deshalb auch als dialogische Bilder verstanden. Mimik, Blick, Gestik und Pose werden wirksam, um die Fiktion aufrecht zu erhalten, im Porträt einen bestimmten Empfänger anzusprechen und durch Blicktausch quasi in ein Zwiegespräch zu treten.² Ich schaue das Porträt an, und das Porträt schaut gleichsam zurück.



Jean-Dominique Ingres, *Die Badende von Valpèçon*, 1808

Abgewendete Gesichter durchkreuzen die Konvention der Bildnis Kunst als Blick und Gegenblick. Die tradierte Funktion des Gesichts als Ausdrucksmedium eines erkennbaren Charakters oder einer bestimmten Gefühlslage dieser Person entziehen sich. Abgewendete Gesichter sind nicht erst eine Erfindung der Moderne. Die vielfältigen Formen des Gesichtsentzugs von der Frühen Neuzeit bis heute lassen unterschiedliche Funktionen von „Nicht-Gesichtern“ erkennen. Die Rückansicht verweigert sich ganz grundsätzlich der voyeuristischen Schaulust des Betrachters. Besonders deutlich lässt sich dies an der pikanten Urszene der Rückenakte in der Kunstgeschichte zeigen, nämlich Ingres *Badende* aus dem Jahr 1808. Anstelle eines rotgeblühten Bademantels hat die abgebildete Frau lediglich ein rotgemustertes Tuch um die Haare geschlungen. Der Rücken suggeriert die Atmosphäre einer intimen Situation. Der Kunsthistoriker Hans Belting hat darauf

² Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München, 2013, S. 161.

hingewiesen, dass die „Erotik im Motiv durch eine Erotik des Blicks“ abgelöst wird³. Der Wunsch „Bitte umdrehen!“ bestimmt auch hier die Seherfahrung, denn das Geheimnis der Vorderseite muss der Betrachter in der erotischen Aufladung der Szene imaginieren. Zugleich ist das Bild ein Dokument der Metareflexion der Malerei: Wieviel darf und kann gezeigt werden? Geöffneter und geschlossener Vorhang korrespondieren als Hinweis auf das Zeigen und Verbergen der Nacktheit in Zusammenspiel mit dem Gesicht. Das sogenannte *profil perdu*, also das verlorene Profil, zeigt andeutend und verbirgt zugleich. Die Darstellung der Rückansicht vergegenwärtigt die Person stellvertretend und erinnert an sie, und trotzdem handelt es sich um die paradoxe Szenerie einer anwesenden Abwesenheit. Das für das Porträt grundlegende Anliegen einer „verstehenden Deutung des Wesens“⁴ und der Lesbarkeit des Gesichts als Spiegel der Seele werden prekär. Gefordert wird in besonderem Maße der projektive Blick, der das verborgene Gesicht mit seiner Vorstellungskraft zu füllen hat.

Überzeichnung: Grenzen der Lesbarkeit und Abbildbarkeit

An Gesichtern lassen sich immer wieder neue Facetten entdecken, selbst wenn es sich um Porträts handelt, die ein und dieselbe Person darstellen. Das Doppelporträt von Robert Burda aus der Sammlung des Kunsthaus Kanne etwa, zeigt ein vergangenes Heute, nämlich das ernste Heute am 19.5.1989, und das lächelnde Heute am 30.5. desselben Jahres.

Das Bild ist mit „Der lächelnde Robert“ überschrieben. Es ist zu vermuten, dass „der Robert“ der Künstler selbst ist. Mit dieser Selbstbeschreibung in der dritten Person geht er auf Distanz zu sich, denn es könnte ja auch ein anderer Robert sein. Was dieses Doppelporträt zeigt, das ist die absolute Gegenwart, der



Robert Burda, *Der lächelnde Robert*, 1989

absolute Augenblick, während man sich selbst oder einen anderen in einem Bild festhält. Und gleichzeitig zeigt es die Wandelbarkeit des Gesichts von Heute gegenüber einem Heute von

³ Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 130.

⁴ Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*, Darmstadt 2003, S. 27.

Morgen. Ein Gesicht verändert sich und die Zeichen der Zeit graben sich in ihm ein. Es entfaltet unterschiedliche Ausdrucksweisen in verschiedenen Tagesformen und in unterschiedlichen Lebensphasen, es ist eine Bühne der Gefühle und Affekte. Der Naturforscher Georg Christoph Lichtenberg hat im 18. Jahrhundert nicht zuletzt deshalb das Gesicht als die „unterhaltendste Fläche der Welt“ bezeichnet.⁵ Sein Zeitgenosse Louis-Léopold Boilly, dessen Œuvre von einer Vorliebe für diese unterhaltendste Fläche der Welt geprägt ist, präsentiert eine geradezu systematische Entfesselung des Gesichts.



Louis-Léopold Boilly, Versammlung von 35 ausdrucksstarken Köpfen, um 1825

Die „überzeichneten“ Grimassen seiner *Versammlung von 35 ausdrucksstarken Köpfen* lassen hervorbrechen, was den kontrollierten Mimiken von Bürgern und Adligen, die er porträtiert hat, ausgetrieben ist: Das Gesicht zeigt sich in seinen Extremen als Fratze, als übertriebenes Zerrbild und Ungestalt. Dabei lässt sich nicht eindeutig festlegen, was der Auslöser dieser mimischen Aufwühlung ist: Sind es Gefühle und Leidenschaften? Oder eher

pathologische Reflexe? Zeitgleich mit dem Entstehen dieses Bildes wurde das Gesicht tatsächlich zum Gegenstand der Medizin, die das Mienenspiel psychiatrisch Internierter zum visuellen Ereignis erhob und mit einem normativen Begriff von Gesundheit und Abweichung verband. Wie zuverlässig lassen sich diese Gesichter bestimmen? Vielleicht sind diese exzentrischen Visagen nichts weniger als ein Ausdruck von professionellem Mienenspiel und des großen Repertoires einstudierter Bewegungsmöglichkeiten des Gesichts?

In der Tat hat sich Boilly für das Theater interessiert. Eines seiner Gemälde zeigt Leute des einfachen Volks in der Armenloge eines Schauspielhauses. Wir sehen nicht, welches Theaterstück gespielt wird, aber auf den Gesichtern der Theaterbesucherinnen und -besucher spiegelt sich, was sie auf der Bühne sehen. Es ereignet sich eine Dramatik, die sich nur durch

⁵ Georg Christoph Lichtenberg: „Sudelbücher F 88“, in: ders.: *Schriften und Briefe*, Bd. I, hg. v. Wolfgang Promiesmünchen, München 1968, S. 473. Der vollständige Wortlaut ist: "Die unterhaltendste Fläche auf der Erde für uns ist die vom menschlichen Gesicht."

die erlösende Ohnmacht einer Zuschauerin bewältigen lässt. Das Entsetzen auf den Gesichtern der Kinder im Vordergrund rührt, so lässt sich vermuten, halb von dem theatralischen Geschehen auf der Bühne, halb von der Bestürzung über die Ohnmacht der Mutter. Wir betreten das weite Terrain der Inszenierung des Ausdrucks. Wenn das Gesicht ein äußerer Zeichenträger für innere Regungen ist, wird es zum Prüfstein



Louis-Léopold Boilly, In der Loge, Gratisvorstellung, 1830

gleichermaßen von Erkenntnis und Missdeutung. Ist das, was wir auf seiner Oberfläche sehen, authentisch oder verstellt, echt oder antrainiert, ist es glaubwürdig oder simuliert? Der Blick auf das Gesicht ist eine Deutungsmaschine, die darauf abzielt, die erkennbaren Spuren und Zeichen entzifferbar zu machen. Dazu bringt sie Anleitungen zur physiognomischen Lesbarkeit hervor und erstellt ausführliche Affektkataloge. Der Schauspieler übernahm als Herrscher über die Mimik im 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle, um die unverfälschte Wahrheit der



Paolo Mantegazza, Ausdrucksbewegungen des Schauspielers Claudio Leigheb, um 1870

Gesichtszeichen wissenschaftlich zu belegen, wie die Bildsequenz des italienischen Anthropologen Paolo Mantegazza dokumentiert.

Die Fotografie ermöglichte im 19. Jahrhundert, die Veränderbarkeit der Gefühle auf dem Gesicht ad hoc zu visualisieren. Wie ein Daumenkino ist die Beweglichkeit des Gesichts ins Bild gesetzt.

Diese augenblickliche Veränderbarkeit des Gesichts stellt die Porträtkunst vor große Probleme. Denn was ist der endgültige repräsentative Ausdruck? Wie kann man zu einer verbindlichen Form gelangen? Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Gesicht, lässt sich auf eine simple Formel bringen: Bildniskunst

bedeutet die Suche nach einer zuverlässigen Form. Dieser Prozess der Herstellung von Bildnissen, die dem bewegten Gesicht gerecht werden wollen, ist in der Moderne selbst zum

Thema der Kunst geworden. Das Œuvre des in London ansässigen Künstlers Frank Auerbach führt dies eindrucksvoll vor Augen.



Frank Auerbach. *Head of E.O.W. I.* 1960

Seine Porträts entstehen in langwierigen Arbeitsprozessen, und die endgültigen Fassungen treten oft erst nach jahrelanger Arbeit und nach Hunderten von Sitzungen der Modelle hervor. Begleitet wird dieser lange währende Zustand der Gesichtswerdung von einer obsessiven Zerstörung durch partielles Abkratzen der Farbe und wiederholter Übermalung. Mit der Technik des *impasto*, dem üppigen Auftrag von Farbe, schafft Auerbach Gesichter mit Oberflächentiefe. In ihrer reliefhaften Materialopulenz öffnen seine Gemälde die zweidimensionalen Bildräume hin zum Objekt und müssen bisweilen liegend in Ausstellungen präsentiert werden, weil die

dicke Farbschicht herunterzubrechen droht. Auch seine Gesichts-Zeichnungen mit Kohlestift sind Resultate eines steten Ausradierens und Überzeichnens.

Die vorgängigen Linien bleiben dabei sichtbar und das Papier wird immer dünner. Wie weit kann man gehen, bis der Zeichenträger zerstört wird?

Dem organisch aus der Farbopulenz in der Malerei und dem Liniendickicht der Zeichnungen hervortretenden Gesicht haftet ein Moment des Unabgeschlossenen, Unbeständigen und Vorübergehenden an. Die Attacken auf die Leinwand, das unaufhörliche Wegschaben, Abkratzen, Ausradieren und Verwischen interpretiert das Modell David Landau als eine Form der künstlerischen Suche nach Perfektion: „Du denkst es war ein wirklich schönes Bild, und doch war es für ihn nicht gut genug. Das nächste Mal, wenn Du



Frank Auerbach, *Head of David Landau*, 2010

kommst, wird es ein abgeschabter Geist sein.“ Die langwierige Arbeit Auerbachs an einem Porträt dauert so lange an, bis eine perfekte Einheit gefunden wird, „die alle [...] Eindrücke versammelt“. Seine Annäherung an das menschliche Gesicht ist eine Annäherung an den Punkt, wie er selbst sagt, „an dem das Problem gelöst zu sein scheint“. Das Problem ist dann gelöst, wenn eine idealtypische Synthese entsteht zwischen der Gegenwart seines Gegenübers und den Sinneseindrücken, die der Künstler von seinem Gegenüber hat.⁶ In diesen langwierigen Arbeitsprozessen drückt sich das Dilemma der augenblicklichen Veränderung des Körpers aus, was in der Porträtdiskussion seit jeher problematisiert wird. Jedes Porträt bedeutet ein Einfrieren der Zeit. Doch wann ist der richtige Zeitpunkt erreicht? Für Auerbach ist die Bannung des Momenthaften und Vorübergehenden ins Bild mit dem Moment der Erschöpfung seiner Modelle verbunden.



Frank Auerbach, *Head of Catherine Lampert VI*, 1979-1980

Das Hervortreten der „Struktur ihrer Köpfe“ setzt mit der Überschreitung ihrer eigenen physischen Grenzen ein. Nach stundenlangen Sitzungen sind die Modelle ermattet, erschöpft, vielleicht auch deprimiert. Fallende, nach unten ziehende Bewegungen der Gesichtsmuskulatur, eingefallene Wangen, ein Augenpaar, das zwischen Öffnen und Schließen changiert und eine spannungslose Mundpartie im Bildnis von Catherine Lampert mögen als körpersprachliche

Indikatoren der Ermüdung und Auszehrung des Modells dienen. Mit seiner Kunst führt Auerbach das Porträt an das Äußerste seines darstellenden Vermögens und damit zugleich an die Grenze einer Abbildbarkeit des Menschen.



Frank Auerbach, *Head of E.O.W. II*, 1964

Das Anliegen dieser gleichzeitigen Auslöschung und Hervorbringung ist es, eine verbindliche Form für ein

⁶ Siehe hierzu Mona Körte/Judith Elisabeth Weiss: Gespräch mit Frank Auerbach: „Der Endpunkt ist der Punkt an dem das Problem gelöst zu sein scheint. Überzeichnung von Gesicht“, in: *Gesicht im Porträt/Porträt ohne Gesicht*, *Kunstforum International* Band 216 (Juli-August 2012), S. 120-127; siehe auch: „Ich bin im Wesentlichen nicht an Physiognomie interessiert“. Frank Auerbachs *Porträts und Köpfe*, in: *Trajekte* Nr. 25, Oktober 2012, S. 14-20.

wandelbares Gesicht zu erzeichnen, zuermalen. Im Gewirr der Linien und der dicken Farbschichten erkennt man das Gesicht zumeist erst nach längerer Betrachtung: Plötzlich ist es da, plötzlich offenbaren sich die blauen Augen und der fest zusammengepresste Mund.

Reduktion: Logiken der Erkennbarkeit

Wieviel Gesicht braucht es eigentlich, um es als solches zu erkennen? Manchmal reicht nur eine vage Andeutung oder wenige Linien, wie im Bildnis von Paul Berger, und schon formt sich ein Gesicht. Unsere Gabe Gesichter zu erkennen ist so ausgeprägt, dass wir überall Gesichter sehen, wo gar keine sind.



Paul Berger, Gesicht

Dieses Phänomen, dass wir auf Gebäuden, Hydranten, Gesteinsformationen, ja sogar Rucksäcken und Autos Gesichter erkennen können, nennt die Wissenschaft Pareidolie. Wissenschaftler haben das

Phänomen untersucht und herausgefunden, dass es für den Menschen und seine sozialen Interaktionen wichtig ist, Gesichter als solche zu erkennen, um andere als seinesgleichen einzuordnen. Schon Säuglinge sind in der Lage, Gesichter wahrzunehmen. Dass wir Gesichter



Albrecht Schnider, Ohne Titel (Portrait), 2016

sehen, wo gar keine sind, ist das Resultat einer bewusst oder unbewusst hervorgerufenen Fehldeutung des menschlichen Gehirns. Unsere Wahrnehmung neigt nämlich dazu, diffuse und scheinbar unvollständige Bilder und Strukturen zu vervollständigen und vertrauten Mustern und Formen anzugleichen. Dabei scheinen die Art und Gestalt der Trugbilder von der Erwartung des Gehirns abzuhängen. Das Gesicht ist nun einmal der vertrauteste Ausweis unseres Menschseins, unserer Individualität, unserer Persönlichkeit. Punkt, Punkt, Komma Strich, fertig ist das Mondgesicht, so lautet der bekannte Kinderreim. Selbst in dieser Reduktion auf minimalste Zeichen erkennen wir ein Gesicht.

Der Schweizer Maler Albrecht Schnider hat für eine Ausstellung im Aargauer Kunsthaus 2006 den Titel *Das noch Mögliche* gewählt, und dieser Titel ist durchaus programmatisch.

Um das noch Mögliche und das schon Unmögliche kreisen die Bildnisse des Künstlers, indem sie das erforderliche Minimum und die erforderliche Grenze dessen, was ein Gesicht noch als solches erfassbar macht, erproben. Er treibt die Reduktion so weit, dass nicht einmal mehr minimale Gesichtszeichen wie Punkte als Augen und Linien für Nase und Mund einen Ausdruck geben.

In Acryl auf Leinwand, aber auch in Form von Papierarbeiten schwanken diese namenlosen Porträts zwischen Figürlichkeit und Abstraktion. Ein Gebilde aus Flächen und Konturen bietet sich dem Blick dar, und trotzdem erkennen wir einen Menschen und haben das Gefühl, als ob uns dieses Gesicht, das ja gar keines mehr ist, anschauen würde.

In minimalistischer Sorgfalt ausgeführt liegt diesen Porträts eine größtmögliche Anonymität und paradoxerweise ein größtmögliches Wiedererkennen zugrunde: eine Ahnung von Gesicht und gleichzeitig seine Entleerung. Wo beginnt das Gesicht und wo



Albrecht Schnider, *Ohne Titel*, 2005/06

hört es auf? Schicht um Schicht formt sich das äußere Liniengerüst und drängt die Ränder nach außen. Mit der Gestaltung der Ränder stellt sich, wie in der künstlerischen Praxis von Frank Auerbach, die Frage nach den Grenzen und Begrenzungen des Darstellbaren. Albrecht Schnider umkreist das Nicht-Fassbare des Gesichts, seine Vagheit und Unbestimmtheit und bildet dabei nichts weiter als zu erahnende Typen heraus. Für ihn gibt es ein „brüchiges Moment zwischen Lesbarkeit und Nicht-Lesbarkeit“.⁷

Auslöschung: Verweigerung des Blicks

Die Redewendungen „in Gesichtern lesen“ oder „ein Porträt zum Sprechen bringen“ weisen darauf hin, dass hier eine ganz bestimmte Rhetorik begründet wird, nämlich eine Festschreibung des Gesichts im Dienst visueller Wirksamkeit. Mit der Bildgeschichte des Gesichts geht eine Disziplinierung einher, die das Gesicht nicht allein verstehbar, sondern mehr

⁷ Judith Elisabeth Weiss: „defacement/refacement. Löschung, Leere, Verlust“, in: *Gesicht im Porträt/Porträt ohne Gesicht, Kunstforum International*, Band 216 (Juli-August 2012), S. 72-87, hier S. 87.

noch: beherrschbar machen will. Denn neben der Darstellung von Affekten, Leidenschaften und Gefühlen erfüllte das Gesichtsbild lange Zeit eine ganz andere Funktion. Das Porträt galt als Ausweis von Charakter und Individualität und als ein visueller Beleg des sozialen Status. Ein gezielter Blick, und ich weiß, wer du bist! Porträtkunst stellt immer auch eine Form der Repräsentationskunst dar. Um den an Personen haftenden Blicken und den Blick-Erwartungen anderer zu entgehen, hat die Kunst vielfältige Strategien hervorgebracht, um das Gesicht im Sog des schwarzen Loches verschwinden zu lassen. Sinnfälligerweise durchkreuzt der Berliner Künstler Jakob Mattner mit seiner Serie *Der gezielte Blick* (1999) die Deutungsnötigungen und Bedeutungserwartungen, die mit dem Gesicht verbunden sind.



Jakob Mattner, *Der gezielte Blick*, 1999

Eine Kollektion französischer Handzeichnungen aus dem 16. Jahrhundert wird zum Gegenstand einer furiosen Auslöschung. Es handelt sich um Porträts der politischen Repräsentanten wie auch ihrer Gegenspieler und der Gelehrten der Zeit. Wenn das Porträt eine Verewigung des Menschen angesichts seiner Endlichkeit darstellt, dann kommen diese Bilder dem Vergessen der Geschichte gleich. Der gezielte Blick ist wie ein Geschoss, das einen blinden Fleck hinterlässt. All diese Gesichter, in denen Verbindliches über Charakter, Wesen, Empfindungen, Herkunft, Status und dergleichen mehr erkannt werden will, sind stets nur Momentaufnahmen und damit Ausdruck eines großen Unbekannten, das gleichsam jenseits der Leinwand liegt. Das schwarze Nichts aus Nitrolack in der Serie von Mattner deutet auf die Fehl- und Leerstellen, die nicht nur mit jedem Gesichtsbild einhergehen, sondern auch die

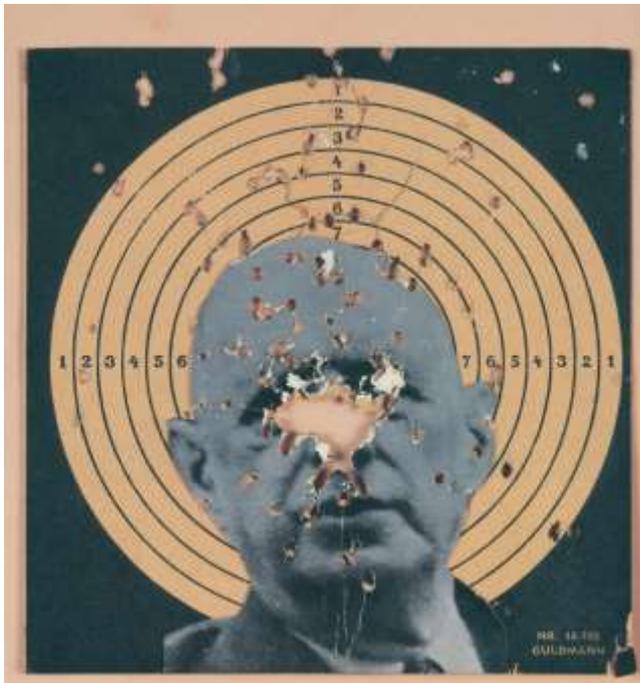


Situationistische Internationale, *Ausstellung Destruction of RSG-6 in der Galerie EXI in Odense (Dänemark)*, 1963

Deutungsversuche des gesichterlesenden Blicks besetzen. Der gezielte Blick selbst löscht das Gesicht aus. Er ist wie eine Waffe, mit der man ansetzt und zielt, um das Bild zu durchlöchern.

Und tatsächlich lassen sich Bezüge zur Gesichterlöschung als ikonoklastischen Akt in der Kunst seit der Moderne herstellen, wenn Gesichter als Spiegelbilder von Gewalt fungieren. Gesichter werden entstellt, durchgestrichen, verbrannt, durchlöchert und übermalt, sie werden mit Füßen getreten, auf sie wird uriniert und sie werden Prozessen der Auflösung unterzogen – und auf sie wird auch tatsächlich geschossen.

Das Abbild wird traktiert, doch symbolisch getroffen werden soll der Repräsentant und das, wofür er steht. Wenn es auch nicht das natürliche Gesicht ist, das traktiert wird, so sind es doch die *Bilder* von Gesichtern, die buchstäblich zur Zielscheibe werden. Besucher einer Ausstellung legen das Gewehr an und schießen auf Gesichter. Es sind die auf Zielscheiben montierten Fotografien von Politikern wie Nikita Chruschtschow, John F. Kennedy, Charles de Gaulle und



Situationistische Internationale, Zielscheibe mit dem Gesicht von Nikita Chruschtschow, Ausstellung The Destruction of the RSG-6, 1963, Odense, Dänemark, Collage/Zielscheibe

ein Bild von Papst Johannes. An der flankierenden Wand hängen Plakate mit den Worten „Réalisation de la philosophie“ und „Dépassement de l’art“. Beides, also die lebensaugliche Umsetzung von Philosophie und die Überschreitung der Kunst zum Leben, gehörte zu den Anliegen der Situationistischen Internationalen, die 1963 die Ausstellung *Zerstörung der RSG-6* in der Galerie EXI in Odense (Dänemark) eröffnete.

Hintergrund dieser Schau war eine Veröffentlichung der britischen

Aktivisten-Gruppe Spies for Peace über die Existenz eines geheimen Atomschutzbunker-Systems, das ausschließlich für Mitglieder der britischen Regierung reserviert war: die „Regional Seats of Government“ (RSG). Mitglieder der Aktivisten waren in den Bunker RSG-6 in der Nähe von Reading eingebrochen und provozierten mit der Offenlegung streng geheimer Pläne und Dokumente nicht nur einen politischen Skandal, sondern erregten weltweit Aufmerksamkeit. Mit der Ausstellung der Porträts von Vertretern der Weltpolitik bekam das apokalyptische Szenario eines möglichen Atomkrieges ein Gesicht – nämlich die ‚Fratze‘

politischer Macht, derer man sich bemächtigte und sie ihrerseits zur Zielscheibe der Auslöschung machte.

Diese Verbindung von Blick, Gesicht und Gewalt lässt sich in der aktuellen Kunst noch weitertreiben. Ellen Harvey verleiht dieser Spiegelung von Gewalt diskretere Formen der Auslöschung in einem ganz anderen Krieg. Geschossen wird nicht mit dem Blick oder dem Gewehr, sondern mit dem Fotoapparat, und der Krieg, um den es hier geht, ist der Bilderkrieg, in den jeder, der sich in sozialen Netzwerken bewegt, hineingezogen wird. Die Kamera, die das Bild schießt, ist gleichzeitig das Gerät der Auslöschung durch zuviel Licht. Der gezielte Blick lässt einen blinden Fleck entstehen in der Ausblendung des Gesichts durch das Blitzlicht. Der Akt findet, und das ist von hoher Symbolkraft, vor einem Spiegel statt. Der Schnappschuss gilt als provisorisches oder aussonderndes Bild und als Abfallprodukt einer Unmenge von Schnappschüssen. Durch die Übersetzung in die Zeichnung oder Malerei erfährt der Schnappschuss einen Verlangsamungsprozess und damit eine Aufwertung als künstlerisches Motiv. Die in Serien angelegten Schnappschüsse sind in der Unkenntlichkeit ihrer Gesichter zunächst



*Ellen Harvey, Pregnant in My Bathroom,
2007, Öl/Sperrholz*

Dokumente des Beliebigen und Momentaufnahmen austauschbarer Situationen. Und dennoch lassen sie Rückschlüsse auf Privatsphäre und intime Umgebung zu. Das Gesicht ohne Gesicht wird zur Milieustudie und knüpft persiflierend an jenes Genre der Porträtkunst an, in dem das Gesicht nicht viel über einen Menschen aussagt, sondern das im Bild hinzugefügte Milieu. Mit dem schmutzigen Spiegel im Badezimmer der schwangeren Protagonistin oder den goldgerahmten Bildern in ihrem Schlafzimmer, die im goldgerahmten Spiegel zu sehen sind, lässt Ellen Harvey mehr über die Person erahnen als mit dem Gesicht.

Die Künstlerin setzt sich gleichermaßen mit dem Spannungsfeld von öffentlichem und privatem Gesicht, von Anonymisierung und Individualität auseinander – der Schnappschuss wird bevorzugt in Plattformen sozialer Netzwerke wie *Facebook* oder *Stay Friends* eingesetzt, die inzwischen als Lieferanten von Bildmotiven von zahlreichen Künstlerinnen und Künstlern genutzt werden. Denn angesichts der Allgegenwärtigkeit des Gesichts stellt sich die Frage nach Authentizität und Inszenierung des Gesichts umso drängender.

Gesichtsverlust: Facebook und Masse

Schau mich an ist nicht nur ein treffender Titel für eine Ausstellung über die Kunst des Porträts, sondern auch eine Zeitdiagnose. Das Thema Gesicht hat Konjunktur: Gesichtsscans anstelle von Eintrittskarten, Gesichtschirurgie als Verwandlungsinstrument des Individuums, Gesichtserkennungssoftware zur Überwachung im öffentlichen Raum – und: Facebook als virtueller Sammelplatz von Gesichtern. Schau mich an, wenn eines meiner zahllosen Selfies beim Essen, beim Wandern, beim Chillen, beim Sport, beim Shoppen oder beim Zähneputzen viral geht. Schau mich an, wenn ich auf Tiktok und Instagram mein Gesicht öffentlich zeige. Die Kunst reagiert auf diese kaum zu bewältigende Bilderflut, auf diese Furie des Verschwindens des Einzelnen in der erschöpfenden Masse. Die Auslöschung des Gesichts lässt sich in der Logik des Bilderkriegs begreifen, denn in der Masse ist das jeweils einzelne Subjekt nicht mehr erkennbar, es verliert an Prägnanz, es wird zum verschwindend kleinen Pixel. Die Zugänglichkeit von Daten im Internet und der Umgang des Einzelnen mit seiner Privatsphäre steht im Zentrum der Überlegungen zur Installation *FacebookFaces* von Jörn Röder und Jonathan Pirnay aus dem Jahr 2011, die sich um das Abschöpfen digitaler Informationen dreht.



Jörn Röder / Jonathan Pirnay, fbFaces, 2012

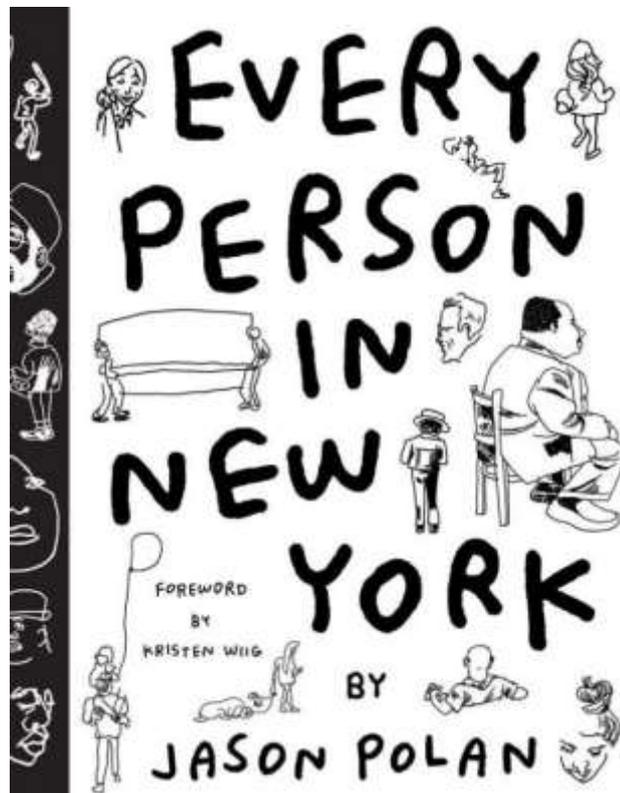
FacebookFaces besteht aus einer eigens entwickelten Software, einem „Crawler“, die sich von einem User ausgehend über die Liste der digitalen Freunde ausbreitet und Facebookprofile sammelt. Die Profilbilder ergeben eine unendliche Flut an

Selbstporträts, die durch eine weitere Software zu einer Tapete angeordnet und anschließend in einer Tapetenfabrik tatsächlich produziert werden kann. Die uns virtuell umgebende Bilderflut und ihr zugrunde liegender Narzissmus – eben der Drang zur Selbstdarstellung – kann so im Wohnzimmer sichtbar gemacht werden. Von dieser Tapete umgeben, die durch die fehlende Wiederholung des Musters ihre eigene Natur *ad absurdum* führt, wird der Raum selbst zu einer bedrückenden Bilderflut. Lediglich die Konzentration auf Details vermag dem Betrachter einen kurzfristigen Eindruck des Gesichts zu verschaffen, um sich immer wieder in den Wogen der

Masse zu verlieren. In der künstlerischen Verwandlung der Facebook-Gesichter wird der virtuelle Meta-Raum in den tatsächlichen Raum verlegt. Mit der Analogisierung von Tapete und Bilderflut zielen Röder und Pirnay auf unser selektierendes Wahrnehmen: Durch ihre Allgegenwart entzieht sich die Tapete im Wohnraum unserer alltäglichen Wahrnehmung, in derselben Weise wie die alltägliche Informations- und Bilderflut an uns vorüberzieht, die wir oft gar nicht mehr bewusst wahrnehmen.

Die Auseinandersetzung mit Masse und der daraus entstehenden Frage nach dem einzelnen Subjekt greift auch der New Yorker Künstler Jason Polan auf, als er an Straßenkreuzungen, Bahnhöfen, im Museum und in Restaurants Passanten im schnellen Zeichengestus auf das Papier brachte.⁸

Nicht die mimische Beweglichkeit des Gesichts und ihre künstlerische Fixierung steht im Vordergrund seiner Gesichtsdarstellungen, sondern die augenblickliche Zeichenhaftigkeit vorübergehender oder sich bewogender Menschen. Für sein Projekt *Every Person in New York* hat Polan seit 2008 rund 30.000 Porträts angefertigt – mit der Intention, eines Tages alle Gesichter der Metropole zeichnerisch zu fixieren. Sein Projekt versteht sich als Gegenstück zur Internetplattform Facebook mit ihren mittlerweile knapp drei Milliarden Usern und ihrer schier unendlichen Flut von Individualporträts, die sich auf der



Jason Polan, seit 2008

Plattform versammeln. Das Projekt ist praktisch undurchführbar: Polan müsste noch etwa 70 Jahre lang ohne zu essen und zu schlafen alle fünf Minuten eine Person zeichnen, um alle knapp 8,3 Millionen New Yorker zu porträtieren. Der Künstler thematisiert damit auch das künstlerische Scheitern, das einerseits auf die Grenzerfahrung bei der Fixierung des bewegten Körpers zielt und gleichzeitig auf die Unmöglichkeit, eine lückenlose Menschengalerie zu erstellen. Die von Zeit zu Zeit zusammengestellten „Gesichtsbücher“

⁸ Siehe <http://everypersoninnewyork.blogspot.com>.

Polans mit ihren Variationen liefern eine Illusion der Zusammengehörigkeit, so wie es eben auch die sozialen Netzwerke mit ihren Likes und Followers versprechen. Auf seiner Projektplattform kündigte Polan ein „get together“ an, wenn das Projekt vollendet sei – ein ironischer Kommentar zur Unmöglichkeit einer solch konstruierten „Gemeinschaft“. Gibt sich *Facebook* den Namen eines Buches, das genauso wenig lesbar ist wie ein Gesicht, so ist die „Idee, dem Antlitz eine Geschichte zu geben, und diese Geschichte nicht für sich zu behalten, sondern sie der Gemeinschaft zu eröffnen“, die grundlegende Utopie des Netzes.⁹ Polans utopisches Gesichter-Projekt endete abrupt. 2020 starb der Gesichtersammler und Menschenzeichner mit nur 37 Jahren.

Mit der potentiell weltumspannenden Kommunikation via *Facebook* und der Plattform als Ansammlung von Gesichtern stellt sich dieselbe Frage, die sich Louis-Léopold Boilly mit seinen theatralen Gesichtern im 18. Jahrhundert gestellt hat: Wie authentisch bzw. wie aufgesetzt ist das Gesicht, das sich uns präsentiert? Ist es wirklich mein Gesicht oder vielleicht nicht doch ein mit Photoshop bearbeitetes, mit Algorithmen verändertes, aufgehübschtes, inszeniertes Gesicht, ein Gesicht, in das wir alle unsere Wünsche und Sehnsüchte legen. In diesem Sinne greift Susanne Husemann mit ihrer *Facebook*-Serie (2010/11) das Gesicht als Projektionsfläche innerer Bilder auf.

Die äußeren Gesichtszüge werden von Bildern überdeckt, von ethnographischen Masken, Filmstill-Zitaten, Landschaftssegmenten, Tiermotiven und abstrakten tachistischen Spuren, gerade so, als ob ein inneres Auge Szenarien entwürfe, während das äußere



Susanne Husemann, Facebook, 2011, Öl/Faserplatte

Auge ohne Funktion bleibt. „Ob wir es wollen oder nicht, wir konstruieren selber durch unser eigenes Schauen das Bild, das andere sich von uns machen. Unser Netzwerk-Image entsteht, indem die Bilder, denen wir uns öffnen, anderen offenbaren, was uns bewegt. Die Blicke, die wir werfen, verlassen uns *de facto* also gar nicht, sie bleiben an uns haften, sie

⁹ Zit. n. Alexander Pschera, *800 Millionen. Apologie der sozialen Medien*, Berlin 2011, S. 27 und 29.



*Eberhard Havekost, Raum 1,
B06, 2006 Öl/Leinwand*

formen unser eigenes Gesicht |...|“.¹⁰ Gesichtsentzug ist eine Form der Anonymisierung. Sie ist eine Möglichkeit, sich als Objekt der Zuschreibungen zu entziehen. Und deshalb bleiben viele Profilbilder leer, präsentieren Rollen, die irgendwie sinnhaft in Bezug zur Person stehen oder nutzen den Gesichtsraum als Projektionsfläche für anderes, zum Beispiel als Raum für Leere.

Unschärfe: Skepsis gegenüber der Realität

Gelöschte, geleerte, verschattete, fragmentierte, verdrehte, rückansichtige Gesichter rühren erkenntnistheoretisch und ästhetisch an den Rand des Erkennbaren; sie sind zwar immer noch als Gesichter erfassbar, als lesbare Oberflächen sind sie jedoch prekär. All diese unkenntlich gemachten Gesichter sind mit ihren jeweils spezifischen Anliegen Dokumente der künstlerischen Verweigerung, und diese nimmt immer Formen der Kompromisslosigkeit an. Ausdrücklich und in erster Linie geht es dabei um Abkehr, im weiteren Sinne aber auch um Intervention. Porträts ohne Gesicht wenden sich gegen den Systematisierungs- und Klassifizierungswillen der Wissenschaft, die den Menschen zum lesbaren Objekt macht. Sie stellen sich gegen den Repräsentationswahn in einer bildgesättigten Mediengesellschaft, in der Gesichter und die Menschen, die sie repräsentieren, mehr denn je zum Objekt von Urteil, Bewertung und Machtausübung geworden sind. Porträts ohne Gesicht sind in der Kunst nicht selten ein Produkt der gewaltsamen Auslöschung und werden zum Spiegel wahrgenommener oder erfahrener Gewalt. Die vielfältigen Bemühungen, sich dem Gesicht zu entziehen und es als Affektträger, als Garanten der Identität und als Stellvertreter für die Person zu negieren, zeigen dennoch eine paradoxe Szenerie. Auch wenn sich das Gesicht nicht zeigt, zeigt sich *etwas*. In all den ausgewählten Schauplätzen ist deutlich geworden, dass mit der Kehrseite von



Gerhard Richter, Betty, 1988, Öl/Leinwand

¹⁰ Zit. n. Ausst. Kat. Künstlerhaus Bethanien, Christoph Poche, „Facebook. Malerei zur Zeit von Susanne Husemann“, Berlin 2010, o. S.

Gesichtern implizit das Gesicht *gemeint* ist. Die Ikone der abgewendeten Gesichter in der Gegenwartskunst, Gerhard Richters *Betty* (1988), ist nicht zuletzt diesem Spiel mit den Möglichkeiten von Hinwendung und Abwendung verpflichtet. Im verlorenen Profil geht das Gesicht buchstäblich verloren. Als Betrachter sind wir deshalb mit der Erfahrung eines Blickverlustes konfrontiert. Dieser Blickverlust kann eine Entlastungsfunktion haben, es kann eine Befreiung sein, anonym zu bleiben, sich nicht zu offenbaren und für einen Augenblick im unbetretbaren Terrain zu verweilen. Doch Richter hat das Spiel mit den Eindeutigkeitsversprechen der Porträtkunst noch weitergetrieben. In anderen Bildern von Betty lässt er uns einen Blick auf seine Tochter erhaschen – um uns mit einer weiteren Verweigerung gegenüber der Deutlichkeit zu konfrontieren.



*Gerhard Richter, Betty, 1977,
Öl/Leinwand*

In einer Variante von Betty aus dem Jahr 1977 wendet Richter eine Technik an, die zum Erkennungszeichen seiner fotorealistischen Malerei geworden ist: Effekte des Verwischens, die im Prinzip der Unschärfe münden. Der gezielt fokussierende Blick als wichtigste Technik unserer Wahrnehmung weicht einer Sicht des Diffusen. Nur schemenhaft lässt sich das Gesicht erfassen, das viele Deutungsräume eröffnet. Es lässt sich als Metapher für das Verblassen von Erinnerungen begreifen, so wie Gesichter vage werden, wenn wir sie lange nicht gesehen haben oder sie für immer verschwunden sind. Es lässt sich aber auch als Metapher für unsere Wahrnehmung begreifen. Gerhard Richter versteht seine künstlerische Praxis selbst als eine tiefangelegte Skepsis gegenüber den Bildern, die wir uns von der Realität machen. Bleibt am Ende die Aufforderung: Schau mich an! – verbunden mit der Frage: Was sehen wir, wenn wir Gesichter sehen?

In einer Variante von Betty aus dem Jahr 1977 wendet Richter eine Technik an, die zum Erkennungszeichen seiner fotorealistischen Malerei geworden ist: Effekte des Verwischens, die im Prinzip der Unschärfe münden. Der gezielt fokussierende Blick als wichtigste Technik unserer Wahrnehmung weicht einer Sicht des Diffusen. Nur schemenhaft lässt sich das Gesicht erfassen, das viele Deutungsräume eröffnet. Es lässt sich als Metapher für das Verblassen von Erinnerungen begreifen, so wie Gesichter vage werden, wenn wir sie lange nicht gesehen haben oder sie für immer verschwunden sind. Es lässt sich aber auch als Metapher für unsere Wahrnehmung begreifen.



*Kunsthau Kannen Spiegel in der
Ausstellung, 2024*



*Der Vortrag wurde am Sonntag, den 26. Mai 2024 im Kunsthaus Kannen von Frau Dr. Weiss gehalten im Rahmen der Ausstellung **Schau mich an, Bilder und Keramik aus der Sammlung.***

14. April – 6. Oktober 2024

Dr. Weiss, Berlin