

Das Gesicht

Wenn wir etwas von einem anderen Menschen wollen oder auch etwas von ihm befürchten, so ist das Gesicht des Betreffenden die Anlaufstelle, von der wir Auskünfte erwarten. Damit ist aber nicht das Gesicht als solches gemeint, welches freundlich, distanziert oder ablehnend sein kann und das einen bestimmten Horizont abgibt für unsere Hoffnungen oder Befürchtungen; das Gesicht des Anderen gehört zu den Bedingungen der Situation, in der wir uns gerade befinden: es ist wichtig, daß wir die Einstellung des Gegenübers diagnostizieren und mit ihr rechnen.

Gesichter, die durch ihr Mienenspiel irgend etwas verraten, gehören zur Situativität der Kommunikation. Wenn wir die Situation interpretieren wollen, in der andere Partner sind, so müssen wir deren Gesichter interpretieren. Sind wir in ein Gespräch eingetreten, so findet der Diskurs nicht in einem luftleeren Raum statt, sondern die Miene des anderen kann uns ermutigen, ermuntern, vorsichtig machen oder aber enttäuschen. Beobachten wir ein solches Gespräch, das beispielsweise in einer uns fremden Sprache geführt wird, dann gewinnen wir allein schon durch das Mienenspiel

Partner (wobei allerdings die Gestik hinzugenommen werden muß) ein wenn auch unvollständiges Bild von diesem Gespräch. Unbewegte Gesichter sind tot, es sei denn, sie drücken mit Absicht Distanziertheit aus, indem sie eine bestimmte Sache oder ein Problem nicht an sich herankommen lassen wollen. Bewegte Gesichter aber sind „dichte“ Zeichen des Lebens, sie spiegeln in irgendeiner Weise das, was im Innern vorgeht. Gesichter in Freude, Ekstase, in Schmerz, Resignation und Verzweiflung sind die Chiffren, in denen die Inhalte des persönlichen Lebens sichtbar werden. Was wäre der Mensch ohne Lachen und Weinen? Ohne das Bild dieses Lachens und Weinens? In den bewegten Gesichtern haben wir Bilder von den situativen Möglichkeiten des Lebens.

Aber von welcher Art sind diese Bilder, wenn sie reproduziert werden? Der Berufsphotograph sagt beispielsweise bei der Anfertigung eines Porträts: „Bitte, recht freundlich!“ Der Polizeiphotograph aber, der einen Verbrecher für die Kartei abkonterfeit, sagt dies mit ziemlicher Sicherheit nicht. Wenn ein Mädchen ihrem Freund ein Photo zukommen lassen will, so soll es nach Möglichkeit ein sprechendes Bild sein, welches die positive Einstellung zu dem Freund aufzeigt. Ein Fahndungsphoto hingegen soll möglichst neutral sein und hat den einzigen Zweck, den Gesuchten objektiv erkennbar zu machen. Ein solches Bild ist weder kommunikativ noch situativ; es ist eine Ansammlung von äußeren Merkmalen. Und gehen wir schließlich durch eine belebte Geschäftsstraße, so sind die Gesichter der Vorübergehenden Schablonen, die wir in ihrem Menschsein gar nicht wahrnehmen – es sei denn, jemand verhält sich auffällig oder stürzt zu Boden.

Auffällig ist, daß die Sprache zur Beschreibung von Gesichtern die reichhaltigsten Möglichkeiten zur Verfügung stellt. Die betreffenden Adjektive müssen jedoch bei Photos nach deren Funktion unterteilt werden. Am dürftigsten sind die Möglichkeiten bei dem genannten Fahndungsphoto. Man stelle sich vor, das Gesicht einer Terroristin würde als schelmisch oder schalkhaft beschrieben. Das hätte direkte Auswirkungen auf die Bewertungen terroristischen Tuns. Zweckdienlich aber ist es, wenn das betreffende Gesicht als rund oder oval beschrieben wird, wenn die Augen- und Haarfarbe angegeben wird, wenn auf eventuell vorhandene Zahnlücken und ähnliche besondere Kennzeichen hingewiesen wird. Ganz anders ist es aber schon, wenn wir ein Gesicht als grob oder sensibel beschrei-

ben, als aristokratisch, häuslich oder gemein, wenn wir ein Gesicht als hochtoll oder demütig nennen, einfach häßlich oder schön. Diese Adjektive sind auch noch relativ distanziert, aber drücken doch schon eine subjektive Wertung aus und verraten uns auch etwas über die Wertmaßstäbe des Beschreibenden. Dieser ist zwar noch in der Lage des Betrachtenden, aber er ist dem Gesicht gegenüber stärker engagiert; er nimmt es in seinen persönlichen Weltbestand auf. Adjektive von dieser Art sind deshalb auch literarisch verwendbar, weil sie auf positive oder negative Identifikationen des Lesers mit der dargestellten Person abzielen.

Die größte Palette haben wir aber zur Verfügung, wenn es darum geht, die Situativität eines Gesichtes festzuhalten. Das Gesicht kann heiter, traurig, verzweifelt, schmerzverzerrt, hingebungsvoll, unterwürfig, es kann sehnsuchtsvoll und verträumt sein, die Miene kann verlockend, verführerisch, bissig, zynisch ablehnend, versprechend, verlangend, hochmütig sein, sie kann Mut oder Angst, Klugheit und Einfalt ausdrücken. Wir sprechen von bebenden, zuckenden, schmerzverzerrten, aber auch von reizenden und sinnlichen Lippen, von verträumten und traurigen Augen, wir sprechen von einem schiefen Lächeln und von einem gehässigen Grinsen. Die Litanei ließe sich noch lange fortsetzen. Doch all diesen Beiwörtern ist eigentümlich, daß sie sich auf eine Situation beziehen. Erst recht, wenn ein Liebender versuchte, das Gesicht der Geliebten zu beschreiben: von Sachlichkeit bliebe keine Spur, und alles würde zur persönlichen Huldigung.

Die Situativität von Gesichtern ist auch der Gegenstand von Photographien, welche Katastrophen illustrieren: von Angst und Hunger geprägte Gesichter, insbesondere Kindergesichter, erschüttern den Betrachter. Die Katastrophe als bloße Wortmeldung würde das nicht erbringen; das von einer hoffnungslosen Situation geprägte Gesicht aber bewirkt Betroffenheit. Solche Photographien können auch über den Tag hinaus ihre Wirkung behalten; sie öffnen dem Betrachter den Blick für Abgründe, welche die Selbstzufriedenheit des Alltags sonst verdeckt.

Porträtphotographien indes aus Tageszeitungen, die ihren Gegenstand in dem politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Einerlei haben, erwecken in der Regel nur ein ganz flüchtiges Interesse; sie sind im Prinzip eine mehr oder minder gleichgültige Ergänzung des geschriebenen Wortes. Wie die Journalisten ihre Wortschablonen



...so produzieren sie in den Pressephotos Bildschablonen. Der Zweck darin besteht, dem Betrachter eine optische Information zu geben; enthüllend dürfen diese Photographien nicht sein, denn sonst würden sie Aufschlüsse über die dargestellte Person geben, die politisch oder wirtschaftlich unerwünscht sind.

Aus all dem wird aber ersichtlich, daß Gesichter in einer besonderen Weise mit der Personalität des Menschen verbunden sind. Schon biologisch sind die meisten Sinnesorgane im Gesicht lokalisiert. Aber das Gesicht hat auch besondere Bedeutung für die „Würde“ des Menschen, es ist gewissermaßen der Spiegel seiner Selbstheit. Vor allem der Sadist ist darauf konzentriert, die menschliche Würde seines Opfers zu zerstören; es kommt dem Sadisten nicht in erster Linie darauf an, Schmerzen zuzufügen, sondern er will den Reflex dieser Schmerzen sehen im Gesicht seines Opfers. Indem das Gesicht im Bild seiner Qual seine Selbstheit verliert, verwirklicht sich das Selbst des Sadisten. Das Gesicht kann eine Schablone sein, aber es kann auch zum Spiegel des Selbst werden, und in dieser Möglichkeit liegt die besondere Beziehung des Gesichts zur Personalität.

Auf der anderen Seite ist das Gesicht auch das bildhafte Zeichen der charakterlichen Bestimmtheit des Menschen, gewissermaßen der bildhafte Abdruck seiner Gene. In Hinsicht der Bestimmtheit unterscheidet sich das Gesicht des Menschen nicht von dem des Tieres; das Gesicht muß also seine Bestimmtheit transzendieren, um Personalität zeigen zu können. Hier deutet sich zum ersten Mal der metaphorische Anspruch des Gesichtes an. Dieser verwirklichte sich für das bürgerliche Denken in der Synthese von charakterlicher Bedingtheit und Freiheit, eine Synthese, die ihren künstlerischen Niederschlag hatte im bürgerlichen Porträt. Das bürgerliche Porträt ist seinem Wesen nach nicht nur realistisches Abbild (der jeweiligen Bedingtheit also), sondern auch aufgezeigtes Selbstbewußtsein, Bild der Selbstheit. Als Bild der Selbstheit ist es Metapher.

Nun ist es eigentümlich, daß es in der bildenden Kunst der Moderne das bürgerliche Porträt de facto nicht mehr gibt. Der übliche Hinweis auf die Technik des Photographierens gibt nur einen unzureichenden Grund an, denn gerade die Selbstheit der Person als deren geistiges Wesen ist durch das Photo nur schwer einzufangen. Einen wichtigen Grund haben wir im Aufkommen des Proletariats. Wenn das Gesicht des Proletariats wiedergegeben wurde, so zeigte



es die durch Leiden bestimmte Bedingtheit, die menschliche Würde nur in der Form der Defizienz. Deshalb verstand sich solche Maske immer nur als Protest: die Würde der Person war zwar das Ideal, aber den Proletarier hatte man darum gebracht. Auffällig ist jedoch, daß auch der sozialistische Realismus kein Äquivalent für das bürgerliche Porträt gebracht hat, sondern nur die optimistische Pose. Aber selbst die ist für den modernen Massenmenschen nicht mehr vorzeigbar, denn er hat per definitionem keine Selbstheit und deshalb kann er auch nicht porträtiert werden. Dem Massenmenschen bleibt nur der Bereich des Privaten, aber diesem fehlt heute die repräsentative Möglichkeit, welche er im bürgerlichen Zeitalter hatte.

Aber auch andere Zeiten haben sich um das Porträt bemüht. Genannt sei hier vor allem der Realismus der römischen Bildnerei, die sich in diesem Punkt qualitativ von der griechischen unterscheidet. Da die Römer aber in Hinsicht der Formung des Körpers unter griechischem Einfluß standen, ergab sich oft ein geradezu komischer Widerspruch zwischen dem klassischen Körper und dem Realismus des Gesichts. Aber auch hier war der Realismus nicht Selbstzweck. Das Porträt hatte, vergleichbar dem bürgerlichen im 19. Jahrhundert, sein Wesen im Geistigen, und man kann dieses nicht besser als durch das Wort *auctoritas* ausdrücken. Die *auctoritas* bezieht sich unmittelbar auf das Politische, enthält einen diesbezüglichen Anspruch und ist als das geistige Wesen von Herrschaft zu verstehen. Das Porträt war die sichtbare Demonstration von Autorität, war als solche Metapher und zeigte die Würde auf, die dem Gesicht bei aller realistischen Bestimmtheit gegeben wurde. Auch hier ist bezeichnend, daß die Plebs und erst recht die Sklaven kein Gesicht hatten, da sie nicht über Autorität verfügten. Der Ursprung dieser Porträtkunst kann wohl in dem Ritual gesehen werden, daß bei dem Leichenbegängnis eines Patriziers die Gesichter der Vorfahren in der Form von Masken einhergetragen wurden.

Es ist oben auf die Diskrepanz hingewiesen worden zwischen der griechischen Form des Körpers und dem Realismus des Porträts. Und es scheint nun in der Tat so, daß die Griechen – zumindest bis zur Klassik – dem Gesicht diese Bedeutung nicht zugesprochen haben. Gesicht und Körper erscheinen bei den griechischen Statuen als eine Einheit, und der moderne Betrachter vermißt deshalb die Expressivität des Gesichts. Es ist aber eine ungenügende Erklärung, wenn man das auf die Idealität der griechischen Statuen zurück-

führt. Vielmehr läßt die griechische Auffassung des Körpers die Besonderheit und Bestimmtheit des Gesichts nicht zu; das Gesicht ist die Aussage des Körpers selbst: in ihm wird die Gesamtsituation des Körpers zur Anschauung gebracht. Das wird deutlich am erstaunlichen Blick im Gesicht der sterbenden Niobide aus dem Thermenmuseum, aus der leidvollen Resignation des Lapithenmädchens, welches ein Zentauro zu vergewaltigen sucht (Olympia), aber auch aus der verhaltenen Einsicht in den bevorstehenden Tod, welche aus den Gesichtern der sterbenden Krieger vom Giebel des Tempels von Agina spricht (München). Das Gesicht ist bei den Griechen ein Teil des Körpers, aber es zeigt in Übereinstimmung mit der Körperhaltung die Gesamtsituation des Menschen auf, und zwar jeweils eine Situation, die repräsentativ ist für wesentliche Bereiche des menschlichen Lebens. Die Aussage der Statue ist daher keine besondere, sondern persönlich im Sinne des Repräsentativen; der individualistische Realismus des Porträts würde die Repräsentativität der Aussage zerstören. Als repräsentative Aussage ist sie zugleich metaphorisch, aber sie bezieht sich auf den ganzen Menschen.

Man braucht den nackten griechischen Statuen nur Adam und Eva von T. Riemenschneider (Würzburg) entgegenzuhalten. Hier stoßen wir auf völlig durchgeistigte Gesichter, denen aber nur ein sehr dürtiger nackter Körper entspricht. Das Gesicht ist hier Ausdruck der Seele und versammelt alle metaphorische Kraft in sich; der Körper ist ein mehr oder minder kümmerliches Anhängsel, welches der Verwirklichung des Wesens im Wege steht. Nur in der Gestaltung des sterbenden oder toten Christus hat die Spätgotik im schmerzverzerrten Gesicht die situative Entsprechung zu dem geschundenen nackten Körper gefunden. Aber es handelt sich um die Darstellung des Sterbens und des Todes, nicht um die des Lebens wie bei den Griechen. Allerdings ist in den Kreuzigungs- und Pietätdarstellungen eine Situation menschlichen Leidens aufgezeigt, die jeden Betrachter unmittelbar ergriff. Nur ist selbst diese Bildhaftigkeit des Leidens noch eine Art Privileg, worauf der normale Sterbliche mit seinem Geschick keinen Anspruch hat; er kann sich nur identifizieren mit der Metaphorik des göttlichen Leidens.

Interessant ist, wie in der Spätgotik die realistisch wiedergegebenen Figuren der Stifter in die Metaphorik der Altarbilder integriert werden, so daß diese zugleich zum Zeichen personaler Selbstdarstellung werden, und im Laufe der Entwicklung beanspruchten

die Stifterfiguren immer mehr Platz für sich. Es ist dann ein kleiner Schritt bis zu den Respekt und Bewunderung heischenden Porträts der Renaissance, deren Vollkommenheit darin besteht, alle, aber auch alle physische Bestimmtheit künstlerisch umgeformt zu sein in Repräsentation. Die Porträts Tizians und auch Tintoretts sind Metaphern eines ungeheuerlichen personalen Anspruchs, der die Zeichenhaftigkeit auflösen Glanzes – wie bei Holbeins Porträt von Heinrich VIII. – weit hinter sich läßt und die Person zu einem Geheimnis macht. Trotz des scheinbaren Gegensatzes gehören in dieser Hinsicht die Bildnisse Rembrandts auf die gleiche Ebene; in seinen Selbstbildnissen macht er die Person zum Träger von Verwandlungen, aber auch von Resignation und Verzweiflung.

Aber gerade hier, an den Porträts der Renaissance und des Barock, wo die Metaphorik des Gesichts zur personalen Allaussage wird, wird deutlich, warum der Islam und auch das Judentum Bildnisse dieser Art verboten haben; das Porträt der Person wird zur Konkurrenz des Schöpfergottes. Es ist schon eine Art ästhetischer Gotteslästerung, und besonders eindrucksvoll ist hier die Person Leonards in der Verbindung von künstlerischer und technischer Genialität. Desto frappierender ist es, daß die technisch-industrielle Entwicklung sich immer mehr von der Schöpfungswirklichkeit emanzipiert hat, während der personale Anspruch des Porträts aus der Kunst fast verschwunden ist. Dies legt den Schluß nahe, daß die Funktionalität des industriellen Zeitalters die Metaphorik des Gesichts zu einem Problem macht – am interessantesten sind Versuche künstlerischer Photographie, aber bloße Verratselungen des Gesichts sind noch keine Antwort.

Doch wenn wir die Metaphorik des Gesichts nicht nur in Hinsicht der Personalität, sondern in ihrer mythischen Urkraft verstehen wollen, müssen wir zurück zum versteinerten Blick der Gorgo Medusa. Und außerdem züngeln die Haare der Medusa als furchterregende Schlangen. Auf einer Metope aus Selinunt in Sizilien hat die Gorgo Medusa fletschende Zähne, die alles zu zerteilen drohen. Wer dieses Gesicht anblickt, der erstarrt, d.h. auf den Mann bezogen, er verliert seine männliche Potenz. Im Zentrum steht aber die „brennende“ Kraft der Augen der Medusa, die eine Annäherung unmöglich machen. Man spricht hier von dem apotropäischen Verzaubern des Auges. Aber hat diese apotropäische Kraft eine aggressive oder eine defensive Funktion? Bezeichnend ist die apotropäische

Die Bedeutung der zyklischen Mauern von Mykene und Troja, die Steinklötze von einer Größe und Wuchtigen sind, die über den Zweck der Verteidigung hinausgeht. Die ästhetische Wirkung der apotropäische Funktion der Mauern steht im Zentrum der Mauer sollen ästhetisch abschrecken, den Angreifer erstarrt lassen wie der Blick der Gorgo Medusa. Die Mauer ist so ver gleichbar dem Gesicht. Trotzdem ist man zunächst verwundert, daß hier gerade das weibliche Gesicht, welches doch von der Natur mit den Möglichkeiten erotischer Verlockung ausgestattet wurde, als Metapher der Abschreckung erscheint.

Ohne einige spekulative Überlegungen ist dieser Widerspruch nicht auflösbar. Man denkt an die als Frauen verkleideten Titanen, die das Dionysoskind zerrissen und gegessen haben. Waren es nun Männer oder waren es Frauen? An die Mutter des Pentheus, die ihren Sohn tötete und zerriß. An die Mänaden, welche die Kette zerrissen. Alles Frauen im Zustande der Besessenheit, der Ekstase. Und wenn man den Hinweisen auf Zeiten des Mutterrechts glauben kann, so haben die Frauen nach der Ordnung der Zeit ihren „heiligen“ König getötet. Wie soll man sich das Gesicht der Opferpriesterin vorstellen? Wie das Gesicht einer realen Iphigenie in Tauris bei ihrem blutigen Werk? Wie mag Pentheus das Gesicht der Mutter gesehen haben, als sie den Felsbrocken über seinem Haupt schwang? Wie sahen die Gesichter der Amazonen aus, wenn sie ihre Feinde töteten? Penthesilea in der Fassung von Kleist zerreißt zusammen mit ihren Hunden den Körper des doch geliebten Achill. Doch kann man mit Ausnahme des Handelns der mythischen Amazonen, die ihrerseits auch nur reagierten auf einen ursprünglichen Frevel der Männer, nicht eigentlich von weiblicher Aggression reden wie bei den territorialen Eroberungen der Männer. Das Apotropäische des weiblichen Gesichts liegt auf einer anderen Ebene der Selbstbehauptung. Es geht mehr oder minder um die Wahrung des Besitzstandes, und das trifft für die meisten Verbrechen zu, welche der Mythos den Heroinnen zuschreibt.

Aber die Metapher vom Haupt der Medusa ist natürlich kein objektives Bild, sondern als das Transzendierende Gegenstand einer Interpretation, die von den Männern immer neu vollzogen wird. Wie hat das Gesicht der Medea ausgesehen, als Jason sie umwarb? Sicherlich war Medea ein schönes Mädchen. Aber wie war ihr Gesicht, als sie den Oheim des Jason zerstückelte, als sie der Kreislauf

schlangenscolle Geschenk überbringen ließ und als sie schließlich Rache an Jason ihre eigenen Kinder tötete? In der Interpretation wandelt sich die Schönheit des Mädchengesichts zur Täuschung, und wer hinter die Fassade blickt, sieht in das Gesicht der Gorgo Medusa und erstarrt. Gerade das Sich-Zeigen weiblicher Schönheit wird dann zur tödlichen Fassade; die Odyssee erzählt von Kirke, und in Euripides ist Helena eine böse Dämonin. Dem entspricht dann, daß die Schönheit von Frauen in den Hexenprozessen ein Indiz werden konnte, das sie überführt, das wahre Gesicht war die abschreckende Physiognomie einer Hexe.

Festzuhalten bleibt, daß die Maske der Medusa das Ergebnis einer männlichen Interpretation ist, wobei man allerdings Entsprechungen in der Natur, die an die weibliche Ekstase gebunden sind, nicht ganz leugnen sollte. Das Erstarrung bewirkende Glotzen der Augen, das Gift der Schlangen, das Zerreißen der Zähne bilden eine Art Einheit, und so wird es plausibel, daß Perseus der Medusa den Kopf abschlagen mußte. Auf der anderen Seite hat Medusa noch im steifen den Pegasus geboren, und die immer weiterarbeitende Metaphorik hat diesen später zum Flügelpferd der Poeten gemacht. Aber es ist eben von einer Maske gesprochen worden, und es ist klar, daß das Gesicht der Medusa mit ihr als Person nicht das geringste zu tun hat; vielmehr versucht die männliche Interpretation, einen Aspekt des Weiblichen schlechthin zu entwerfen. Dabei nimmt die Interpretation als Apotropäische auch in ihren Dienst, wie es das Beispiel der zyklischen Mauern zeigt oder in ganz monumentaler Form als riesiges Gorgonenhaupt auf dem Giebel des Tempels von Korfu. Die Metaphorik hat so viele Aspekte und läßt sich nicht auf einen einzigen Nenner bringen; mit Sicherheit nicht auf den der Personalität.

Das Gesicht ist also keineswegs immer Porträt; vielmehr ist das Porträt eine mögliche Interpretation neben anderen, eine Metapher, die letztlich in Zusammenhang steht mit der Auffassung von der Situativität des menschlichen Lebens. Der Mythos kennt das Porträt noch nicht, und in der Neuzeit ist es wieder verlorengegangen. Von Hexen kann man kein Porträt machen, und von Menschen, die in ihrer Funktion aufgehen, auch nicht – das ist keine Frage der künstlerischen Mittel oder der Einstellung des Photosapparates. Allerdings ist mit Medusa die Frau in den Mittelpunkt mythischer Interpretation gestellt worden; prinzipiell Vergleichbares

findet statt in der Interpretation des Männlichen. Bei den Griechen denkt man da gleich an Herakles, der ja auch nicht eigentlich Person war und eine allgemeine Bedeutung hatte; nur ist diese bei Herakles nicht an sein Gesicht geknüpft, sondern an seine Taten: Keule und Löwenfell sind die Attribute, die Herakles auszeichnen. Die Metaphorik des männlichen Gesichts setzt eine höhere ästhetische „Vergeistigung“ voraus als sie das klassische Griechentum, bedingt durch die Körperlichkeit seiner Kunst, aufzuweisen hatte: die Vergeltung in der Form einer Spiritualisierung finden wir aber in der byzantinischen Kunst. Am stärksten in der Gestalt des Pantokrator, der auf mosaiziertem Goldgrund in der Apsiskuppel der Kirche thront und die alles durchschauende Weltherrschaft Christi repräsentiert.

Die großen Augen finden wir auch bei diesem. Sie haben eine apotropäische Funktion: sie bannen, allerdings nicht in dem primitiven Sinne, daß sie bewegungsunfähig machen, sondern sie üben eine zwingende Kraft auf das menschliche Bewußtsein aus, das sich diesem Blick nicht entziehen kann. Der Anspruch, den der Pantokrator erhebt, ist total, und wenn wir ein Wort für diesen Anspruch suchen, so stoßen wir auf die Metapher der Majestät. Denn die Majestät ist kein Begriff, sie ist vielmehr ein Bild und mit der Haltung des Thronens verbunden, aber konzentriert ist sie im Gesicht, im Gesicht des Pantokrator. Der Begriff, der dem entspricht, ist der Begriff der Herrschaft, aber wie schwächlich und blaß ist dieser Begriff gegenüber dem Bild der Majestät. Vom Begriff her müssen Herrschaft und Macht getrennt werden, aber im Bild der Majestät verschmilzt die Geistigkeit der Herrschaft mit der apotropäischen Kraft der Macht. Man kann es auch so formulieren: im byzantinischen Bild des Pantokrator entfaltet sich die Macht aus der Dämonie des Apotropäischen zu totaler Spiritualisierung.

Das Gesicht des Pantokrator ist natürlich kein individuelles Gesicht, denn es muß ja jede charakterliche Bestimmtheit von sich weisen. Man kann das Bild der Majestät ein Zeichen nennen, und dafür spricht auch, daß die irdischen Repräsentationen königlicher oder kaiserlicher Majestät durch Attribute gekennzeichnet sind wie Krone, Zepter und Reichapfel, die einerseits bloß Symbole sind, die andererseits aber durch die Kostbarkeit des Materials, aus dem sie gefertigt sind, auf eine besondere Qualität hinweisen. Diese Attribute werden heute zwar in Museen vorgezeigt, aber sie strahlen

immer noch eine besondere Aura aus. Es ist fast so, als wäre von der apotropäischen Kraft der Majestät in sie eingeflossen. Man darf vielleicht sagen, daß das Apotropäische eine magische Kraft beinhaltet, die in der Weise der Emanation auf die Umgebung ausstrahlt. Alles Zeichenhafte läuft aber letztlich hinaus auf die Bildhaftigkeit der apotropäischen Kraft des Augen, welche ihre gütigste Repräsentation findet in der Majestät des Pantokrator.

Der Blick des über der Apsis thronenden Pantokrator ist aber auf einen Raum bezogen, und zwar auf den heiligen Raum der Kirche, der von seinem Blick beherrscht wird. Das beinhaltet eine Trennung zwischen dem heiligen Raum der Kirche und dem profanen Raum draußen, der sich *de facto* nicht völlig in die Herrschaft des Pantokrator eingliedern läßt. Die Bildhaftigkeit der Gestalt und besonders des Gesichtes kommt eigentlich nur der heiligen Welt zu und nicht der trivialen. Deshalb sind die Gesichter, die in den byzantinischen Kirchen abgebildet werden, prinzipiell Gesichter von Heiligen, und wenn in San Vitale in Ravenna Justinian und Theodora mit Gefolge erscheinen, so ist das gleichsam eine Dokumentation, daß sich die irdische Herrschaft von der göttlichen ableitet. Und als Porträts können wir die Gesichter von Justinian und Theodora sicherlich nicht auffassen: es ist eine eigentümliche Verschmelzung bürgerlichen Glanzes mit der Majestät des Pantokrator.

Die Bildhaftigkeit von Gesichtern ist ein Problem, da sie eben nicht nur Bilder, sondern auch Zeichen sind. Das gilt für die römische *auctoritas* und selbst für das bürgerliche Porträt, insofern es Anspruch auf Geistigkeit erhebt, aber diese Zeichenhaftigkeit, die besondere Bedeutung verleiht, ist eben nicht von Natur aus an das Porträt gebunden. Die Gesichter der byzantinischen Heiligen sagen etwas aus, obwohl sie fast überhaupt nicht individualisiert sind, und wenn Giotto in seiner berühmten „Maestà“ das charakteristische Gesicht einer Bäuerin darstellt, so ist das eine Art von Revolution. Denn die Legende erzählt, daß die Gottesmutter Maria dem Evangelisten Lukas Modell gesessen habe für ein Bild, und auf dieses authentische Bild berufen sich alle Ikonen im Umkreis der byzantinischen Kultur. Von daher gesehen ist Giotto's Bild der Bäuerin ein Akt des Unglaubens. Aber auf der anderen Seite: Was hat man sich unter Authentizität vorzustellen? Sicherlich ist die Legende eine erhaltene Metapher, aber die Metapher verweist zweifellos auf einen Wissensgrund des Weiblichen, der nur als Heiligkeit schlechthin be-

chnet werden kann. Diese substantielle Heiligkeit im Bild Marias, das absolute Gegenstück zum Bild der Georgia Medusa.

Unter diesem Gesichtspunkt ist die unbefleckte Jungfräulichkeit Marias von besonderer Bedeutung, ein Mythos, der heute allerdings kaum noch verstanden wird. Unbeflecktheit ist aber identisch damit, daß das Wesen und die Körperlichkeit Marias weder von den Menschen noch von der Natur „bestimmt“ worden sind, die Heiligkeit Marias ist nur ein anderer Ausdruck für die Gnade des „Nicht-bestimmt-Seins“, d. h., bestimmt ist sie in einem anderen als dem normalen Sinne: erwählt und sexuell bestimmt ist sie durch Gott selbst. Dieser Vorzug des Nicht-bestimmt-Seins bzw. des Allein-durch-Gott-bestimmt-Seins macht die Heiligkeit Marias aus, und das gibt dem authentischen Bild von ihr seine abgeleitete Heiligkeit. Giotto's „Maestà“ besitzt dieser Art der Heiligkeit zweifellos nicht mehr, sie ist einzig und allein gerechtfertigt durch eine Aufwertung der Kreatürlichkeit des Menschen.

Die Ikone Marias ist wesentlich mit dem Urbild, und dadurch wird sie zum Gegenstand religiöser Verehrung. Dadurch, daß das Weibliche hier vom Ursprung her geläutert ist, eine zweite Eva, die aber von der Erbschuld frei ist und damit von aller Bestimmtheit durch menschliche Sexualität, kann sie auch zum Gegenstand der Verehrung in den Männerklöstern werden, und so stoßen wir auf die eigentlich kuriose Tatsache, daß auf der Republik Athos zwar allem Weiblichen der Zutritt verschlossen ist, daß es aber auf der anderen Seite zahlreiche Bilder der Gottesmutter gibt, die der Verehrung dienen. Während das Bild der Gorgo Medusa in letzter Konsequenz zum Bild der Hexe führt, haben wir in der Marien-Ikone ein Bild, das uns zur Erkenntnis des Weiblichen in der Form des Ideals führt. Ideal aber heißt hier: ein Bild, das nicht durch äußere Bestimmtheit gekennzeichnet ist.

Das bedeutet aber einen erheblichen Unterschied in der Auffassung des Männlichen und des Weiblichen. Während das männliche Porträt durch die Merkmale charakterlicher Bestimmtheit gekennzeichnet ist, welche dann in der einen oder anderen Form transzendiert und auf die Ebene des Geistigen gehoben werden, widerspricht charakterliche Bestimmtheit dem oben aufgezeigten weiblichen Ideal. Wie sollte auch ein Charakterbild der Gottesmutter aussehen? Jungfrau und Mutter bestimmen sie vollständig. Und diese Freiheit von Bestimmtheit hat dann im Mittelalter zu Gesängen ge-

und sie als „Minnenleich“ das Vorbild abgeben haben. Die Verrechnung der „frouwe“ lehnt sich an die Vorstellung der „hohe minne“ an, und es ist bezeichnend, daß die „hohe minne“ zum Minnen ist, und es ist bezeichnend, daß die „hohe minne“ zum Minnen ist, und es ist bezeichnend, daß die „hohe minne“ zum Minnen ist.

Das Fehlen an Charakteristik ist ein Problem für Fausts Gretchen, die als Kind und völlig das Frauenbild geprägt wurde, was zur Folge hat, daß Faust, als er heimlich ihr abgestimmt, was zur Folge hat, daß Faust, als er heimlich ihr Zimmer betritt, von der Totalität und „Dichte“ dieser kleinstbürgerlichen Welt überwältigt ist; Gretchen ist nur durch die Liebe bedingbar, aber als Faust sie aus dem Gefängnis retten will, zieht sie ihn in die Verstrickung in die unkalkulierbaren Bedingtheiten der Welt hinein. Frau Marthe hingegen ist durch und durch bestimmt, fromme vor, Frau Marthe hingegen ist durch und durch bestimmt, dadurch abstößend und nähert sich dem Bild einer Hexe. Und auch dadurch abstößend und nähert sich dem Bild einer Hexe. Und auch dadurch abstößend und nähert sich dem Bild einer Hexe. Und auch dadurch abstößend und nähert sich dem Bild einer Hexe. Und auch dadurch abstößend und nähert sich dem Bild einer Hexe.

Die Jungfrau Maria erklärte sich selbst als die „Magd“ des Herrn. Sie war das reine „Gefäß“, das den Samen des Herrn aufnahm. Dazu mußte sie frei sein von aller Erbschuld und jungfräulich, frei von aller Bestimmtheit, reserviert für eine einzige weltgeschichtliche Bestimmung. Dafür wurde sie auf der anderen Seite aber im Kalt auch zur „Königin“, und sie herrscht neben ihrem göttlichen Sohn. Und dieses Freisein von äußerer Bestimmtheit machte dann auch späterhin die Frau zum Gegenstand männlicher Verehrung.