

Roland Barthes **Auge in Auge**

**Kleine Schriften
zur Photographie**
**suhrkamp taschenbuch
wissenschaft**

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2155

Roland Barthes gehört zu den Klassikern der Photographietheorie. Insbesondere sein spätes Meisterwerk *Die helle Kammer* hat die Debatten der letzten Jahrzehnte bestimmt und ihre Grundfragen formuliert. Weniger bekannt ist, daß Barthes zeit seines Lebens, von *Mythen des Alltags* bis hin zu seiner letzten Vorlesung *Die Vorbereitung des Romans*, intensiv zur Ästhetik und Theorie der Photographie publiziert hat. Diese verstreut erschienenen Texte u. a. über Mode-, Werbe-, Theater- und Schockphotos oder über Photographen wie Richard Avedon, Lucien Clergue und Wilhelm von Gloeden sind hier zum ersten Mal versammelt. Sie sind der »ganze Barthes« im Brennspeigel der Photographie.

Roland Barthes, geboren 1915 in Cherbourg, starb 1980 in Paris. Im Suhrkamp Verlag erschien zuletzt *Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe* (stw 4338) und *Fragmente einer Sprache der Liebe* (erweiterte Neuausgabe, 2015).

Peter Geimer ist Professor für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Im Suhrkamp Verlag hat er zuletzt herausgegeben: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Technologie und Kunst* (stw 1538).

Bernd Stiegler ist Professor für Neuere Deutsche Literatur mit Schwerpunkt Literatur des 20. Jahrhunderts im medialen Kontext an der Universität Konstanz. Im Suhrkamp Verlag hat er zuletzt herausgegeben: Siegfried Kracauer, *Totalitäre Propaganda* (stw 2083) und (zus. m. Christian Fleck) Siegfried Kracauer, *Werke in neun Bänden*, Bd. 2.2: *Studien zu Massenmedien und Propaganda* (2012).

Roland Barthes
Auge in Auge

*Kleine Schriften
zur Photographie*

Herausgegeben von
Peter Geimer
und Bernd Stiegler

Suhrkamp

Aus dem Französischen von Horst Brühmann,
Dieter Hornig, Dieter Hoch,
Agnès Bucaille-Euler, Gerhard Mahlberg,
Maren Sell und Birgit Spielmann.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2155

Erste Auflage 2015

© Suhrkamp Verlag Berlin 2015

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29755-1

Inhalt

Editorische Notiz	7
1. Gesichter und Gestalten (1953)	9
2. Schockfotos (1957)	25
3. Photogene Kandidaten (1957)	30
4. Die große Familie der Menschen (1957)	33
5. Sieben Modellfotos von <i>Mutter Courage</i> (1959)	39
6. Kommentar. Vorwort zu Brechts <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> mit Photographien von Pic (1960) ...	57
7. Die Photographie als Botschaft (1961)	77
8. Rhetorik des Bildes (1964)	93
9. Die Modephotographie (1967)	112
10. Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins (1970)	116
11. Szene, Maschine, Schreibweise (1971)	138
12. Über mich selbst (1975)	141
13. So (1977)	184
14. Über Photographien von Daniel Boudinet (1977)	187
15. Auge in Auge (1977)	200
16. Bernard Faucon (1978)	205
17. Japaner (1978/79)	209
18. Fasziniert (1978/79)	210
19. Wilhelm von Gloeden (1979)	211
20. Bemerkung über einen Band mit Photographien von Lucien Clergue (1980)	215
21. Über die Photographie (1980)	221
22. Vom Geschmack zur Ekstase (1980)	230
23. Vorbereitung des Romans (1980)	232
24. Proust und die Photographie. Durchsicht eines wenig bekannten photographischen Archivs. Seminar (1980)	240
Nachwort der Herausgeber	
<i>Peter Geimer und Bernd Stiegler</i> : Reale Irrealität.	
Photographie als Medium der Verwandlung	323

Textnachweise	345
Verzeichnis der Abbildungen	349

Editorische Notiz

Dieser Band versammelt Roland Barthes' verstreut publizierte Texte zur Photographie. Weit vor *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, seinem letzten zu Lebzeiten erschienenen Buch, hat er der Photographie zahlreiche zum Teil programmatische Aufsätze und Essays gewidmet. Der erste erschien bereits 1953. Die Texte sind mitunter Teil von Büchern, oft aber auch aus bestimmten Anlässen wie etwa Ausstellungen, Übersetzungen oder Publikationen entstanden und dann als Artikel oder Vorworte veröffentlicht worden.

Aufgenommen wurden all jene Texte, die die Photographie, Photographien und Photographen explizit zum Gegenstand haben, aber auch solche, in denen die Photographie eine zentrale Rolle spielt. Mit dem Auszug aus *Über mich selbst* wurde weiterhin auch ein Buch ausgewählt, in dem es zwar nicht um die Photographie als solche geht, das aber mit einer Art Photoalbum beginnt. Verzichtet wurde hingegen auf einen Auszug aus *Das Reich der Zeichen*, Barthes' mit zahlreichen Photographien illustriertem Buch über Japan.

Einige der Texte wurden bei der Erstpublikation oder auch der späteren Aufnahme in einen seiner Aufsatzbände mit photographischen Illustrationen versehen, andere hingegen nicht. Für die vorliegende Edition folgen wir zumeist der Auswahl der Bilder und bringen durchweg sämtliche Abbildungen der französischen Ausgaben; gleichwohl wurden einige Photographien ergänzt, um die Argumentation anschaulicher und verständlicher zu machen, da sich Barthes mitunter ausdrücklich auf bestimmte Bilder bezieht, diese aber bei der Erstpublikation fehlen. In den Nachweisen am Ende des Bandes wird jeweils angegeben, wenn Photographien neu hinzugekommen sind.

Auf eine Kommentierung der einzelnen Texte wurde verzichtet. Dementsprechend bleiben bis auf die beiden letzten Texte, die bereits mit einem umfangreichen Sachkommentar ediert vorliegen, der ebenfalls aufgenommen wurde, auch implizite Zitate oder Anspielungen ohne Nachweis und Erläuterung.

Eingriffe und Ergänzungen der Herausgeber und Übersetzer sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Da jedoch bei die-

sem Band auf bereits vorliegende Editionen zurückgegriffen wurde, stammen nicht alle diese Anmerkungen von den Herausgebern dieses Bandes. Bei den beiden letzten Texten, den Auszügen aus *Die Vorbereitung des Romans*, stammen sowohl die »Vorbemerkung des Herausgebers« als auch die zahlreichen Kommentare aus der französischen Ausgabe und ihrer deutschen Übersetzung.

Die Texte sind chronologisch geordnet. Informationen zur französischen Erstpublikation und zu jener der deutschen Übersetzung finden sich in den »Nachweisen« am Ende des Bandes.

I. Gesichter und Gestalten

Auf dem monatlichen Ball von Neauphle-le-Château ähnelten alle jungen Leute Daniel Gélin (berichtet *France-Soir* im Oktober 1952). Einmal im Monat? Das ist stark untertrieben. Tag für Tag bieten die französischen Straßen in reicher Zahl den Anblick von Gérard Philipès, Daniel Gélin, Michel Auclairs, Nicole Stéphanes und Danièle Delormes. Dabei handelt es nicht einfach um eine zufällige Identität, die auf die beweglichen Elemente der Person zurückginge, etwa den Haarschnitt oder den Kleidungsstil; die Ansteckung durch die Mode erfaßt die Tiefenmorphologie so sehr, daß man sich schließlich fragt, ob es nicht möglich wäre, eine Soziologie des menschlichen Gesichts zu begründen.

Dazu wären Archive nötig; nun haben wir keine, weder solche von gestern noch von heute: Niemand photographiert die Straße, schon gar nicht die Berufe, die Klassen, die Ideologien (trotzdem gibt es ganz offensichtlich eine Morphologie des Notars, des französischen Pfadfinders, des Kommunisten usw.), und die Malerei hilft uns nicht weiter, ganz im Gegenteil. Man kann sogar sagen, daß die Hauptintention der Malerei jeder Soziologie des Gesichts zuwiderläuft. Das gemalte Porträt kennt nur zwei Extreme, die Essenz des Menschen oder die persönliche Identität, doch nicht den Bereich dazwischen: die mittlere Allgemeinheit eines kollektiven, weder einzelnen noch universellen Gesichts. Die Porträtmalerei geht immer in Richtung auf zwei gegensätzliche Unendlichkeiten, die der Person und die der menschlichen Gattung: Entweder legt sie das Gesicht frei bis auf einen unveränderlichen Sockel des Fleisches, oder aber sie füllt es aus und verliert sich in zahllosen Attributen bis hin zu der zerbrechlichen, von einer Minute zur anderen vergänglichen Identität des Individuums. Proust hatte das Recht, Giottos *Barmherzigkeit* in dem Küchenmädchen wiederzufinden, das Françoise Spargel schälen läßt; das ist ein Gedanke, der dem Geist der Malerei entsprechen mag, doch keineswegs dem Geist der Soziologie.

Auch die Ethnographie hilft uns nicht: Man betrachte das vermischtste Volk der Welt, die Amerikaner; trotzdem ist es dasjenige, dessen rassische Identität am deutlichsten ins Auge springt;

in hundert Jahren Geschichte haben die Vereinigten Staaten einen wiedererkennbaren Menschenschlag hervorgebracht wie sonst nur die geographisch entlegensten Völker. Die amerikanische Morphologie, hervorgegangen aus so vielen unterschiedlichen Erbschaften, ist so rein, daß sie sämtlichen Kostümierungen widersteht; vergeblich bemüht sich das amerikanische Kino, uns die Soldaten des Pilatus, die Gefährten Jeanne d'Arcs oder die Höflinge Marie-Antoinettes zu zeigen, man sieht doch immer nur den Kopf Trumans oder des Privatdetektivs unter dem römischen Helm, einer mittelalterlichen Galette oder der Perücke Ludwigs XVI. Daher der große Heiterkeitseffekt, den seine historischen Rekonstruktionen hervorrufen.

Wahrscheinlich ist also dieser Isomorphismus bestimmter Gesichter einer Epoche viel eher auf eine Wahl zurückzuführen als auf Vererbung. Es kann sich nur um eine Art Dialektik handeln, in deren Verlauf das Individuum seinen Kopf wählt; da ihm das Kino ausgezeichnete Köpfe anbietet, beeilt es sich, seine physische Person mit all ihrer Verletzlichkeit hinter einer vorgegebenen Typologie zu verschanzen, die es von der Nötigung befreit, jemals noch (an) sein eigenes Gesicht zu »denken«. Man kann sich also vorstellen, warum es so viele Gérard Philipes auf unseren Straßen gibt und so viele Daniel Gélines auf dem Ball von Neauphle-le-Château: Nicht nur gestattet das Kino der Gesellschaft, ihre Gesichter zu wählen, bedächtig, gelassen, wie beim Gang durch eine gut organisierte Ausstellung, sondern die intensive Verbreitung dieser archetypischen Gesichter übersteigt zudem alle bisherigen Ausmaße. Es ist also erst das Kino, das die Grundlage für die historische Ära einer Soziologie des Gesichts bietet: die Malerei, selbst die Photographie waren nur Vorgeschichte.

Die primäre Macht des Kinos liegt gerade im episodischen Charakter seiner Vorführungen. Ein permanent präsenten Gesicht ist uns *per definitionem* unbekannt; *nie* betrachten wir diejenigen, die uns umgeben, außer in Momenten, die einen Bruch bedeuten, wie etwa eine Krankheit oder ein Abschied; je stärker die Liebe, desto mehr verliert das Gesicht des Gegenübers seine Züge, desto kraftloser ist die Erinnerung; kaum fixiert sich unsere Aufmerksamkeit, verfliegt sie, zerstiebt im »Wind des Gedächtnisses«, das sich weigert, uns die Totalität eines Gesichts-als-Objekt wiederzugeben.

Diesem tragischen Unvermögen, das den Tod genau in die Mit-

te dessen rückt, was wir am meisten lieben, wäre die virtuose, deprimierende Fähigkeit gegenüberzustellen, mit der wir augenblicklich ein komplettes, stabiles, fertiges, von Kopf bis Fuß physisch prägnantes Bild unbekannter Männer und Frauen in uns reproduzieren, vorausgesetzt, daß sie uns hinter dem Kassenschalter eines Spektakels präsentiert werden. Während ich vergeblich das Gesicht dessen, der mir der Nächste ist, festzuhalten versuche, habe ich, ach! keine Mühe, dauert es keinen Moment, in mir nach Belieben die innere Photographie von Michèle Morgan, Paul Reynaud, des Oberkellners des Deux-Magots oder des Fräuleins auf dem Postamt meines Viertels auftauchen zu lassen. Es besteht da eine Art Gesetz: Das Gesicht existiert nur auf Distanz, es existiert nur als Maske.

Im Kino ist die Bewegung, die es erfaßt, eine falsche Bewegung; es scheint sich, wie im Leben, im mimischen Ausdruck der Leidenschaften fortwährend aufzulösen, doch in Wirklichkeit wandelt es sich nie; es ist das komplette, ganze Gesicht, das die ganze Zeit über durch den Film spaziert; es überdauert so, wie es war, oder vielmehr es wird geschickt auf die im voraus festgelegten Momente, in denen sich seine Züge verzerren, hingeführt; die drei oder vier Regungen, die man ihm zugesteht, bedrohen es niemals mit plötzlicher Auflösung. Der Schauspieler mag sein Rollenfach wechseln, doch nicht sein Aussehen; das Gesicht bleibt auf alles vorbereitet, man führt es spazieren, man verändert die Perspektive, doch niemals sein Fleisch und Blut: Es ist immer glatt, prall, wohlgenährt, um nicht unter dem Druck seiner Emotionen nachzugeben, die es vorzeigt wie ein robuster Signalmast seine beweglichen Fähnchen.

Diese Gesundheit des Gesichts nimmt übrigens ab (wie wir gleich sehen werden), doch in den Anfängen der dramatischen Ikonographie war sie sehr stark. Die frühen Theater- und Kinophographien zeigten den Schauspieler stets angegriffen von den exzessiven Zeichen der Existenz: Das Gesicht trat hinter seiner Bedeutung völlig zurück. Eine Photographie Mounet-Sullys zeigte seinen Zeitgenossen nichts als das Gesicht des Ödipus mit erloschenen Pupillen und levantinischer Haarfülle: eben die Tragödie. Kein Gesicht hier: nur Zeichen, die sich auf der fetten Materialität eines »Temperaments« verteilen. Während der explosiven Entfaltung des Kleinbürgertums um 1900 bedurfte es nicht so sehr der Gesichter, alles in allem zivilisierter Objekte, als vielmehr einer dicken Schicht sichtbarer Zeichen ohne Geheimnis. Die vorsichtige Umsetzung

von Sparsamkeit in Kunstgenuß verlangte anfangs natürlich, das Geld nicht in Gefühle und schon gar nicht in Schönheit zu konvertieren, sondern einzig in eine unmittelbare Lektüre der Absichten: Jede kleinbürgerliche Kunst fordert als erstes Vernünftigkeit. Man sieht das sehr gut an der Oper, jener anderen Klasseninstitution, der es nicht schadet, wenn die Liebenden Leibesfülle und ein gesetzteres Alter aufweisen, wenn nur ihr Gesang – aus einem »Brustkasten«, der das Gebäude ausfüllt (das unnötigerweise ein ganzes Viertel im Zentrum von Paris verstopft) – den schattenlosen und unsentimentalen Beweis oder besser noch den Namen und nichts als den Namen ihrer Leidenschaft führt.

Später trennen sich die Ikonographien von Theater und Kino.¹ Die erste hat sich in einen Zustand verfestigt, der in seiner Zähigkeit unwandelbar scheint: die Ikonographie von Harcourt. Das Geschöpf von Harcourt scheint mit den französischen Schauspielern ebenso konsubstantiell zu sein wie das Beefsteak oder der Pernod mit dem Rest der Nation. Man führt uns hier einen untätigen Schauspieler vor. Ein Euphemismus aus der mondänen Welt gibt diese neue Haltung wieder: Der Schauspieler wird »in der Stadt« photographiert und verewigt. Natürlich handelt es sich um eine ideale Stadt, die vermeintliche Stadt der Komödianten, in der es nichts gibt außer Festen und Liebschaften. Alles wird dafür getan, daß uns diese Verwandlung in höchstem Grade erstaunt: Verwirrung soll uns erfassen, wenn wir an den Treppenaufgängen des Theaters, gleich einer Sphinx am Eingang des Heiligtums, das olympische Bild eines Schauspielers aufgehängt finden, der die Haut des rasenden, allzu menschlichen Ungeheuers abgelegt und endlich zu seinem zeitlosen Wesen zurückgefunden hat. Darin liegt die Genugtuung des Schauspielers: Dafür, daß seine Priesterfunktion ihn manchmal zwingt, Alter und Häßlichkeit zu verkörpern, jedenfalls sich seiner selbst zu entäußern, erhält er hier sein ideales Gesicht zurück, gelöst, mit einer gleichmütigen, bedeutsamen Miene, befreit (gleichsam chemisch gereinigt) von den Spuren beruflich bedingter Unreinheit. Beim Übergang von der »Bühne« zur »Stadt«, bei dieser vermeintlicher Annäherung an die Wahrheit,

1 [Die folgenden Passagen über den »Harcourt-Schauspieler« hat Roland Barthes nahezu wörtlich in die *Mythen des Alltags* übernommen. – Sämtliche Anmerkungen in diesem Text stammen vom Übersetzer.]

verzichtet der Harcourt-Schauspieler paradoxerweise auf sämtliche Realitätszeichen und nimmt schließlich die Zeichen der strahlendsten Idealität an: Auf der Bühne kräftig, aus Fleisch und Knochen, unebene Haut unter der Schminke; in der Stadt eben, glatt, das Gesicht von der Wirkung abgeschliffen, aufgelockert vom sanften Licht des Harcourt-Studios. Auf der Bühne manchmal alt, zumindest ein gewisses Alter unterstreichend; in der Stadt ewig jung, für immer auf dem Gipfel der Schönheit. Auf der Bühne von der Materialität einer dröhnenden Stimme blamiert wie eine Tänzerin von ihren allzu kräftigen Waden; in der Stadt vollkommen stumm, das heißt mysteriös, von einem tiefen Geheimnis erfüllt, das man bei jeder schweigenden Schönheit vermutet. Auf der Bühne zu einigen trivialen oder heroischen, jedenfalls wirkungsvollen Gesten verpflichtet; in der Stadt beschränkt einzig auf sein Gesicht.

Und dieses reine Gesicht wird darüber hinaus völlig überflüssig, das heißt zum Luxus, durch den absurden Blickwinkel, so als müßte der Photoapparat von Harcourt – der das besondere Anrecht hat, jene überirdische Schönheit einzufangen – sich in den unwahrscheinlichsten Zonen eines knappen Raumes aufbauen, als müßte dieses zwischen der groben Erde des Theaters und dem strahlenden Himmel der »Stadt« schwebende Gesicht ertappt, für einen kurzen Augenblick seiner natürlichen Zeitlosigkeit beraubt und dann wieder demütig seinem einsamen, königlichen Lauf überlassen werden. Bald den Blick mütterlich zu einem flüchtigen Boden gesenkt, bald ekstatisch erhoben, scheint das Gesicht des Schauspielers seine himmlische Wohnstatt in einem Aufstieg ohne Hast und Anstrengung zu erreichen, im Gegensatz zu einer zuschauenden Menschheit, die, einer anderen zoologischen Klasse zugehörig, sich nur mit den Beinen (und nicht mit dem Gesicht) zu bewegen vermag und ihr kleines Zimmer im sechsten Stock zu Fuß erreichen muß.²

Reduziert auf ein Gesicht, auf Schultern und Haare, bezeugen die Schauspielerinnen die keusche Unwirklichkeit ihres Sexus –

2 [In der Fassung der *Mythen des Alltags* fügt Barthes an dieser Stelle die Parenthese ein: »(Vielleicht wäre es einmal an der Zeit, eine historische Psychoanalyse abgeschnittener Ikonographien zu versuchen. Vielleicht ist das Gehen – mythologisch – die allertrivialste, also menschlichste Geste. Jeder Traum, jedes Idealbild, jeder soziale Aufstieg erübrigt als erstes die Beine, sei es auf dem Porträt, sei es durch das Auto.)« *Mythen des Alltags*, aus dem Französischen von Horst Brühmann, Berlin 2010, S. 30.]

was sie in der Stadt offenkundig in Engel verwandelt, nachdem sie auf der Bühne Liebende, Mütter, Luder und Soubretten waren. Die Männer hingegen – mit Ausnahme der jugendlichen Liebhaber, die dem engelhaften Genre angehören dürfen, da ihr Gesicht wie das der Frauen noch der Vergänglichkeit unterliegt –, die Männer bekräftigen ihre Virilität durch irgendein städtisches Attribut, eine Pfeife, einen Hund, eine Brille, ein Kaminpolster, triviale, für den Ausdruck der Männlichkeit jedoch notwendige Dinge, eine männlichen Wesen vorbehalten Kühnheit, mit welcher der Schauspieler »in der Stadt« nach dem Vorbild angesäuselter Götter und Könige zum Ausdruck bringt, daß er sich nicht scheut, manchmal ein Mensch wie alle anderen zu sein, der seine Gelüste (Pfeife), Zuneigungen (Hund), Schwächen (Brille) und sogar ein irdisches Zuhause (Kamin) besitzt.

Die Ikonographie von Harcourt verflüchtigt die Materialität des Schauspielers und führt eine notwendig triviale »Bühne« fort, da sie vermittels einer trägen und folglich idealen »Stadt« funktioniert. In paradoxer Umkehrung ist hier die Bühne Realität; die Stadt hingegen ist Mythos, Traum, Wunderwelt. Gelöst von der allzu körperlichen Hülle der Profession, gewinnt der Schauspieler sein rituelles Wesen als Heros zurück, als menschlicher Archetyp an der Grenze der physischen Normen der anderen Menschen. Das Gesicht ist hier ein romanhafter Gegenstand; seine Gleichmut, seine göttliche Weichheit suspendieren die alltägliche Wahrheit und bieten die Verstörung, den Genuß und schließlich die Sicherheit einer höheren Wahrheit. In ihrer Scheu vor Enttäuschungen, die einer Epoche und einer sozialen Klasse entspricht, die zu reiner Vernunft ebenso unfähig sind wie zu einem kraftvollen Mythos, bekräftigt die gelangweilte Menge, die in den Pausen zwischen zwei Reihen übermenschlicher Gesichter defiliert, daß diese unwirklichen Gesichter tatsächlich diejenigen sind, denen man in der Stadt begegnet, und verschafft sich so ein gutes Gewissen für die vernünftige Annahme, hinter dem Schauspieler stehe ein Mensch. Doch im selben Moment, in dem der Mime entblättert wird, läßt das Harcourt-Studio einen Gott auftreten, und das ganze bürgerliche Publikum, dieses blasierte und zugleich verlogene Publikum, ist zufrieden.

Für einen jungen Komödianten ist die Harcourt-Photographie folglich ein Initiationsritus, ein Gesellenbrief, der Ausweis seiner Berufszugehörigkeit. Ist er wirklich inthronisiert, solange er nicht

mit dem Öl der Sainte-Ampule von Harcourt gesalbt ist? Dieses Rechteck, in dem sich zum ersten Mal – je nach dem auf Dauer gewählten Rollenfach – sein idealer Kopf, sein kluges Aussehen, seine sinnliche oder schalkhafte Erscheinung zeigt, bezeugt den feierlichen Akt, mit dem die gesamte Gesellschaft ihre Bereitschaft bekundet, ihn von ihren eigenen physischen Gesetzen zu befreien, und ihm die Leibrente eines Gesichts gewährt, das am Tage der Taufe als Gabe all diejenigen Eigenschaften empfängt, die sonst beim gemeinen Fleisch zumindest nicht gleichzeitig bestehen können: ein unvergänglicher Glanz, eine von allem Bösen unberührte Verlockung, Geisteskräfte, die mit der Kunst oder der Schönheit des Schauspielers nicht zwangsläufig einhergehen.

Das ist der Grund, weshalb die Photographien etwa einer Thérèse Le Prat oder Agnès Varda zur Avantgarde zählen: Sie lassen dem Schauspieler stets sein leibhaftes Gesicht und weisen ihm mit vorbildlicher Bescheidenheit offen und ehrlich seine soziale Funktion zu, die darin besteht, zu »repräsentieren« und nicht zu lügen. Für einen Mythos, der so entfremdet ist wie derjenige der Schauspielergesichter, ist diese Entscheidung höchst revolutionär: An den Treppen nicht die klassischen, auf Hochglanz gebrachten, kraftlosen, (je nach Geschlecht) engelhaften oder viril überhöhten Harcourt-Porträts aufzuhängen ist eine Kühnheit, deren Luxus sich nur wenige Theater leisten.

Das Kino, das eine ganz andere Soziologie hat als unsere Theater der Reichen, hat auch nicht dessen infantile Ikonographie. Selbst in seinen Anfängen, als die Vergöttlichung des Schauspielers unvermeidlich war, konnte es der Starrheit der Gesichter einen schrecklichen und überwältigenden Zug verleihen: Der Schauspieler war Gott, doch ein keineswegs harmloser Gott. In der Periode, die man wegen der mythologischen Bedeutung Valentinos als die valentinische bezeichnen könnte, hat das Gesicht alle Merkmale eines außergewöhnlichen Objekts. Die Vergesellschaftung der Schönheit, ihre massenhafte, leicht zugängliche, geradezu wundersame Verbreitung in sozialen Schichten, in denen die Menschen sich nie betrachtet hatten, provoziert den Taumel einer echten Entdeckung. Bis dahin war das menschliche Gesicht ein Luxus und folglich ein ausgesprochenes Klassenphänomen. Die Gesellschaft der Jahre nach 1925 muß durch die Erhebung des Gesichts von Valentino

zu einem sozialen Objekt ein ähnliches Gefühl der Überwältigung empfunden haben wie die Menschen der Renaissance bei der Ankunft des Goldes oder die Zeitgenossen Laws bei der plötzlichen Schwemme des Papiergeldes. Dann mischte sich zu der Verwunderung Gier: Jahrelang wurde das Gesicht Valentinos unaufhörlich kollektiv verzehrt, und das weibliche Publikum orchestrierte diese endlos sakrale Speisung mit Devotionshandlungen und rauschhafter kollektiver Begeisterung, die das Zeichen großer mythischer Ereignisse sind. So wurde das erste historische Gesicht des Kinos zum kultischen Zentrum weiblicher Thiasen, die sich überall auf der Welt der Erinnerung an eine kollektiv offenbarte Schönheit widmeten – ein bis dahin unbekanntes Phänomen: Bekanntlich gab es Frauen, die sich auf dem Grab Valentinos den Tod gaben oder ihm zumindest ewige Treue gelobten, und es gab all jene extremen Entscheidungen, die manchmal der inneren Erfahrung einer großen Offenbarung folgen.

Diese Ikonographie Valentinos ist magisch, sie haßt die Bewegung und bemüht sich um die Idee. Ein reines Gesicht, eine Maske hieratischer Schönheit, die durch den ganzen Film spaziert wie ein immobil, sakramentaler Luxus. Das menschliche Gesicht ist etwas ganz Außergewöhnliches, man verwundert sich über sein bloßes Dasein, man muß es nicht lebendig sehen und noch weniger wie es leidet, sich öffnet, sich darbietet. Das Gesicht ist arkan, exotische Pracht, Baudelairesche Schönheit, unzugänglich, von einer erlesenen Weichheit zweifellos, doch man weiß, daß dieser kalte Glanz der Schminke, dieser schmale dunkle Strich unter dem Tierauge, dieser schwarze Mund dem Reich des Mineralischen zugehören, daß es sich um die Merkmale einer grausamen Statue handelt, die sich nur mit Leben füllt, um mit dem Blick zu durchbohren. Valentino hatte all die Kräfte eines Ultra-Gesichts.

Nachdem das erste Erstaunen vorüber war, ging die Vulgarisierung des kinematographischen Gesichts rasch voran. Bereits 1933 hatte eine neue Generation französischer jugendlicher Liebhaber, angeführt von Henry Garat, das solitäre und theomorphe valentinische Wunder vollständig ersetzt (ich lasse die weibliche Ikonographie vorläufig beiseite, die von ganz anderer Art ist und eine ganz andere Geschichte hat). Nunmehr gibt es eine Kollektion menschlicher Gesichter, die gesellschaftlich strukturiert sind und nicht mehr nur gesellschaftlich konsumiert werden. Diese Form ist

zunächst naiv, das heißt schlicht vulgär und fade, doch es ist gerade diese Schlichtheit des Gesichts, die die Gesellschaft nun entdeckt, von der sie sich bezaubern läßt und die sie mit großem Vergnügen konsumiert. Vom Valentinischen Empyreum herabgestiegen, wird das Gesicht plötzlich zu einer Möglichkeit; noch ist man weit davon entfernt, den mindesten Ausdruck natürlicher Innerlichkeit von ihm zu erwarten (abgesehen von den klassischen Variationen des Spiels: doch wir sprechen hier nur von Ikonographie und nicht von der Kunst des Schauspielers); aber es ist schon nicht mehr hieroglyphisch, in seiner Reinheit aus anderen Jahrhunderten, von anderen Orten und, wie man sagen könnte, von anderen Planeten zu uns gelangt. Jetzt sind es französische, pariserische Gesichter; das Valentinische Gesicht mit seinem aristokratischen, fast göttlichen Wesen, das auf die Masse verstörend wirkt wie die Gestalt einer ihr inkommensurablen Autorität, weicht einer euphorischen Anthropologie kleiner Angestellter, Ladenschwengel, liebenswürdiger und leichtlebiger Söhne des Hauses. Die Nationalisierung des Kinos läßt den weltweiten Archetyp verschwinden und gibt Frankreich eine Typologie, die seiner Sozialstruktur entspricht. 1933 führt der Wettbewerb um den Titel des »Märchenprinzen des französischen Kinos« zu folgender Siegerliste: 1. Henry Garat, 2. Jean Murat, 3. Charles Boyer, 4. Pierre Blanchar, 5. André Roanne, 6. Jean Weber, 7. Fernand Gravey, 8. Pierre-Richard Wilm: regelmäßige, nette Gesichter, die weder intellektuelle noch sinnliche Züge, allenfalls ein paar leichte Nuancen aufweisen, die das Rollenfach verlangt (der Genußmensch bei Henry Garat, der Patriot bei Pierre Blanchar – immer sehr *Bataillon du Ciel*³ –, der Romantiker bei Boyer und der Spötter bei Fernand Gravey) und die auf dieser Weise die gemeinsame Bemühung um eine offene nationale, demokratische Gestalt zeigen. Das ist die zweite Phase dieser fortschreitenden Aneignung der französischen Gesichter durch die französische Nation. Das menschliche Gesicht wird damit schlagartig säkularisiert – und trivial.

Heute – etwa seit 1946 – liefert uns das Kino eine neue Ikonographie, die der Innerlichkeit. Was nicht ausschließt, daß das

3 [*Bataillon du Ciel*, Frankreich 1947, Buch: Joseph Kessel, einer der erfolgreichsten Filme der frühen Nachkriegszeit in Frankreich. Er zeigt den Kampf eines Fallschirmjägerbataillons der Streitkräfte des Freien Frankreich in der Bretagne im Juni und Juli 1944.]



Gérard Philipe (1951)

schöne Gesicht völlig kommerziell bleibt, doch das Bedeutsame ist die Anforderung eines bis dahin unbekanntem physischen Vorzugs, der Intellektualität. Einen jugendlichen Liebhaber, der von Natur aus und nicht qua Rollenfach intellektuell wäre, hatte man noch nicht gesehen. Es bedurfte eines Jean-Louis Barrault für den ersten Versuch. Was sollte man von einer Gestalt halten, die so bizarr war, daß sie sämtliche Anzeichen des Denkens zeigte (das doch der kollektiven Mythologie zufolge nur eine einzelne und schmerzhaft Operation sein kann)? Die Kolumnisten waren sehr in Verlegenheit über diese Frage. Man machte daraus den ersten intelligenten Schauspieler. Es war wie das Auftreten einer neuen zoologischen Klasse, ein etwas überzogener Versuch, dem man in der Folge ein etwas weniger leidendes und juvenileres Gepräge von Intellektualität zu geben versuchte.

Tatsächlich brachte die Gesellschaft der Jahre nach 1946 parallel zu der Entstehung des intellektuellen Gesichts eine neue Leitidee hervor: die des frühadoleszenten *J3*.⁴ Vorher wäre das Kino nicht einmal auf den Gedanken gekommen, seine Gesichter in dieser Altersklasse zu suchen. Doch nun überschwemmt dieser Typus die Straßen, das Theater und die Leinwand zugleich. Bisher war die Jugendlichkeit des Gesichts eine unausgesprochene Voraussetzung, doch niemals das zentrale Merkmal des präferierten Typus. Gewiß, eine Gesellschaft kann sich unmöglich in einem alten Gesicht wiedererkennen oder gefallen; doch zumindest ist das ein Verbot, eine negative Grenze. Einmal auf die Notwendigkeit einer kanonischen Schönheit fixiert, kann die Gesellschaft ein wenig reifere »Märchenprinzen« durchaus assimilieren. Doch das ist bereits Vergangenheit oder, wenn man so will, eine ständige Tendenz zum Euphemismus. Das Neue, das Bedeutsame ist, daß die Adoleszenz als ein eigenes Lebensalter anerkannt wird, das mit einer menschliche Dimension versehen ist, die sogar als exemplarisch gelten kann. Auf diesem Wege hat das Kino zunächst einen Schauspieler ausprobiert, den es später fallenließ, der aber den Ton angab: Jean Desailly. Dieses Pfadfindergesicht war gleichsam das Vorspiel, mit dem die Gesell-

4 [Während des Zweiten Weltkriegs und in den Nachkriegsjahren umgangssprachliche Bezeichnung für Jugendliche zwischen 13 und 21 Jahren. Mit »J3« waren französische Lebensmittelmarken gekennzeichnet, die die Jugendlichen dieser Altersklasse zum Bezug einer erhöhten Menge rationierter Nahrungsmittel berechtigten.]