frühe Verehrung des Tuches rechtfertigte. Ähnlich wie bei der modernen Technik des Fotogramms ging die Spur, die ein Körper auf einem physischen Träger hinterlässt, jener anderen Spur voraus, die ein Körper auf einer fotografischen Platte hinterlässt. Damit war die Echtheit gleich doppelt ‚bewiesen'.

Das Turiner Grabtuch (zu dem eine umfangreiche Bibliographie existiert) wird sowohl von Historikern wie von Kunsthistorikern gemieden: von ersteren, weil es erst seit dem 14. Jahrhundert dokumentiert ist, und von letzteren, weil der Abdruck des Gesichts mit den geschlossenen Augen einer Leiche im offenen Widerspruch zur bekannten Christusikonographie steht. (Wo sonst würde man eine gekreuzigte Figur mit Nagelspuren auf den Handgelenken, statt auf den Handflächen, und wo ein Gesicht finden, dessen Augen mit Münzen bedeckt sind?) Doch das Turiner Tuch liefert eine gewisse Einsicht in das Interesse an den frühen Wunderbildern, deren Gesicht angeblich vom Gesicht des lebenden Jesus wie ein Negativ zwar nicht abgelichtet, aber abgedrückt worden war und daher als authentisch in dem Sinne galt, dass es die Echtheit seines Körpers bewies. Doch schließlich siegte das Porträt über den Abdruck, weil es mit offenen Augen blickte und damit ein neues Erlebnis von Präsenz vermittelte. Seine Ästhetik, ein Medium göttlicher Schönheit, wurde jedoch erst möglich, als die Echtheit des Abdrucks auf den ‚Urbildern' der Frühzeit keine Kontroversen mehr hervor rief.

*Aus dem Englischen übersetzt von Dirk Naguschewski*

*Der Text ist zuerst erschienen unter dem Titel „Face or Trace? Open Questions around the Prehistory of Christ's Icon", in:* Palaeoslavica, *10 (2002), S. 1–10.*

SIGRID WEIGEL

# Tränen im Gesicht

## Zur Ikonologie der Tränen in einer vergleichenden Kulturgeschichte von Trauergebärden

In der europäischen Kulturgeschichte sind Tränen im Gesicht zu einem der bedeutungsvollsten Zeichen geworden. Im Bild eines Gesichts, dem die Tränen über die Wange rollen, verdichtet sich gleichsam die Entwicklung des Menschen zu einem fühlenden und mitfühlenden Wesen. So wie das Antlitz als metonymische Verkörperung eines Individuums betrachtet wird, können die darauf sichtbaren Tränen als Zeichen, wenn nicht Metapher seiner Verfassung als soziales und emotionales Wesen gelten. Insofern es sich um vom Körper produzierte, physische, äußere Anzeichen einer „inneren" Bewegung handelt, sind Tränen Indikatoren der seelischen Verfassung des Subjekts. Während die psychischen, unsichtbaren Vorgänge den empirischen Methoden weitgehend unzugänglich sind, treten ihre physischen Symptome (wie die Tränenflüssigkeit) am Leib und im Gesicht der Person in Erscheinung und werden deshalb in der visuellen Repräsentation oder Beschreibung von Individuen wiederum zum Indiz eines emotionalen Geschehens. Insofern sind in den Tränen mehrfache Zeichen zu sehen. Als Indikatoren psychischer Vorgänge werden sie in sozialen Zusammenhängen als Symptome gedeutet, in anthropologischem Sinne als Metapher der Menschlichkeit verstanden und in kultur- und kunstgeschichtlicher Perspektive zu Bildzeichen affektiver Zustände und Haltungen wie etwa Trauer oder Mitgefühl. In bild- und zeichentheoretischer Hinsicht sind Tränen indexikalische Zeichen, die am Leib, im Bild oder im Text auftreten können.

Dabei werden die Tränen in der Kulturgeschichte von allen anderen Körperflüssigkeiten unterschieden, indem sie die einzig nobilitierte, nicht durch Tabus belegte Körperflüssigkeit darstellen[1] – und dies auch jenseits der ‚geheiligten Tränen' im christlichen Kulturraum. Es ist das Gesicht im doppelten Wortsinn von Antlitz und Sehorgan[2], durch das die Tränenflüssigkeit zum Medium[3] immaterieller, gleichsam höherer Bedeutungen wird. Indem sie dem Schauplatz des Gesichts ent-

1 Vgl. Stephen Greenblatt: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern* (1990), übers. v. Jeremy Gaines, Berlin (Wagenbach) 1991, S. 31–53; vgl. auch Mary Douglas: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu* (1966), übers. v. Brigitte Luchesi, Berlin (Reimer) 1985.

2 Vgl. „Gesicht", in: Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4/1/2, Leipzig (Hirzel) 1897, Sp. 4087–4099.

3 „Aber Tränen sind die Flüssigkeit des Auges, das Auge wiederum Organ des menschlichen Geistes, oder wie eine auch im 18. Jahrhundert verbreitete Metapher sagt, Fenster der menschlichen Seele."

springen, sind die Tränen die einzige soziale Körperflüssigkeit. Im intersubjektiven Gebrauch werden sie zum Medium eines *corpus communis*. Doch es ist nicht der Fluss von Tränen, es sind eher die wenigen, die als einzelne erkennbaren Tränen, die zum herausragenden Index einer individualisierten, zwischenmenschlichen Gefühlskultur geworden sind. Insofern können Tränen im Gesicht als anthropologische Pathosformel schlechthin gelten.

Der Umgang mit ihnen, insbesondere die Frage, wie heftig, wie viel und wie andauernd sie vergossen werden, ist Gegenstand differenzierter Vorstellungen, denen in der europäischen Kulturgeschichte ausgreifende und kontroverse Debatten gewidmet worden sind: auf der einen Seite das Platonische Verdikt gegen eine auf das Gefühl wirkende Dichtung, dagegen in der frühchristlichen Kultur die ‚Tränengabe' als exklusive Verbindung des Menschen mit dem Göttlichen[4]; dort die Darstellung eines ganzen Jahrhunderts als „weinendes Säkulum"[5] und hier das bürgerliche Erziehungspostulat „Ein Indianer weint nicht." Den einander widersprechenden Bewertungen des Weinens liegen wechselnde religiöse, moralische, medizinische und ästhetische Annahmen zugrunde. Die Deutungsgeschichte von Tränen ist fast durchgängig in einem Paradox befangen, werden sie doch einerseits als authentischer Ausdruck von Gemütsbewegungen interpretiert, während sie andererseits immer wieder dem Verdacht gespielter bzw. gestellter Emotionen, sogenannter falscher Tränen, unterliegen. Insofern sind Tränen Symptom eines offenkundig unhintergehbaren Natürlichkeitsparadoxes, in dem sich der Diskurs über den Menschen bewegt. Als Fluchtpunkt der Menschlichkeit des Menschen verdichtet sich in den Tränen im Gesicht die Kulturgeschichte des Humanen. Als Schauplatz *und* Akteur kultureller Praktiken im Umgang mit Gefühlen ist das Gesicht Symbol des Humanen und Artefakt zugleich. Da wir die Gesichter vergangener Zeiten und Generationen nur durch überlieferte Bilder und Beschreibungen kennen, ist unser Bild vom Menschen wie auch der Umgang mit dem Gegenüber durch die visuelle und literarische Ikonographie der Ausdrucksgebärden geprägt. Unsere faziale Kommunikation mit dem und den Anderen ist das Ergebnis eines internalisierten, überwiegend unwillkürlichen Habitus, der kulturellen Deutungsmustern von Gesichtern und Tränen folgt.

Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München (Fink) 1999, S. 97.

4 Christoph Benke: *Die Gabe der Tränen. Zur Tradition und Theologie eines vergessenen Kapitels der Glaubensgeschichte*, Würzburg (Echter) 2002; Barbara Müller: *Der Weg des Weinens. Die Tradition des ‚Penthos' in den Apophthegmata Patrum*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2000; Piroska Nagy: *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (Ve-XIIIe siècle)*, Paris (Michel) 2000.

5 Vgl. *Das weinende Saeculum*. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Heidelberg (Winter) 1983.



## Tränen in Medizin und Evolutionstheorie

Die Tränen im Gesicht, von denen hier die Rede ist, umfassen nicht das Gesamte der Flüssigkeit, die beim Menschen aus dem Auge austritt. Es geht um jenen Teil der von der *Glandula lacrimalis* (Tränendrüse) produzierten Flüssigkeit, den die Ophthalmologie (Augenheilkunde) „emotionale Tränen" nennt, um sie von den basalen und den reflektorischen Tränen zu unterscheiden. Während der basale Tränenfilm für die schützende und reinigende Versorgung der Hornhaut zuständig ist, werden die Reflextränen durch äußere physiologische Reize wie Kälte, Verletzungen, Gerüche oder chemische Stoffe hervorgerufen. Tatsächlich lassen sich jene Tränen, die keine derartige physiologische Funktion haben, auch in ihrer biochemischen Substanz von der funktional bedingten Körperflüssigkeit unterscheiden. So hat die medizinische Forschung nicht nur festgestellt, dass „die emotionale Tränenproduktion" auf bis zu 400 Mikroliter pro Minute ansteigen kann, sondern auch, dass „emotionale Tränen – unabhängig vom Geschlecht – bis zu 24% höhere Proteinkonzentrationen besitzen als Reflextränen"; außerdem wurden in ihnen erhöhte Werte für Mangan, Kalium, Serotonin und Prolaktin (bei Frauen) gemessen.[6] Diese Befunde sind Anzeichen dafür, dass die Tränendrüse in komplexer Weise mit dem neuronalen Netz verschaltet ist. Sie wird, so Messmer, „durch sympathische, parasympathische und somatosensible Fasern innerviert."[7]

Die medizinisch-typologische Unterscheidung von basalen, reflektorischen und emotionalen Tränen korrigiert das evolutionstheoretische Modell, wie Darwin es in seinem Buch *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) entwickelt hat. Unwillkürliche und habitualisierte nervliche und physiologische Sensationen (Erröten, Zittern, Weinen, Schweißausbrüche etc.) und expressive Körpergebärden werden darin als Überbleibsel oder Rudimente von ursprünglich funktionalen oder willentlichen Manifestationen interpretiert, die im Laufe der Entwicklung unwillkürlich, habituell und hereditär geworden seien, „the last remnants or rudiments of strongly marked and intelligible movements." Wenn Darwin nach deren Bedeutung fragt, geht es ihm nicht um die Semantik oder emotionale Bedeutung der Ausdrucksgebärden. So stellt er zwar fest, „they are as full of significance to us in regard to expression, as are ordinary rudiments to the naturalist in the classification and genealogy of organic being"[8], doch geht es dabei um die Signifikanz dieser Ausdrucksformen für die Evolutionsgeschichte. Die Muskelbewegungen des Gesichts, die einzelne Expressionen begleiten, sind in Darwins Evolutionsmodell nämlich Indikatoren für die Stellung der Arten in der Evolution.

Die evolutionsgeschichtliche Spekulation, die aus dieser Deutung abgeleitet wird, lautet, das Weinen könne vermutlich erst „rather late in the line of our de-

6 So die zusammenfassende Darstellung – mit Bezug auf empirische Studien von William H. Frey von 1981 und 1985 – von Elisabeth M. Messmer: „Emotionale Tränen", in: *Der Ophthalmologe*, 7 (2009), S. 593–602, hier S. 597.

7 Ebd., S. 593.

8 Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), hg. v. Joe Cain/Sharon Messenger, London (Penguin) 2009, S. 321.

scent" aufgetreten sein. Diese Annahme begründet sich daraus, dass Darwin von einem funktionalen Zusammenhang zwischen der Kontraktion der Augenmuskulatur und der Absonderung von Tränen ausging. Analog zur reflektorischen Tränenproduktion stellte er sich das „Weinen aufgrund seelischer Leiden" so vor, dass durch einen inneren Reiz eine Ausdehnung der Blutgefäße hervorgerufen wird, die einen Druck auf die Augen erzeugt, welcher wiederum eine unwillkürliche Kontraktion der Augenmuskulatur und eine Aussonderung von Tränen bewirkt. „But our progenitors will not have exhibited those highly expressive movements of the features which accompany screaming and crying until their circulatory and respiratory organs, and the muscles surrounding the eyes, had acquired their present structure."[9] Somit betrachtet Darwin das Weinen als einen menschlichen Ausdruck, dessen Entstehung der physiologischen Evolution nachgeordnet ist. Andererseits geht er aber davon aus, dass „with advancing years and culture, the habit of screaming is partially repressed"[10], während die zusammengezogenen Augenmuskeln als unwillkürliche habitualisierte Gebärde, auch ohne Tränenfluss, verblieben seien. Das Verhältnis zwischen Muskulatur und Tränenfluss bleibt auf diese Weise bei Darwin in einem evolutionären Argumentationszirkel gefangen. Wird das Weinen einerseits als Folge einer Kontraktion der Augenmuskulatur erklärt und evolutionsgeschichtlich als Epiphänomen der physiologischen Evolution gedeutet, so wird andererseits die Kontraktion der Augenmuskulatur als Habitus und als Rudiment einer kulturellen Unterdrückung des Weinens begriffen.

Für die Frage einer genaueren Klärung des Tränenphänomens an der Schwelle von Physiologie und Gefühl scheint die Evolutionstheorie demnach wenig hilfreich. Anders gewendet könnte die Rudiment-These allerdings durchaus die Wechselbeziehung zwischen Evolution und Kulturgeschichte erklären helfen. So ließe sich das Weinen als kulturelle Überformung physiologischer Funktionen (des basalen und reflektorischen Tränenflusses) betrachten, in deren Prozess die Rudimente der Evolution zu leiblichen Medien kultureller Praktiken geworden sind – mit Rückwirkungen auch auf die Physiologie. Die Ausdrucksgebärden wären dann als Nachleben physiologischer Funktionen im Sinne einer kulturellen, sozialen Nutzung des biologischen Erbes der Evolution deutbar.[11] Allerdings wäre auch damit noch wenig gesagt über den spezifischen, historisch sehr unterschiedlichen Umgang mit Tränen, wenig auch zur Art und Weise, wie das Weinen den Gefühlsausdruck moduliert und wie die Kultur diesen reguliert.

In historisch oder kulturell vergleichenden Untersuchungen zu Tränen wird moderates Weinen häufig ganz selbstverständlich als Merkmal von Stärke oder psychischer Stabilität gedeutet. So interpretiert z. B. die Ophthalmologin Messmer empirisch ermittelte Unterschiede in der Häufigkeit von Weinen als Indikator dafür,

9 Ebd., S. 330.

10 Ebd., S. 321.

11 Zur kulturellen Entwicklung und Nutzung des ‚biologischen Erbes' vgl. Michael Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens* (1999), übers. v. Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2002.



„wie emotionale Stärke von diesen Kulturen definiert wird und ob damit ein Gesichtsverlust verbunden ist."[12] Die Metapher vom Gesichtsverlust[13] ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Sie zeugt davon, wie eng Tränen und Gesicht als Indices des Anthropos miteinander verbunden sind. Während das Hervortreten von Tränen zwar einen physischen Gesichtsverlust, die Minderung des Sehvermögens, hervorruft, ist damit keineswegs immer und überall ein Verlust des Antlitzes als Repräsentant der Person verbunden. Im Gegensatz zur Formel ‚wenig Tränen – viel Gesicht', die einen in der Moderne entstandenen affektiven Verhaltenskodex universalisiert, erhellt die Kulturgeschichte der Tränen nämlich eine umgekehrte Dynamik; sie bringt eine Art Gesichts*gewinn* zum Vorschein: In dem Maße, wie die Tränen ins Gesicht treten, wird dieses zum zentralen Schauplatz der Ausdrucksgebärden, während die körperlichen Gebärden in den Hintergrund treten.

## Nachleben von Pathosformeln der Trauer in der Moderne

Wenn ich Tränen im Gesicht als zentrale anthropologische Pathosformel bezeichne, im Sinne Aby Warburgs also als eine durch die Ikonographie von Text und Bild geprägte Ausdrucksgebärde, dann geschieht das unter dem Vorbehalt, dass der Theoretiker der Pathosformel selbst den Tränen keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat. Eine Fokussierung von Tränen im Gesicht, einschließlich der ins Gesicht springenden Tränen auf den Gemälden der Renaissance-Maler, seinem wichtigsten Untersuchungsfeld, wird man auf den Tafeln des *Mnemosyne*-Atlas wie auch in Warburgs Schriften nahezu vergeblich suchen.[14] Die Erklärung, dass Tränen und Weinen nicht zum bewegten Beiwerk und den erregten Gebärden gezählt werden können, welche Ausgangs- und Kernpunkt für Warburgs Interesse am Nachleben der Antike in der Renaissance darstellen, kann diese Leerstelle nicht hinreichend erklären. Denn unter diesem Blickwinkel kommen auch Zitate und Wanderungen von Sternzeichen, Symbolen und anderen Bildzeichen in den Blick, die ebenso wenig ins Register erregter Gebärden gehören. Der blinde Fleck in Warburgs Kulturgeschichte bedarf einer weitergehenden Befragung. Diese führt entlang der Spur von Tränen in den überlieferten Szenen und Bildern von Trauer, und sie betrifft die Spannung, in der die Tränen (vermutlich seit mehr als zwei Jahrtausenden) zu anderen Trauergebärden stehen. Die Frage, der im Folgenden nachgegangen werden soll, lautet also: Wie kamen die Tränen ins Gesicht?

12 Messmer: „Emotionale Tränen" (Anm. 6), S. 600.

13 Zu Bildern, Erzählungen und Filmen, die von konkreten Gesichtsverlusten handeln, vgl. Thomas Macho: „Mit lachendem Gesicht: en face le pire jusqu'à ce qu'il fasse rire", in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, H. 0 (2009), S. 19–36.

14 Auch die klagenden Grazien (*Gratie lagrimose*) und der weinend schreibende Verfasser (*che piangendo scrive*) von Bernardo Pulcis Klagegedicht, das Warburg in seiner Botticelli-Studie zitiert, werden nicht weiter kommentiert. Aby Warburg: *Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling"* (1893–1906), in: ders.: *Werke in einem Band*, hg. v. Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Berlin (Suhrkamp) 2010, S. 102.

In seinem 1930 publizierten Roman *Hiob. Roman eines einfachen Mannes* versetzt Joseph Roth die biblische Figur, Verkörperung der Klage über maßloses unverschuldetes Leid, in das 20. Jahrhundert und setzt sie zudem einem paradigmatischen Ortswechsel aus, indem der Protagonist des Romans abrupt von der Tradition in die Moderne versetzt wird. Aus dem einfachen, orthodoxen Leben in einem russischen Dorf verschlägt es Mendel Singer und seine Familie in die Lower East Side von Manhattan, wohin er seinem emigrierten, dort zu Wohlstand gekommenen Sohn folgt. Ähnlich dem biblischen Hiob trifft ihn nun ein Schicksalsschlag nach dem anderen. Hatte er schon seinen jüngstgeborenen, behinderten Sohn im russischen Dorf zurücklassen müssen, so verliert er durch den Ersten Weltkrieg seine anderen beiden Söhne; der älteste, der als Soldat in der Heimat geblieben war, ist verschollen, der zweite Sohn fällt als Soldat der US-Armee, während seine Tochter geistig verwirrt in der Psychiatrie landet. Die Reaktion von Singer und seiner Frau Deborah auf diese Verluste beschreibt Joseph Roth in einigen eindrucksvollen Szenen, in denen wirkmächtige Pathosformeln der Trauer zitiert werden.

Als der Freund des zweiten Sohnes die Nachricht von dessen Tod bringt, beginnt Deborah plötzlich, „sich ganz langsam, mit schleichenden Fingern die Haare zu raufen. Sie zieht eine Haarflechte nach der andern über das Gesicht, das bleich ist und ohne Regung, wie aufgequollener Gips. Dann reißt sie eine Strähne nach der andern aus, fast in demselben Tempo, in dem draußen die Schneeflocken niederfallen. Schon zeigen sich zwei, drei weiße Inseln inmitten des Haars, ein paar talergroße Flecken der nackten Kopfhaut und ganz winzige Tröpfchen roten Blutes. Niemand rührt sich. Die Uhr tickt, der Schnee fällt, und Deborah reißt sich sachte die Haare aus." Kurz darauf beginnt sie zu singen „mit einer tiefen, männlichen Stimme, die so klingt, als wäre ein fremder Sänger im Zimmer." Sie singt „ein altes jüdisches Lied ohne Worte, ein schwarzes Wiegenlied für tote Kinder." Und wenig später heißt es: „Auf einmal kommt ein grölender Laut aus Deborahs Brust. Er klingt wie der Rest jener Melodie, die sie vorher gesungen hat, ein gesprengter, geborstener Ton. / Dann fällt Deborah vom Sessel."[15] Sie ist tot.

Im Kontrast dazu steht die Reaktion ihres Mannes, der still und nahezu regungslos die Trauerrituale vollzieht und sich in eine stumme und lang anhaltende Einsamkeit zurückzieht – bis zu einer viel später folgenden Szene, in der er beim Abspielen einer Grammophonplatte plötzlich zu weinen beginnt. „Als sich eine kleine silberne Flöte einmischte und von nun an die samtenen Geigen nicht mehr verließ und wie ein getreuer schmaler Saum umrandete, begann Mendel zum erstenmal seit langer Zeit zu weinen."[16] Die Lösung seiner Erstarrung durch Musik erscheint wie eine Wiederbelebung, mit der sich die Möglichkeit verbindet, wieder in das soziale Leben einzutreten. Das bestätigt sich in einer weiteren Szene, in der Mendel wieder weint – diesmal sind es Freudentränen –, als er wie durch ein Wunder den jüngsten, verloren geglaubten Sohn gesundet zurückerhält: „Da verwandelt sich

15 Joseph Roth: *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*, Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1976, S. 107 f.
16 Ebd., S. 127.



Mendels Lachen in Weinen, er schluchzt, und die Tränen fließen aus den alten halbverhüllten Augen in den wildwuchernden Bart, verlieren sich im wüsten Gestrüpp, andere bleiben lange und rund und voll wie gläserne Tropfen in den Haaren hängen."[17]

In den Trauergebärden des Paares verkörpert sich ein Gegensatz, der wie ein roter Faden die europäische Kulturgeschichte durchzieht: einerseits die Klagelaute und die archaisch anmutenden Gebärden der Frau, die an die Klageweiber erinnern, wobei ihre exzentrischen Gebärden die um den toten Sohn klagende Mutter in den Zustand der Kreatur zurückversetzen; andererseits die lange erstarrte stumme Trauer und schließlich die Konversion des alten Juden in einen weinenden Alten, dessen durch Musik gelöste über das Gesicht rollende Tränen sich im Mitgefühl der Umstehenden – und vielleicht auch der Leser – fortsetzen. Nur dass sich in dieser Szene, in der Tradition und Moderne aufeinander treffen, Elemente mischen, die gemeinhin kultur- und geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Trauerordnungen zugewiesen werden. So zitiert das Haareraufen und –herausziehen eine Figur aus griechisch-antiken Begräbnisritualen, während Deborahs Klagegesang der jüdischen Überlieferung entstammt, wo dieser jedoch rituell von Männern ausgeführt wird, und die durch Musik gelösten Tränen im Gesicht von Mendel Singer eine christliche Ausdrucksgebärde vergegenwärtigen, die traditionell allerdings eher dem weiblichen Antlitz zugeordnet wird. Dass Joseph Roth die antiken Klagegebärden und jüdischen Klagelaute in ein und derselben Person verbindet und der christlichen Figur von Tränen im Gesicht entgegensetzt, fügt sich in das Bild, das sich die Überlieferung von den religionsgeschichtlich unterschiedlichen Trauerkulturen gemacht hat.

## Die Stellung von Tränen in der jüdischen und antiken Klagekultur

Beide, die antike griechische wie die jüdische Kultur, zeichnen sich durch ausgeprägte, streng geregelte Trauerrituale aus. Im Zentrum der jüdischen Tradition, die aufgrund der Geschichte von Vertreibung und Exil allgemein als eine Kultur von Trauer und Klage betrachtet wird, stehen die Stimme und der kultische Gesang. Dies trifft sowohl für die Trauerrituale zu, die beim Tod eines Angehörigen ausgeführt werden und in denen geregelte, durch Abstinenz gegenüber den Alltagsverrichtungen gekennzeichnete Trauerperioden durch das Kaddish-Gebet und das Lesen aus den Büchern *Hiob* und *Jeremia* unterbrochen bzw. rhythmisiert werden, als auch für den religiösen Kult, in dem den Klageliedern (*Qina*) eine zentrale Rolle zukommt. Im Medium der Klagelieder wird die Trauer über den Tod eines einzelnen mit der Klage des Volkes Israel verknüpft. Der kultische und kollektive Charakter der Klage korrespondiert mit dem Modus, in dem die Tränen in der hebräischen Bibel zumeist begegnen. In den überwiegenden Fällen ist von überlaufenden, fließenden, rinnenden Tränen die Rede; sie entströmen den Klagenden, die sehr oft

17 Ebd., S. 146.

im Plural auftreten, ohne Maß. So liest man im Buch *Jeremia* beispielsweise: „Ruft die Klagefrauen herbei! / Schickt nach den weisen Frauen! Sie sollen kommen / und Klage über uns anstimmen, / Schnell sollen sie kommen / und Klage anstimmen, / so dass unsre Augen von Tränen fließen / und unsere Wimpern von Wasser triefen" (Jer 9,16–17).[18]

Vor allem aber wird die Klage durchweg nicht an ein menschliches Gegenüber adressiert, sondern an den Gott Israels, der oft als strafender Gott auftritt. „Nur Einer kann auf die Klage antworten: Gott selber", schreibt Gershom Scholem in seinem Aufsatz über *Klage und Klagelied*[19], in dem er die Bedeutungs- und Sprachstruktur der *Qina* untersucht. Wenn er die Klage darin als eine Äußerung beschreibt, die nichts ausspricht, in der sich aber alles andeutet, dann kommt ihr in sprachtheoretischer Hinsicht eine ähnliche Bedeutung zu wie Tränen, die durch Rhythmus und Stimme aus dem fließenden, ungeformten Aggregatzustand in eine gestaltete Form transformiert worden sind. Kaum gäbe es „in den menschlichen Sprachen ein Wort, das mehr weint und schweigt als das hebräische Wort אֵיכָה [*ekha*] ('Wie'), mit dem die Totenklagen beginnen", so Scholem, der die Klage damit so charakterisiert, als ob sie eine Art gesungener Tränen wären.[20] – Diese Art Tränen, die gleichsam in der Stimme der jüdischen Klage aufgehoben sind, hat Heinrich Heine in die Neuzeit transportiert, wenn er ihnen im Portia-Kapitel seines Buches *Shakespeares Mädchen und Frauen* (1838) einen Namen und eine individuelle Gestalt leiht, die von Shylock: „Trotz dem daß ich in der Synagoge von Venedig nach allen Seiten umherspähete, konnte ich das Antlitz des Shylocks nirgends erblicken. [...] Aber gegen Abend [...] hörte ich eine Stimme, worin Tränen rieselten, wie sie nie mit dem Auge geweint werden ... Es war ein Schluchzen, das einen Stein in Mitleid zu rühren vermochte ..."[21]

Auch im *pentheus*, den Trauerritualen der griechischen Antike, spielt die Stimme eine wichtige Rolle, so im *goos*, dem refrainartigen Sprechgesang der Angehörigen eines Verstorbenen, und im *threnos*, der Totenklage (Abb. 1), die in lyrischer Form von einem Sänger übernommen wurde – oder aber durch Klageweiber, deren oft als maßlos beschriebene Klage allerdings nach Zeit und Ort reguliert wurde. Ebenso bedeutsam waren die exzessiven Gebärden, die ein ganzes Repertoire an Pathosformeln ausmachen. Anhand von schriftlichen und archäologischen Zeugnissen und durch Untersuchungen zur *Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst* konnte dieses Repertoire systematisch erschlossen werden. Ingeborg Huber

18 In der Übersetzung der *Jerusalemer Bibel*.

19 Gershom Scholem: „Über Klage und Klagelied" (1918), in: ders.: *Tagebücher*, Bd. 2, Frankfurt a. M. (Jüdischer Verlag) 2000, S. 130.

20 Ebd., S. 132. Vgl. Sigrid Weigel: „Scholems Gedichte und seine Dichtungstheorie. Klage, Adressierung, Gabe und das Problem der biblischen Sprache in unserer Zeit", in: Stéphane Mosès/Sigrid Weigel (Hg.): *Gershom Scholem. Literatur und Rhetorik*, Köln u. a. (Böhlau) 2000, S. 16–47.

21 Heinrich Heine: *Shakespeares Mädchen und Frauen*, in: ders.: *Sämtliche Schriften*, hg. v. Klaus Briegleb, Bd. 4, München/Wien (Hanser) ²1978, S. 171-293, hier S. 265.



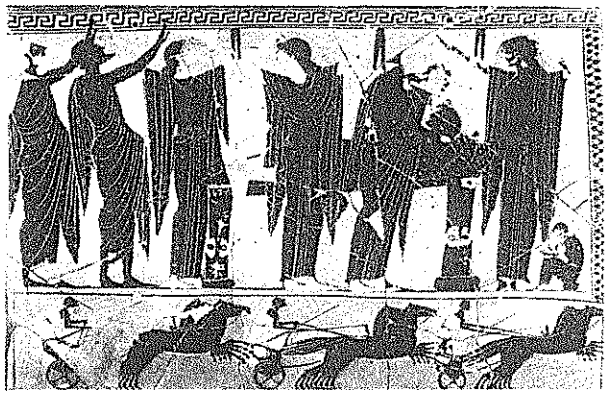


Abb. 1: Attische Vase (6./ 5. Jh. v. u. Z.): Beweinung des Verstorbenen auf dem Totenbett

unterscheidet dabei drastische, expressive, dynamische Gesten der älteren Zeit von der eher verhaltenen Gestik, die sich seit dem 6. vorchristlichen Jahrhundert durchsetzte, als durch die attischen Grabluxusgesetze Aufwand, Dauer und Umfang der Rituale eingedämmt wurden.[22] Die Tatsache, dass die Verbote sich hauptsächlich gegen laut wehklagende Frauen richteten, deren *pathos* künftig in die Mauern des *oikos* verbannt wurde, hat Nicole Loraux als Maßnahme der Polis gedeutet, sich gegen einen Exzess der Affekte zu schützen, die fortan auf den Schauplatz des Theaters verschoben wurden.[23] Eine solche Ausgrenzung der Klage aus der Politik wird verständlich, wenn man mit einem Seitenblick auf die römische Geschichte an die von Livius überlieferte Urszene der römischen Republik denkt, in der die Klage der Angehörigen über den Tod der Lucretia in dem Augenblick, als ihr Leichnam auf das Forum verbracht und so zum Politikum wurde, in Zorn umschlug und den Aufstand und Sturz der Königsherrschaft herbeiführte.[24]

Zu den exzessiven Gebärden gehörten: die Haare raufen und abschneiden, an Kopf und Brust schlagen, die Haut blutig kratzen, den Mund öffnen etc. (Abb. 2). Im Repertoire der moderateren Gebärden, zu denen u. a. die Geste des aufgestützten Ellenbogens, die später als Pathosformel der Melancholie berühmt geworden ist,

22 Ingeborg Huber: *Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst*, Möhnesee-Wamel (Bibliopolis) 2001.

23 Nicole Loraux: *Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M./New York (Campus) 1992.

24 Livius: *Römische Geschichte*, Buch I, lat.-dt., hg. u. übers. v. Hans Jürgen Hillen, Düsseldorf/Zürich (Artemis & Winkler) 2004. Vgl. Sigrid Weigel: „Lucretia – Exemplum, Gründungsopfer und Blutzeugnis", in: dies. (Hg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und Heiligen Kriegern*, München (Fink) 2007, S. 45–48; dies.: „Exemplum und Opfer, Blutzeugnis und Schriftzeugnis. Lucretia und Perpetua als Übergangsfiguren in der Kulturgeschichte der Märtyrer", in: Silvia Horsch/Martin Treml (Hg.): *Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*, München (Fink) 2011, S. 25–45.

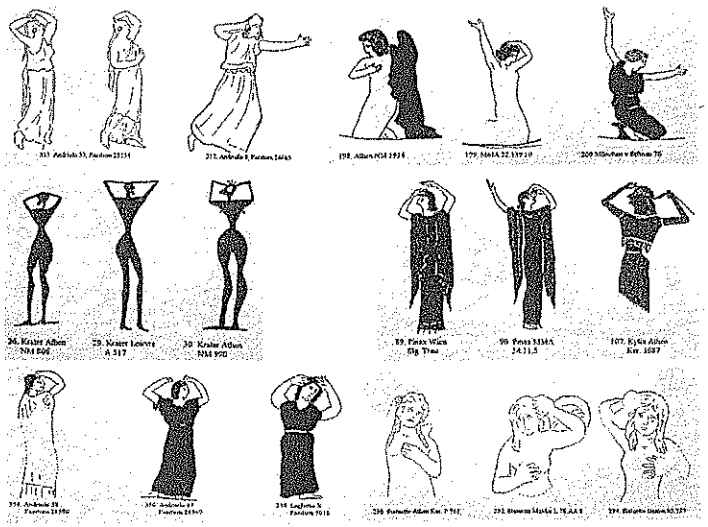


Abb. 2: Ikonographie der Trauer in der Antike

ferner die vor dem Leib verschränkten oder gefalteten Hände und die Verhüllung der Person gehören, tauchen im Zuge der Zurücknahme der Ausdrucksgebärden dann auch das Weinen bzw. Abwischen von Tränen auf und außerdem *En-face*-Darstellungen des Gesichts, in dessen Zügen mit einem verzerrten Mund und Stirnfalten erstmals auch eine Mimik der Trauer in Erscheinung tritt.[25] Mit der Regulierung und Eindämmung der erregten Gebärden, die die Vorlage für Warburgs Pathosformeln bilden, traten also auch in der griechischen Antike bereits Tränen und Mimik im Katalog der Trauergebärden in Erscheinung. Mäßigung bzw. Maßlosigkeit bilden jedoch ein Leitmotiv im antiken Diskurs über Ausdrucksgebärden, Affekte und Tränen. Während Aristoteles (384–322 v. u. Z.) mit seiner Affekttheorie von *eleos* und *phobos* Theatergeschichte geschrieben hat, gilt Platon (428–348 v. u. Z.) gemeinhin als Vertreter der Affektfeindschaft. Doch entgegen diesem kanonisierten Bild nehmen die Tränen in seinen Schriften keinen unbedeutenden Platz ein. Einen deutlichen Kontrast zur Verdammung von Dichtung, die das Gefühl anspricht, aus der Politik in der Schrift *Politeia* (370 v. u. Z.) bilden einige bemerkenswert tränenreiche Passagen aus dem *Symposion* (380 v. u. Z.) und dem *Phaidon* (um 380 v. u. Z.); sie betreffen sämtlich die Person des verehrten Sokrates. So spricht Alkibiades im *Gastmahl* von heftigen Erregungen, wie etwa einem pochenden Herzen, die ihn bei den Reden des Sokrates überkommen:

25 Huber: *Ikonographie der Trauer* (Anm. 22), S. 197 ff., 206 ff.



„und Tränen werden mir ausgepreßt von seinen Reden."[26] Ausführlicher ist die Thematisierung der Tränen in der Schlußszene des *Phaidon*, die vom Tod des Sokrates durch den Giftbecher handelt.[27] Hier wird das Motiv der Beweinung eines Märtyrertodes präfiguriert, das für die christliche Bildkultur zentral werden sollte. Platons Text handelt vom Widerstreit zwischen Sokrates' Forderung, Ruhe zu bewahren, und einer eskalierenden Erregung in der Affektlage der ihn umgebenden Freunde und Schüler; von ihr wird auch Phaidon erfasst: „... auch mir selbst flossen Tränen mit Gewalt, und nicht tropfenweise, so daß ich mich verhüllen mußte und mich ausweinen."[28] Auch von anderen Beteiligten wird berichtet, dass sie die Tränen nicht zurückhalten konnten, ausbrachen oder sich unwillig gebärdeten.

In der jüdischen Tradition also die Klage vor Gott und als Kult, in der griechischen die Klage in Gegenstellung zu Vernunft und Politik: Wenn in diesen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen von Tränen die Rede ist, dann treten diese zumeist im Übermaß oder besser Überfluss in Erscheinung, nicht jedoch als faziale Gefühlszeichen. Sie sind hier eher Teil der Klagerituale als Teil einer individualisierten Gefühlskultur. Im frühen Christentum wurden die Tränen „aufgewertet", wie u. a. Le Goff mit Bezug auf das Motiv des Weinens im *Neuen Testament* konstatiert hat.[29] Für das antike und frühmittelalterliche Christentum ist vor allem der exzessive Tränenkult hervorzuheben, wie er in der monastischen Praxis der ‚Tränengabe' kultiviert wurde. Erst im Verlaufe des Mittelalters kam es zur Entwicklung einer ausdifferenzierten Kultur von Pathosformeln, aus deren umfangreichem Repertoire sich die Ikonographie der Tränen im Gesicht als eine zunehmend individualisierte Ausdrucksgebärde von Trauer und Mitgefühl herausgebildet hat.

## Die Passionsformeln des Weinens

Wichtigste Quelle für die christliche Tränenkultur sind die *Apophthegmata Patrum* (Sprüchesammlung der sog. ägyptischen Wüstenväter des 4./5. Jh.).[30] Der in diesem Kontext entwickelte Kult der *gratia lacrymarum* (Tränengabe) meint eine göttliche Gabe oder Gnade, für deren Erlangung die Fähigkeit exzessiven Weinens ausgebildet werden muss. Gabe ist also im doppelten Sinne zu verstehen: als Gnade und als Vermögen, als *charisma* und *habitus*.[31] Zu den wichtigsten Elementen des Kults gehören der Topos des ‚göttlichen Einstichs' (gr. *katalysis*, lat. *compunctio*) und die Idee des Bußweinens (*penthos*), eines Weinens, das als Nachvollzug des

26 Platon: *Symposion*, 215e, in: ders.: *Werke*, griech.-dt., hg. v. Gunther Eigler, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Bd. 3, Darmstadt (Wiss. Buchges.) 1974, S. 365.
27 Platon: *Phaidon*, 115a–118a, in: ebd., S. 197–207.
28 Ebd., 117c, S. 203–205.
29 Jacques Le Goff/Nicolas Truong: *Die Geschichte des Körpers im Mittelalter* (2002), übers. v. Renate Warttmann, Stuttgart (Klett-Cotta) 2007, S. 79.
30 Vgl. Irénée Hausherr: *Penthos. La doctrine de la componction dans l'orient chrétien*, Rom (Pont. Instit. Orientalium Studiorum) 1944; Müller: *Weg des Weinens* (Anm. 4).
31 Vgl. Nagy: *Le don des larmes* (Anm. 4).

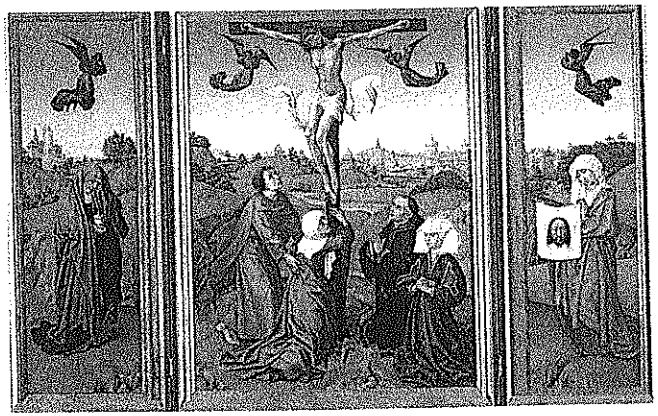


Abb. 3: Rogier van der Weyden, *Kreuzigungstriptychon* (um 1440-45)

Erlösungsgeschehens verstanden und in eremitischer Einsamkeit praktiziert wurde. Zwar wird die ‚Gabe der Tränen' oft als kontemplativ charakterisiert, doch in affektökonomischer Hinsicht enthält sie auch eine kathartische Qualität, indem sie den Leib *verflüssigt* und die Sinne *löst*. In diesem Zusammenhang begegnen Formeln ekstatischer Affekte wie etwa die ‚heißen Tränen' und das ‚Glutgebet'; und es entsteht ein ganzes Repertoire an Tränen-Topoi, wie ‚Tal der Tränen', ‚Tränenbuße' und ‚Tränentaufe'. Insofern kann man die Praxis der Tränengabe als eine Art kultureller Kompromissbildung betrachten, in die Bestandteile aus dem exzessiven Trauerkult der Antike ebenso eingehen wie der direkte Gottesbezug der jüdischen Klage.

Eine ähnlich ritualisierte Tränenkultur ist in der Westkirche erst im Mittelalter entstanden, dies vor allem im Kontext der Tränen- und Brautmystik, wie sie etwa durch die Begine Maria von Oignies oder auch die Tränentheoretikerin Katharina von Siena belegt sind.[32] Doch erst außerhalb der monastischen Welt wurde diese christliche Tränenkultur zum Medium der Ausbildung eines *corpus communis*, das sich mit Hilfe von Rhetorik und Ikonographie der *compassio* formierte. Dafür spielten das Theater, die Musik und die Bilder eine zentrale Rolle. Aus dem Zusammenspiel ‚erregter Gebärden' im performativen Genre des volksnahen Passionsspiels, der Stimme des Gesangs und den Ausdrucksgebärden, die durch die Macht der Bilder eine neue visuelle Überzeugungskraft gewannen, bildete sich eine Affektkultur, durch die die *Passions*geschichte der menschlichen Vorstellungswelt nahegebracht werden konnte. Auf diesem Schauplatz trat die Ikonographie der Tränen im Gesicht als eine der folgenreichsten Pathosformeln – oder besser: Passionsformeln – in Erscheinung.

32 Vgl. Benke: *Gabe der Tränen* (Anm. 4). Vgl. auch Barbara Vinken: „Tränen zum Leben. Tränen zum Tode'. Katharina von Siena, Petrarca, Boccaccio, Theresa von Avila, Zola", in: Beate Söntgen/Geraldine Spiekermann (Hg.): *Tränen*, München (Fink) 2008, S. 17–26.



In seinem vielbeachteten Aufsatz *The Crying Face* (1987) hat Moshe Barasch die These vertreten, dass es Rogier van der Weyden war, der im 15. Jahrhundert die über das Gesicht rollende Träne in die Ikonographie eingeführt hat, und zwar in zeitlicher Nähe zu Albertis Ausführungen über die Rolle des Mienenspiels für die Darstellung von Affekten in seinem Traktat *Della Pittura* (1435/36). Als herausragende Gemälde nennt Barasch Rogiers berühmtes Wiener Triptychon der *Kreuzigung* (um 1440, Abb. 3) und die ebenso bekannte *Kreuzesabnahme* aus dem Prado (um 1430, Abb. 4 bis 6). Diese Beispiele könnte man durch eine ganze Serie weiterer Bilder ergänzen. Denn was Barasch über van der Weyden schreibt, „he was then fascinated with tears"[33], scheint auch auf andere Maler zuzutreffen. Die Frage, wie das Malen von Tränen entstanden sei, beantwortet Barasch mit einem Entwicklungsmodell, in dem er Stufen verschiedener piktorialer Darstellungsmittel seit dem 13. Jahrhundert, seit das Weinen im Bild aufgetaucht sei, skizziert. Während in der früheren byzantinischen Kunst, die aus dem kulturgeschichtlichen Umfeld des Tränengabe-Kults überliefert ist, weder Tränen noch andere Gebärden des Weinens zu finden sind, sieht Barasch das Weinen in der von ihm betrachteten Epoche vom 13. bis 15. Jahrhundert zuerst durch „physiognomische Mittel" wie Augenfalten und Mundform dargestellt, dann durch die Gebärde des Tränenwegwischens, erst mit dem Tuch, dann mit dem Handrücken – als Beispiele nennt er *Beweinungen* von Hugo van der Goes, Petrus Christus und Geertgen tot Sint Jans –, bevor in der flämischen Malerei des 15. Jahrhunderts die gemalte Träne hinzugekommen sei: „the pearl-like tear rolling down the cheek; it is a drop of precious liquid, painted with subtle shadows to give it material substance, with reflections and a highlight to make it transparent and shiny. The pictorial language is actually the same as that used in the depiction of jewellery and glass." Mit Bezug auf Geertgen tot Sint Jans' *Schmerzensmann* fügt er hinzu: „The tear, placed precisely beneath the *flagellum*, endows Christ's Passion with a human quality."[34] Das Auftauchen dieser neuen Ikonographie der Tränen diskutiert Barasch anhand von zwei Bildmotiven: zum einen an narrativen Szenen mit dramatischer Handlung, in denen die Tränen ein zusätzliches Bildargument bilden, zum anderen an Szenen ohne Handlung, in denen die Träne als Mittel genutzt wird, eine Figur zu charakterisieren. Das klassische Beispiel hierfür ist Maria Magdalena, für das bei Barasch Rogiers Pariser *Magdalena* steht (Abb. 7).

Bemerkenswert ist, dass Barasch, der ansonsten die Aufnahme und Umformung antiker Bildformen in der europäischen Kunst in vielfältiger Weise untersucht, die Tatsache entgangen ist, dass einige der gestischen Ausdrucksgebärden, die in seiner Entwicklungsgeschichte darstellerischer Mittel den gemalten Tränen vorausgehen, bereits in der antiken Trauer-Ikonographie vorgebildet sind, insbesondere im Re-

33 Moshe Barasch: „The Crying Face", in: *Artibus et Historiae*, 8 (1987) 15, S. 21–36, hier S. 22. Wiederabgedruckt in: ders.: *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Wien (IRSA) 1991, S. 85–99.

34 Ebd., S. 26.

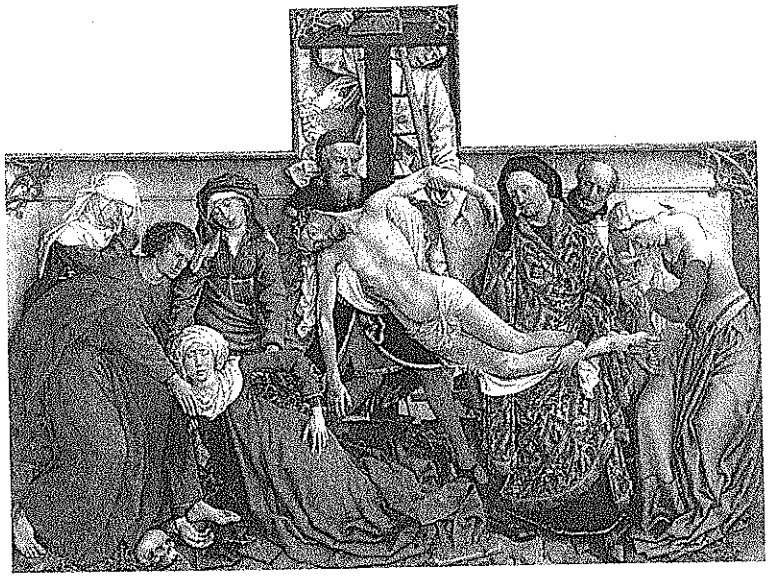


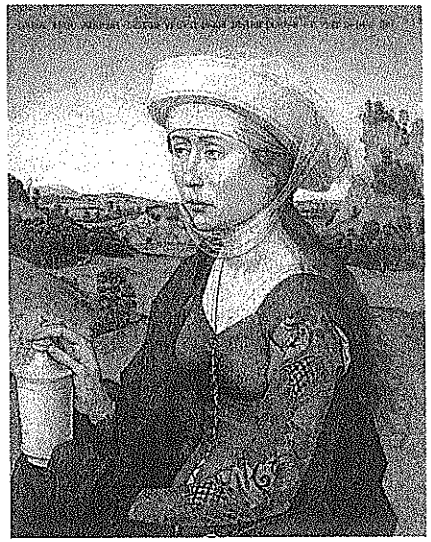
Abb. 4: Rogier van der Weyden, *Kreuzesabnahme* (um 1430)

Abb. 5 und 6: Ausschnitt aus van der Weyden, *Kreuzesabnahme*

pertoire der moderaten Gesten des *threnos*. Umgekehrt hatte sich Warburgs Interesse so sehr auf das Nachleben der bewegten Gebärden konzentriert, dass bei ihm wiederum die Bedeutung der Tränen für die Ikonographie der Renaissancemalerei im Schatten geblieben ist. Als Warburg bei seinem Studium der Bildprogramme in



Abb. 7: Rogier van der Weyden, *Maria Magdalena* (1450)



den Grabkammern der Florentiner Patrizier Sassetti und Tornabuoni römische Sarkophage als deren Vorbilder entdeckte, waren es die exzessiven Körpergebärden in den darauf dargestellten Szenen vom Tod der Alkestis und des Meleager, die ihn faszinierten, weil sie wegen ihrer „entfesselten", „leidenschaftlichen Totenklage" und ihrer „paganen" Ausdruckskraft nicht zu dem Gleichgewichtszustand passten, den er den Florentiner Patriziern zuschrieb. Insofern bewertete er ihre Zitate antiker Totenklage als „Einbruchsstelle ungezügelter paganer Ausdrucksfreudigkeit."[35] Im Fahrwasser dieses Deutungsmodells wurde Maria Magdalena von der Warburg-Schule auch als „Mänade unter dem Kreuz" beschrieben.[36] – Eine der wenigen Tafeln des *Mnemosyne*-Atlas, auf der christliche Trauermotive eine gewichtigere Rolle spielen, ist die Tafel 42 zum „Leidenspathos in energetischer Inversion" (Abb. 8). Die reproduzierten Abbildungen konzentrieren sich auf das Thema der *Grablegung* und schließen nur ein Gemälde-Beispiel ein (Carpaccio); hinzu kommen ein Kupferstich Mantegnas, eine Zeichnung Raffaels und ein Fresko Signorellis, die sämtlich schon aufgrund ihrer Technik keine Tränendarstellung nahelegen, was auch für ein ebenfalls aufgenommenes *Beweinungs*-Relief und für Cosmè Turas *Pietà*-Fresko aus dem Altarbild der Roverella-Kapelle in Ferrara gilt.[37] Dort, bei Barasch, also das Vergessen des Nachlebens antiker Pathosformeln der Trauer, hier,

35 Aby Warburg: „Francesco Sassettis letztwillige Verfügung" (1907), in: ders.: *Werke* (Anm. 14), S. 272 f.

36 Vgl. Edgar Wind/Frederik Antal: „The Mænad under the Cross", in: *Journal of the Warburg Institute* 1 (1937/38), S. 70–73.

37 Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. v. Martin Warnke, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd 2, Berlin (Akademie) 2000, Tafel 42, S. 76 f.

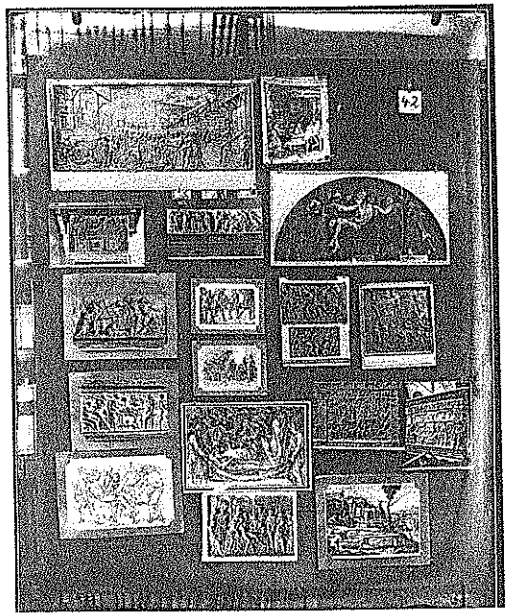


Abb. 8: Tafel 42 aus Aby Warburgs *Mnemosyne*-Atlas

bei Warburg, die Ausblendung der Tränen. In dieser kunsthistorischen Konstellation wiederholt sich der Widerstreit verschiedener Trauer-Ikonographien in der mittelalterlichen Malerei. Vermutlich bilden die von Barasch beobachteten unterschiedlichen Gebärden weniger eine Entwicklungslinie als ein Feld divergenter Pathosformeln, in dem – neben dem Einsatz neuer malerischer Mittel wie der Ölmalerei – auch kontroverse affektgeschichtliche Traditionen zum Ausdruck kommen. Zudem bestehen die entgegengesetzten Affektformeln auch, nachdem die Träne sich (gefördert durch die Verbreitung der Ölmalerei) ihren Platz in der Malerei erobert hat, nebeneinander fort, nicht selten auf ein und demselben Bild.

Darüber hinaus muss die These korrigiert werden, dass Rogier im 15. Jahrhundert die gemalte Träne in die Ikonographie eingeführt habe. Denn es finden sich durchaus frühere Beispiele, wenn auch nicht in der Tafelmalerei, so doch in Form gemalter Tränen, beispielsweise auf Holzskulpturen aus dem Umfeld der eher volkstümlichen Andachtskultur. Genau ein Jahrhundert vor Rogiers *Kreuzesabnahme*, nämlich um 1330/40, datieren die Tränen, die einer Marienfigur, die zu einem Vesperbild aus Radolfzell am Bodensee gehört, die Wangen herunterlaufen (Abb. 9). Es handelt sich um eine Holzskulptur mit dem Motiv der Pietà, deren Bezeichnung als Andachtsbild auf dessen kultische Bedeutung im Kirchenraum verweist. Dem historischen Abstand zu Rogiers Gemälde entspricht somit der Wechsel von einem skulpturalen zu einem Tafelbild und damit zugleich von der Andacht zur Anschauung. Die zwei Figuren des Radolfzeller Vesperbildes, Maria und der tote

Abb. 9: Maria aus dem Vesperbild der Münsterpfarrei Radolfzell (um 1330/40)

Abb. 10: Ausschnitt Maria aus dem Vesperbild

Christus auf ihrem Schoß, sind aus farbig bemaltem Pappelholz. Die Tränen dieser Maria bilden einen Kontrast zu denen auf Rogiers Bildern, den man sich größer nicht vorstellen kann. Denn die Radolfzeller Maria weint nicht glasklare Tränen; sie weint Blut (Abb. 10). Anstelle der perlenähnlichen Tränen, die einer kostbaren Flüssigkeit gleichen (Barasch), anstelle der vereinzelten, die Wange hinunterperlenden transparenten Tränen bilden die nebeneinander aus den roten Augen rinnenden Tränenketten der Radolfzeller Maria eine Art Blutperlen-Vorhang auf ihren Wangen. Ähnlich den goldenen Zierbortenmotiven an den Gewandrändern der Marien- und Christusfiguren, heben sich die roten Tränen von der farbig bemalten Holzoberfläche der Figuren ab – ganz so wie Wachstropfen, die an einer brennenden Kerze herunterlaufen. Diese roten Tränen verweisen auf einen bildtheologischen Zusammenhang zwischen Blut und Tränen. Denn die Blutstränen der Maria korrespondieren mit den Blutstropfen des gekreuzigten Körpers[38], den sie auf dem Schoß hält; sie verbinden die Trauernde durch die geheiligte Körperflüssigkeit mit ihrem toten Sohn. Auch ihre Körperhaltung ist signifikant: Indem sie sich über ihn

38 Vgl. Georges Didi-Huberman: „Blut der Bilder", in: Anja Lauper (Hg.): *Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik der Neuzeit*, Zürich/Berlin (Diaphanes) 2005, S. 21–50; Caroline Walker Bynum: *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 2007; Christina von Braun/Christoph Wulf (Hg.): *Mythen des Blutes*, Frankfurt a. M./New York (Campus) 2007.

beugt, wendet sie sich von der Welt ab. Dagegen verbinden die ein Jahrhundert später ins Bild tretenden, transparent gemalten Tränen dadurch, dass sie jener Körperflüssigkeit ähnlich sind, die der *menschlichen* Trauer entströmt, die zahllosen Weinenden der auf den Bildern dargestellten Szenen mit den Betrachtern. Auf diese Weise machen sie das Personal der Malerei den Menschen ähnlich – und umgekehrt.

## Ikonographische Tränen und kulturelle Codes

Mit dem Übergang vom Kultbild zur Malerei stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die ikonographischen Tränen zu den zeitgenössischen kulturellen Codes des Trauerns und Weinens stehen. Diese Frage berührt eine paradigmatische Debatte zwischen Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft, wie sie zwischen Hans Belting und Bernhard Jussen über Bilder von Andrea Mantegna und Giovanni Bellini geführt worden ist. Im Hinblick auf unterschiedliche Visualisierungen von Affekten im 15. Jahrhundert beschreibt Beltings Bellini-Buch (1985), anhand eines Vergleich von Mantegnas und Bellinis Szenen der *Beweinung*, gegensätzliche Antworten auf Albertis Postulat, dass der Maler mit dem Ausdruck von Gesicht und Geste (*viso e gesto*) die erregte Seele (*animo turbato*) darstelle bzw. mit den Bewegungen der Glieder die Gemütsbewegungen zeige: „vogliamo coi movimenti della membra mostrare i movimenti dell'animo."[39] Im Zentrum des Buches steht die These, dass sich Bellinis malerische Neuerungen einer Arbeit am „Konflikt zwischen Ikone und Bild-Drama"[40] bzw. dramatischer Bilderzählung verdanken. Albertis Vorstellung einer Analogie zwischen den Gemütsbewegungen der Betrachter und jener der Figuren – „Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo propio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cosa a sé simile, che piangiamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole"[41] – bildet dafür den affekttheoretischen Hintergrund, während Mantegnas Modellblätter dramatischer Bilderzählungen zu Albertis Traktat die kunsthistorische Kontrastfolie darstellen, vor der Bellinis Invention beleuchtet wird.

Im Unterschied zu der „dramatischen Inszenierung" auf Mantegnas Stich der *Grablegung* (um 1460, Abb. 11) – mit den (antike Darstellungen zitierenden) „Kla-

39 „... wir Maler [wollen] mit den Bewegungen der Glieder die seelischen zeigen." Leon Battista Alberti: *Della Pittura* II, 43, in: ders.: *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt (Wiss. Buchges.) 2007, S. 134/135.

40 Hans Belting: *Giovanni Bellini. Pietà: Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt a. M. (Fischer Tb) 1985, S. 45.

41 „Ferner wird ein Vorgang dann die Seele bewegen, wenn die dort gemalten Menschen ihre eigenen seelischen Bewegungen ganz deutlich zu erkennen geben. Aus der Natur, die wie nichts anderes begierig ist als nach ihr ähnlichen Dingen, kommt es, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und leiden mit dem Leidenden." Alberti: *Della Pittura* II, 41 (Anm. 39), S. 130/131.

Abb. 11: Andrea Mantegna, *Grablegung Christi* (um 1460)

geposen" der Klageweiber und der „tragischen Theatermaske" sowie dem vor „Schmerz verzerrten Gesicht" des Johannes – hebt Belting an Bellinis *Pietà* aus der Brera (um 1467, Abb. 12) eine „lyrische Tiefe" hervor; diese messe sich an der antiken Poesie, anstatt die antiken Pathosformeln zu zitieren, und trete durch eine Konzentration auf das halbfigurige Trio (von Totem, Maria und Johannes), das in der „Nahsicht der Ikone" dargestellt ist, in eine Beziehung zum Betrachter.[42] Für die These einer kopernikanischen Wende im Bildverständnis, die Belting in Bellinis Malerei am Werke sieht, spielt die Inschrift am unteren Bildrand der Mailänder *Pietà* eine zentrale Rolle: „Haec fere quum [cum] gemitus turgentia lumina promant Bellini poterat flere Joannis opus" (Sobald die [vom Weinen] geschwollenen Augen das Klagen hervorbrechen ließen, konnte das Werk des Giovanni Bellini weinen). Belting versteht diesen Satz, ein abgewandeltes Zitat aus den Elegien des Properz, als Schlüssel zum Programm des Bildes, das sich auf diese Weise an das Mitgefühl des Betrachters wende: „Die vom Weinen geschwollenen Augen gehören im antiken Text zum Betrachter, in Bellinis Bild dagegen zu den Klagefiguren *im* Bild, die gleichsam die Rolle der Betrachter übernehmen und ins Bild selbst verlegen. Von dort erhält der Betrachter sein Modell zurück."[43] Den Vergleich zwischen

42 Belting: *Bellini* (Anm. 40), S. 40 ff.

43 Ebd., S. 30 f.

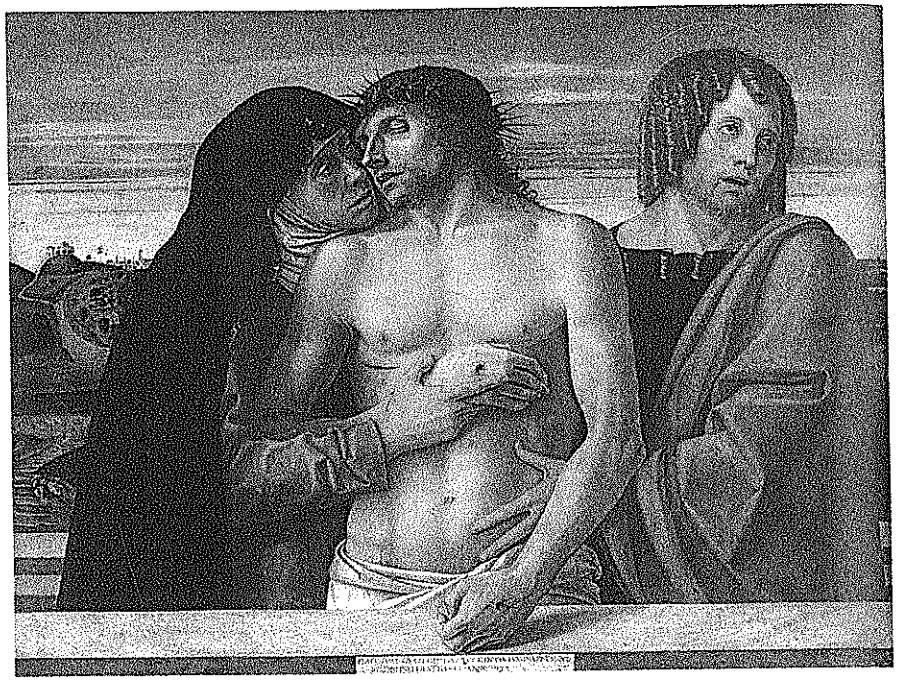


Abb. 12: Giovanni Bellini, *Pietà* (um 1465)

Mantegnas Stich und Bellinis Tafelbild resümiert seine Untersuchung im Gegensatz zwischen dramatischer Bühnenhandlung und dramatisierter, reicher orchestrierter Ikone.[44]

Die Vergleichskonstellation zwischen den beiden Renaissance-Künstlern hat der Mittelalterhistoriker Bernhard Jussen aufgegriffen, um sie vor dem Hintergrund unterschiedlicher Auffassungen von Trauerverhalten in der Sozialordnung der mittelalterlichen höfischen Kultur zu diskutieren. Sein Beitrag belegt anhand historischer Quellen äußerst kontroverse, wenn nicht widersprüchliche Verhaltensnormen. Manchmal können widerstreitende Normen auch ein und dieselbe Person betreffen, wie Jussen am Beispiel eines Fürstensohns am burgundischen Hof und des für ihn geltenden Trauerkodex beim Tod seines Vaters zeigt. In seinem Fall steht die Erwartung, als Sohn des Verstorbenen heftige Trauer zu zeigen, im Gegensatz zu der Norm, sich als Thronfolger gefasst und beherrscht zu zeigen.[45] Diese aus den

44 Ebd., S. 47.

45 Bernhard Jussen: „Dolor und Memoria. Trauerriten, gemalte Trauer und soziale Ordnung im späten Mittelalter", in: Otto Gerhard Oexle (Hg.): *Memoria als Kultur*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1995, S. 207–252.



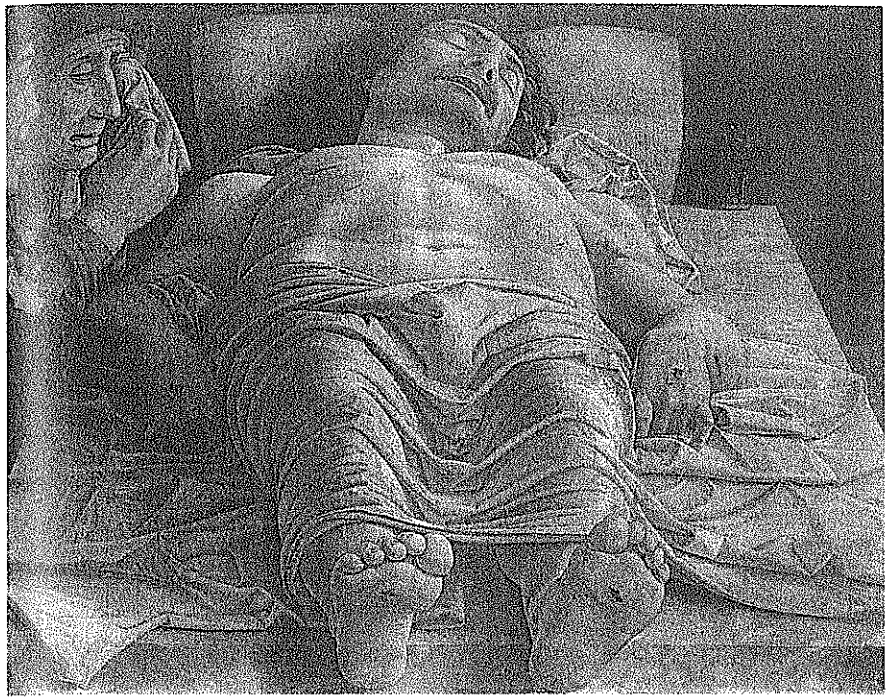


Abb. 13: Andrea Mantegna, *Beweinung Christi* (1490-1500)

sozialen und familialen Affektordnungen ermittelten Haltungen werden von Jussen dann in Beltings Kontrastmodell zwischen Mantegna und Bellini eingebracht, indem er die Opposition ‚gefasst vs. erregt' auf einen etwas anders gelagerten Bildvergleich bezieht. Bellinis *Pietà* aus der Brera wird mit Mantegnas *Beweinung Christi* verglichen (Abb. 13), die in derselben Galerie hängt. In diesem Vergleich zwischen einer schmerzvollen, äußeren Bewegungslosigkeit von Bellinis Maria, die Jussen als Ausdruck stummer, gefasster Trauer wertet, und Mantegnas Maria, die tradierte Klagegebärden wie einen vom Schmerz verzogenen Mund zeigt, sieht Jussen eine Bestätigung für die Geltung divergenter Affektmodulierungen.

Der Kontrast zwischen den beiden Bildern, zwischen denen ein Abstand von etwa drei Jahrzehnten liegt – Bellinis Bild entstand in den 1460er und Mantegnas in den 1490er Jahren – und die sich im Motiv der Beweinung sowie in der Bildgattung des Andachtsbildes, der Maltechnik (Tempera auf Holz) und Größe sehr nahe sind, fällt im Hinblick auf die Ikonographie der Tränen jedoch weniger deutlich aus. Beiden Marienfiguren rinnen Tränen über das Gesicht, jeweils sekundiert durch die Figur des Johannes. Dagegen ist die unterschiedliche Darstellung ihrer Gesichter schwierig zu fassen. Was Belting bei Bellinis Maria als lyrische Tiefe und Jussen als stumme, gefasste Trauer charakterisiert, lässt sich auch als entrückter

oder verklärter Ausdruck von Trauer betrachten. Dagegen zeigt der schmerzverzerrte Mund von Mantegnas Maria, den Jussen als erregt beschreibt, ähnliche Züge wie einige Figuren auf dem von Belting diskutierten Stich der *Grablegung*. An demselben Stich hatten schon Saxl und in seiner Folge Barasch die Zitate von Pathosformeln antiker Theatermasken in den Bildern tragischer Renaissance-Gesichter identifiziert.[46] Andererseits erscheint das faltige Gesicht von Mantegnas Maria wie das einer alternden Frau, womit sich das Bild der Gottesmutter hier dem Bild einer um den Tod ihres Sohnes trauernden Mutter annähert. Die Tränen sind auch nicht in Rogiers Manier gemalt, sie gleichen weniger Perlen oder Juwelen, als dass sie als Köperflüssigkeit erscheinen, die den Trauernden aus den Augen tritt. Selbst wenn die Ausdrucksgebärden auf Mantegnas Bild antike Klagegebärden zitieren, rückt die Manier des Bildes die trauernden Figuren doch zugleich stärker in eine menschliche Sphäre. Damit arbeitet die Malerei an dem Projekt, das Personal der christlichen Ikonographie einer Sphäre der Menschenebenbildlichkeit anzunähern. Und genau für dieses Projekt, so meine These, sind die Tränen ein Symptom. Bellinis Bild wählt dafür eine andere Lösung. Bei ihm wird das Bild selbst buchstäblich zum Medium des Weinens, indem es die trauernden Figuren im Bild mit den Betrachtern verbindet. Wenn Bellini behauptet, dass sein Werk (*opus*) weint, wie die Bildunterschrift formuliert, dann unterscheidet sich dies von den weinenden Bildern der Reliquien oder Wunderbilder. Es wird nicht unterstellt, dass das Bild materialiter Tränen vergießt, vielmehr vermittelt es die Tränen der Figuren mit denen der Betrachter vor dem Bild. Das Bild tritt gleichsam an die Stelle des Gegenübers.

Für das Projekt, das Passionsgeschehen der menschlichen Gefühlswelt anzunähern, spielt die Figur der Maria Magdalena eine herausragende Rolle. Ihr gemischter Charakter als Sünderin und Trauernde – „Es ist soviel Unschuld in ihrer Schuld", wie es in Theodor Fontanes *L'Adultera* heißt[47] – prädisponiert sie zur Figur, die zwischen der Passionsszene und den weltlichen Betrachtern steht und zwischen beiden Sphären vermittelt. Im Unterschied zu Maria, die in bildtheologischer Perspektive als *mediatrix* zwischen Gott und den Menschen auftritt, kann Maria Magdalena als Mittlerin zwischen der sakralen und der sozialen Welt betrachtet werden. Wenn sie im Bild als Verkörperung der *compassio* auftritt, nämlich mittrauernd mit der Mutter, die über den Tod ihres Sohnes klagt, als eine Art bildinterne Betrachterin, dann setzen sich ihre gemalten Tränen in den Tränen der Betrachter fort – womit die Tränen zum Medium für das *corpus communis* werden.

Maria Magdalena wird gern als „*the* female weeper in the Christian religious imagination" charakterisiert, „the one whose bodily contortions and facial expressions symbolized the human condition of anguish, fear, terror, regret, and sorrow as well as the salvation of the ‚gift of the tears.'"[48] Das begründet sich vor allem aus der Tatsache, dass sie zu den wenigen Figuren gehört, die außer der Maria mit dem toten Sohn aus der Gruppe der Beweinung herausgelöst und als einzelne dargestellt werden; oft wird sie dargestellt mit einem Buch in der Hand und neben sich ein *Lacrymatorium*, so wie beispielsweise auf Rogiers *Lesender Magdalena* (um 1445, Abb. 14). Die Tränenflasche als ihr Attribut charakterisiert sie als Weinende, selbst dann, wenn auf ihrem Gesicht keine Träne sichtbar ist. Dieses Gefäß ist zum Symbol der Tränengabe geworden, weil sich mit ihm der Mythos verbindet, dass darin die vergossenen Tränen aufgefangen werden, womit die Tränenflasche – als Stellvertreter der ephemeren Trauerzeichen der Tränen – von authentischer Trauer zeugen soll. Die archäologische Forschung hat diesen Mythos zwar längst widerlegt; tatsächlich handelt es sich um Behälter für Salben, Öle und andere Flüssigkeiten, die sowohl im profanen Gebrauch als auch als Grabbeigaben üblich waren. Unbenommen solcher historischen Korrekturen hat die Tränenflasche jedoch eine enorme ikonographische Wirkungsgeschichte entfaltet: als verschobener, dauerhafter und damit scheinbar verlässlicher Stellvertreter der Tränen im Gesicht. Das

46 Moshe Barasch: „The Tragic Face: The Classical Mask of the Tragic Hero, and Expression of Character and Emotion in Renaissance Art", in: ders.: *Imago Hominis* (Anm. 33), S. 59–77, hier S. 65. Barasch bezieht sich auf Fritz Saxl: „Rinascimento dell'antichità: Studien zu den Arbeiten A. Warburgs", in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 43 (1922), S. 22 ff.

47 Vgl. Gabriele Althoff: *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*, Stuttgart (Metzler) 1991.

48 Diane Apostolos-Cappadona: „‚Pray with Tears and Your Request Will Find a Hearing': On the Iconology of the Magdalene's Tears", in: Kimberley Christine Patton/John Stratton Hawley (Hg.): *Holy Tears. Weeping in the Religious Imagination*, Princeton u. a. (Princeton University Press) 2005, S. 201–228, hier S. 210.



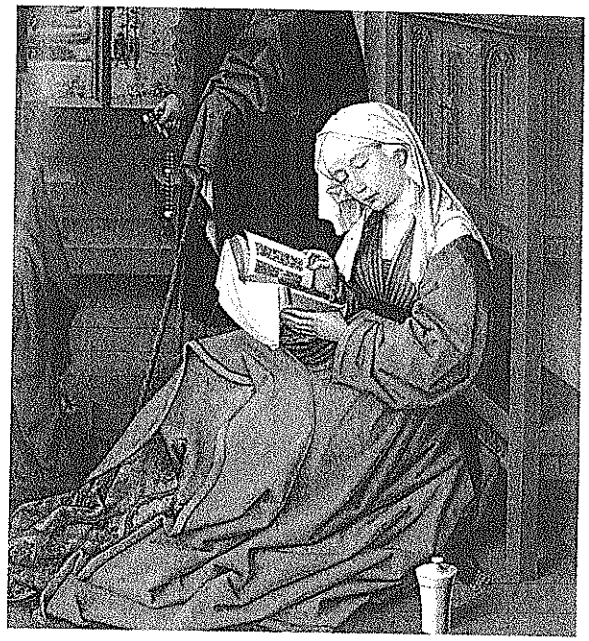


Abb. 14: Rogier van der Weyden, *Die lesende Magdalena* (1440-50)

*Lacrymatorium* bildet insofern ein codierbares Attribut, das sich als Substitut der *compassio* anzubieten scheint und mit dem die Menschlichkeit der Figur angezeigt wird. Es ersetzt die Ikonographie der Tränen und deren buchstäblichen Schauplatz, das Gesicht, durch ein Symbol.

JEANETTE KOHL

# Kopiert, infam, allegorisch

## Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung

Obgleich die kunsthistorische Literatur zum Renaissanceporträt viele Regalmeter füllt, sind Publikationen, die sich gezielt Fragen des Gesichts in der Kunst und Kultur der Renaissance zuwenden, kaum untersucht.[1] Die folgenden Überlegungen möchten einen Schritt in diese Richtung gehen, indem sie den Blick auf zwei unterschiedliche Pole des Phänomens ‚Gesicht' am Beginn der frühen Neuzeit lenken: auf hochindividuelle Gesichter, die ihre Gemachtheit und ihren Status als Duplikat affirmativ zur Schau stellen, sowie auf verallgemeinerte, allegorische Darstellungsformen des Gesichts in ‚unmöglichen', verrutschten Positionen. Die Auslotung dieser Pole versteht sich als ein Versuch des Überdenkens der Funktionen und Implikationen, die Prozesse bildlicher Gesichtsgebung historisch mit sich brachten – im Hinblick auf die Techniken der materiellen und technischen *Verkörperung* des Gesichts einerseits sowie der Transzendierung des Körperlichen in allegorischen Darstellungen andererseits. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der erstaunlichen ‚Mobilität' von Gesichtern in der Kunst der Renaissance, und zwar sowohl hinsichtlich ihrer materiellen *Reproduktion* als auch ihrer körperlichen *Dislozierung*.

Die Kunstproduktion des 15. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch eine außergewöhnliche Fixierung *auf das* Gesicht – wobei dies auch eine Zeit ausgeprägter und vielfältiger Fixierungen *des* Gesichts ist. Dieses ‚Festhalten' und ‚Festmachen' an Gesichtern zeigt sich am deutlichsten im Bildformular der Büste und den damit verknüpften genealogischen Implikationen der römischen Ahnenbildnisse. Dem bewussten Rekurs auf die Überlieferung der Vergangenheit liegt maßgeblich der Impetus einer Überdauerung in die Zukunft zugrunde. Die prägnante Memorialfunktion der Bildrepräsentation von individuellen Gesichtern bringt vielfältige Schnittstellen von Individualität und Gruppenzugehörigkeit, familiärem und kol-

1 Eine Vielzahl von Ausstellungskatalogen der vergangenen Dekade trägt das Gesicht im Titel, jedoch lediglich in einer den Begriff des ‚Porträts' vage substituierenden Weise. Erwähnt seien jedoch die darüber hinausgehenden Bestrebungen des Berliner Ausstellungskatalogs *Gesichter der Renaissance*, hg. v. Stefan Weppelmann/Keith Christiansen, München (Hirmer) 2011, mit mehreren signifikanten Beiträgen zu Fragen der Konzeption von Ähnlichkeit und der Rezeption des Gesichts in der Renaissance, insb. Rudolf Preimesberger: „‚Dennoch reißt es die Augen aller Betrachter an sich.' Leon Battista Alberti zur Wirkung des Gesichts im Gemälde", ebd., S. 77–85, sowie Stefan Weppelmann: „Zum Schulterblick des Hermelins: Ähnlichkeit im Portrait der italienischen Frührenaissance", ebd., S. 64–76.

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

# Gesichter

## Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen

Herausgegeben von Sigrid Weigel
unter Mitarbeit von Tine Kutschbach

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Buches wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt beim Herausgeber.

Umschlagabbildung:
Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste.*
Privatsammlung.
Foto: S. Worring.

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Redaktion: Tine Kutschbach, ZfL Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5344-0

# Inhaltsverzeichnis

SIGRID WEIGEL
Das Gesicht als Artefakt.
Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses . . . . . 7

I. LEINWAND-GESICHTER

HANNS ZISCHLER
Die durchbrochene Leinwand. Georges Méliès' *Autoportrait de l'Artiste* . . . . . 33

GEORGES DIDI-HUBERMAN
Politik des Rahmens. Philippe Bazins taktile fotografische Porträts . . . . . 37

ANNE-KATHRIN REULECKE
Gesichtsverlust. Georges Franjus Film *Les Yeux sans visage* . . . . . 57

KATHARINA SYKORA
Doppeltes Auge, letzter Blick. Jean Cocteaus Selbstporträts als toter Mann . . 73

II. GESICHTER ZWISCHEN LEIBLICHER SPUR UND IKONISCHEM BILD

HANS BELTING
Face oder Trace? Zur Anthropologie der frühen Christus-Porträts . . . . . 91

SIGRID WEIGEL
Tränen im Gesicht.
Zur Ikonologie der Tränen in einer vergleichenden
Kulturgeschichte von Trauergebärden . . . . . 103

JEANETTE KOHL
Kopiert, infam, allegorisch.
Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung . . . . . 127

III. REINHEIT UND UNREINHEIT DES MENSCHLICHEN GESICHTS

BRIGID DOHERTY
Monster, Medusa, Vera icon.
Gesichter und deren Verlegung in Rosemarie Trockels Kunst. . . . . 151

Monika Wagner
„Marmor lacht nicht", Bronze spricht.
Materialfarben in der Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts ..... 169

Albrecht Koschorke
Zur Kulturgeschichte der Nase.
Entsprechungen zwischen Gesichts- und Körperordnungen ..... 187

IV. Gesichtsforscher – Vom Sehen und Lesen der Gesichter

Gerhard Neumann
Lesbarkeit des Gesichts. Heines *Florentinische Nächte* ..... 201

Thomas Macho
„Es schaut uns doch an".
Zur physiognomischen Metaphorik in Wittgensteins Aufzeichnungen ..... 217

Helmut Lethen
Das Lächeln der Höflichkeit. Zwischen Physiologie und Maske ..... 229

Carlo Ginzburg
Seitenblicke. Anmerkungen zu einem Brief von Machiavelli ..... 245

Abbildungsnachweis ..... 261

Über die Autorinnen und Autoren ..... 273

Sigrid Weigel

# Das Gesicht als Artefakt
## Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses

> Allenfalls könnte man von diesem Kafka eine Legende bilden:
> Er habe sein Leben darüber nachgegrübelt, wie er aussähe, ohne
> je davon zu erfahren, daß es Spiegel gibt.
>
> Walter Benjamin

Wie die Gesichter der Menschen, die in früheren Epochen gelebt haben, ausgesehen haben, wissen wir nicht. Wir haben keine Ahnung, welche Gesichtszüge sie hatten. Uns ist unbekannt, mit welcher Miene sie ihre Zeitgenossen angeschaut haben, wie ihr Lächeln, ihre Trauer, ihre Angst oder ihr Zorn ausgesehen haben mögen. Und wir wissen nicht, ob wir das Antlitz der früher lebenden Menschen als schön und angenehm empfänden oder uns lieber abwenden würden. Wir kennen ihre Züge nur durch bildliche Darstellungen: von Skulpturen, aus deren ebenmäßigen Gesichtern uns die steinernen Augenhöhlen wie blind anschauen, von den Abdrücken der Grabmasken mit ihren *toten Blicken*[1], denen immer etwas Fremdes oder Geheimnisvolles anhaftet, oder aus der Malerei, aus deren Geschichte die Gattung des Porträts hervorgegangen ist. In ihm verdichtet sich die Idee vom getreuen Abbild einer Person mit individuellen Gesichtszügen, so dass es zum Modell und Ideal des Bildnisses geworden ist: das Porträt als ähnliches Abbild eines lebenden Urbildes, in dem dessen Gesicht als gleichsam natürlicher Ausdruck des Charakters eingefangen ist (Abb. 1 und 2). Doch bildet das Porträt nicht nur das Ideal von Gesichtsdarstellungen, es ist auch deren Sonderfall. Sowohl die Gesichter, die uns aus der Zeit vor dem Zeitalter der Porträts überliefert sind, als auch die medialen Gesichter und die Dekonstruktionen in der Kunst der Moderne machen deutlich, dass uns Gesichter überwiegend in Gestalt von Artefakten vertraut sind. Das Bild vom Menschen basiert nicht unwesentlich auf der Geschichte von Bildnissen.

## Das menschliche Gesicht – Artefakt und Bildnis des Humanum

Gesichter stehen nie für sich allein; sie erhalten ihre Bedeutung durch ein Vis-à-vis, durch das Wechselspiel zwischen Sehen und Angesehenwerden, durch die Konstellation zwischen dem eigenen Gesicht und dem Antlitz des Anderen – oder auch

1 Vgl. Julius Schlosser: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch* (1911), hg. v. Thomas Medicus, Berlin (Akademie) 1993.