

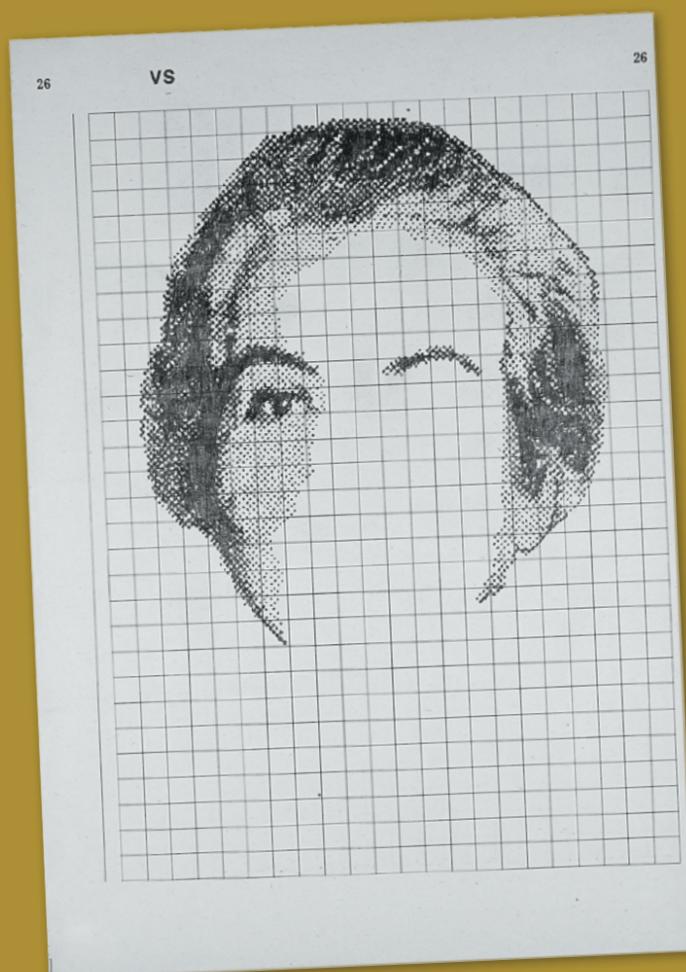
Trajekte

Nr. 25 | 13. Jahrg. | Oktober 2012 | 8,90 Euro

*Zeitschrift des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin*



Kopf
Schädel
Gesicht



Anke Dessin – Köpfe

In ihren Arbeiten zum Kopf lässt die Berliner Künstlerin Anke Dessin fremd-vertraute Wesen entstehen. Ihr geht es nicht darum, schöne Gesichter zu schaffen, denn oft sind die Proportionen verzerrt oder die Gesichter am Kopf verrutscht. Vielmehr wird mit ihnen ausgelotet, welchen Gesichtern überhaupt noch zu trauen ist. Was muss geschehen, damit ein solches Wesen auf dem Blatt als glaubhafter Kopf lesbar wird? Ab wann also ist ein Kopf ein Kopf?

In der Serie *Encounters* (Seiten 2, 4, 13, 31 und 40) arbeitet Dessin mit der nur bedingt kontrollierbaren Eigendynamik des Materials. Zunächst malt sie mit Wasser Kopfformen auf das Papier und setzt dann einige Pinsel-

striche mit kräftiger Aquarellfarbe hinein. Die Pigmente reagieren daraufhin mit

dem Wasser, breiten sich aus und bilden ganz eigene Muster von Konzentration und Verflüssigung. Wo sich das durchnässte Papier zusammenzieht, sammelt sich der Pigmentstaub, wo es sich wölbt, zieht er sich in die Vertiefungen des Papiers zurück. In diese Strukturen hinein setzt die Künstlerin wenige kleine Pinselstriche, nimmt mit dem trockenen Pinsel Farbe wieder heraus oder verschiebt die bereits vorhandenen Pigmente. Sie arbeitet so einen Blick aus der Farbfläche heraus und verleiht ihr Tiefe. Dadurch entstehen zarte Gesichter, die angedeutet, aber nicht zu übersehen sind.

Dessins Bleistiftzeichnungen wirken demgegenüber wie maschinell berechnet. Auf altes technisches Zeichenpapier setzt sie Teile von Gesichtern, die aus Rasterpunkten aufgebaut sind (oben und U3). Das gerasterte Papier, das Kürzel »VS« für »Verschlussache« mit Nummerierung und das Raster der Bildpunkte lassen an Verfahren des Erfassens, Vermessens und Verwaltens denken, die, wenn sie auf Menschen bzw. Gesichter angewendet werden, Unbehagen auslösen. Trotz der Konzentration auf die individuellen Züge und die präzise Wiedergabe bleibt aber die Identität der Dargestellten verborgen. So begegnet man auch hier Wesen, die man zu kennen meint, aber doch nicht wieder erkennen kann.

In ihrer Installation *Wigs* (Umschlag) setzt Dessin ihre Faszination für den Kopf als hauptsächliches Zeichen für den Menschen spielerisch um. Nach einem Zufallsmuster bewegen sich motorbetriebene Perücken über den Boden. Sie bilden Grüppchen und lassen Einzelne allein, sammeln und zerstreuen sich und rempeln sich immer wieder an. Es ist, als würde man aus gottähnlicher Perspektive auf die Menschen und ihr Treiben hinuntersehen.

Uta Kornmeier

Editorial	Sigrid Weigel	3
Das Gesicht als Artefakt. <i>Zu einer Kulturgeschichte des Bildnisses.</i>	Sigrid Weigel	5
»Ich bin im Wesentlichen nicht an Physiognomie interessiert.« <i>Frank Auerbachs</i> Porträts und Köpfe	Judith Elisabeth Weiss	14
Die durchbrochene Leinwand. <i>Georges Méliès'</i> Autoportrait de l'Artiste	Hanns Zischler	21
Gesicht und Totenschädel. <i>Zwei Ansichten im Widerstreit</i>	Hans Belting	24
Untotenköpfe	Thomas Macho	32
Goldene Schnitte? <i>Künstlerische und mathematische Referenzsysteme in der kraniofazialen Chirurgie.</i>	Uta Kornmeier	34
AUS DEM ARCHIV Sprache röntgen, Schädel sehen	Margarete Vöhringer	41
Kopfkleider wie aus Tausendundeiner Nacht	Tatjana Petzer	45
KALENDER / ABBILDUNGSNACHWEIS / IMPRESSUM		52 / letzte Seite

Goldene Schnitte?

Künstlerische und mathematische Referenzsysteme in der kraniofazialen Chirurgie

Uta Kornmeier

Die kraniofaziale Chirurgie, also die chirurgische Behandlung der Schädel- und Gesichtsknochen, ist ein relativ neuer Aufgabenbereich der Chirurgie,¹ in dem es nicht nur um die Funktion des zu operierenden Körperteils geht, sondern auch um dessen Form. In einem Lehrbuch aus dem Jahr 1997 benennt der plastische Chirurg Richard E. Gliklich das zentrale Problem: »although form follows function, function is not always sufficient to determine form.«² Der Gesichtschirurg benötigt neben dem medizinischen also ein zusätzliches Referenzsystem, um zu entscheiden, was das Ziel einer operativen Korrektur sein sollte. Für die Gesichtschirurgie im engen Sinne (Kinn bis Haaransatz), so Gliklich, sei »Schönheit« das naheliegende Referenzsystem, genauer gesagt die Ästhetik im Sinne einer »Wissenschaft des Schönen«: »beauty is the obvious defining concept«. Doch die Ausformulierung eines anwendbaren Begriffs von Schönheit stellt die chirurgische Medizin erwartungsgemäß vor ein Problem. Als ein relatives Konzept, das kulturellen Wandlungen und individuellen Werturteilen unterliegt,³ kann Schönheit durch die Anatomie, die sich als empirische und exakte Körperkunde definiert, nicht genau bestimmt werden. Mehr noch: Die Schönheit als Operationsziel stellt Chirurgen vor gestalterische Aufgaben, die sie an ihren traditionellen fachlichen Beurteilungskriterien Mortalität, Morbidität und physiologische Funktion⁴ nicht hinreichend ausrichten können. So soll im Folgenden gezeigt werden, auf welche Art und Weise in der chirurgischen Fachliteratur⁵ Schönheit zu einer für den Gesichtschirurgen operablen Größe gemacht wird.

1 Zwar gilt der Erste Weltkrieg mit einer Häufung von Kopfverletzungen als Katalysator für die Entwicklung dieses Bereichs, allgemeine Anwendung fand er aber erst seit den bahnbrechenden Operationen des französischen Chirurgen Paul Tessier in den 1960er Jahren.

2 Richard E. Gliklich: »Proportions of the Aesthetic Face«, in: Mack L. Cheney (Hg.): *Facial Surgery. Plastic and Reconstructive*, Baltimore 1997, S. 147–157.

3 Vgl. z.B. Sigrid Walther / Gisela Staupe / Thomas Macho (Hg.): *Was ist schön?* Göttingen 2010.

4 Shim Ching u.a.: »Measuring Outcomes in Aesthetic Surgery: A Comprehensive Review of the Literature«, in: *Plast. Reconst. Surg.* 111 (2003), S. 469–480, hier S. 470.

5 Grundlage der Untersuchung waren Beiträge der internationalen Fachzeitschriften *Aesthetic Plastic Surgery (Aesth. Plast. Surg.)*, *Plastic and Reconstructive Surgery (Plast. Reconst. Surg.)* und *Journal of Cranio-Maxillo-Facial Surgery (JCMS)* seit 1950.

6 T. Ray Broadbent / Vera L. Mathews: »Artistic Relationships in Surface Anatomy of the Face: Application to Reconstructive Surgery«, in: *Plast. Reconst. Surg.* 20 (1957), S. 1–17, hier S. 1.

7 Ebd.

Balance

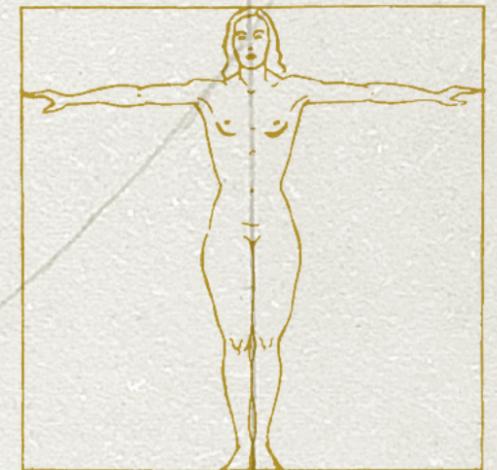
Bei der Sichtung der entsprechenden Zeitschriftenbeiträge und Lehrbücher fällt auf, dass zu Beginn der Auseinandersetzung mit Schönheit häufig einzelne Sätze von Philosophen und Schriftstellern zitiert werden. Gliklich beispielsweise stellt seinem Beitrag ein Zitat des englischen Poeten Alexander Pope (1688–1744) über das notwendige Zusammenwirken der einzelnen Elemente des Gesichts voran: »Tis not a lip or eye, we beauty call, but the joint force and full result of all.« Um zu verdeutlichen, dass die Philosophie noch keine gültige Formel für Schönheit geliefert hat, führt er des Weiteren je einen Satz von Aristoteles (»The chief forms of beauty are in order and symmetry and definiteness«) und Immanuel Kant (»the beautiful is that which pleases universally without requiring a concept«) an. Tatsächlich lösen solche Rekurse auf die Literatur- und Philosophiegeschichte aber nicht das konkrete Problem der Mediziner. Denn diese benötigen für ihre Analyse und Konstruktion »schöner« menschlicher Züge ein praktisch orientiertes Handlungswissen. Zu diesem Zweck wird eine Verwandtschaft von Chirurgie und bildender Kunst konstruiert: So stellte 1956 der plastische Chirurg T. Ray Broadbent in einem Vortrag vor der American Society of Plastic and Reconstructive Surgery fest:

As a group of plastic and reconstructive surgeons, we should be the greatest of all figure artists. [...] The figure artist can systematically construct a well balanced face or figure by adherence to principles of construction and observing relationships not generally, if at all, found in our studies of surface anatomy.⁶

Bildende Künstler, so Broadbent, schaffen seit Jahrtausenden schöne menschliche Gestalten – hier muss also ein Wissen liegen, an dem Chirurgen partizipieren können sollten. Im Sinne Oscar Wildes Aphorismus »The artist is the creator of beautiful things«, spricht daraus eine ästhetizistische Kunstauffassung, die in der plastischen Chirurgie weit verbreitet ist. Dass Schönheit das Ziel von Kunst sei, ist eine Vorstellung, die an einem konservativen bürgerlichen Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts geschult ist; die klassische Antike und die Renaissance sind ihr Ideal. Dabei werden moderne, abstrahierende oder psychologisierende Kunstrichtungen ausgeblendet. Wenn also von »artists« oder »the figure artist« die Rede ist, beziehen sich die Chirurgen immer nur auf einen kleinen Ausschnitt der Kunstgeschichte.

Trotzdem identifizierte Broadbent in seinem Vortrag offenbar ein Defizit der medizinischen Ausbildung seiner Zeit: Ärzte sind zu sehr mit dem Behandeln von Einzelteilen beschäftigt und sollten ihren Blick für die Relationen innerhalb

des Körperganzen schulen: »Possibly the greatest lesson to learn in human surgical art is to see not only one item, but this item in its anatomic environment.«⁷ Es reiche eben nicht, eine Gaumenspalte zu schließen, das Ergebnis müsse auch zum Gesicht des Patienten passen. Ein ausbalanciertes Gesicht ist demnach eins, dessen Teile sich in Form und Ausmaß aufeinander beziehen. Genau diese Balance oder Harmonie zu erzielen sei es, was Chirurgen wie Broadbent von Künstlern lernen könnten. Um in ihren Werken neue menschliche Gesichter zu schaffen, benutzen diese Künstler Konstruktionsregeln. Auch Gliklich verweist darauf, dass ein Künstler »when analyzing the face [...] begins by breaking the structure into aesthetic masses and applying reference planes and angles«. Man muss das Gesicht also erst einmal dekonstruieren, um es dann –entweder als Künstler oder als Chirurg– wieder aufbauen zu können. Eine Aufteilung in rein physiologische Einheiten wie Nase oder Lippe hatte schon Broadbent abgelehnt. Was sind also die Regeln, nach denen »Künstler« Gesichter aufteilen?



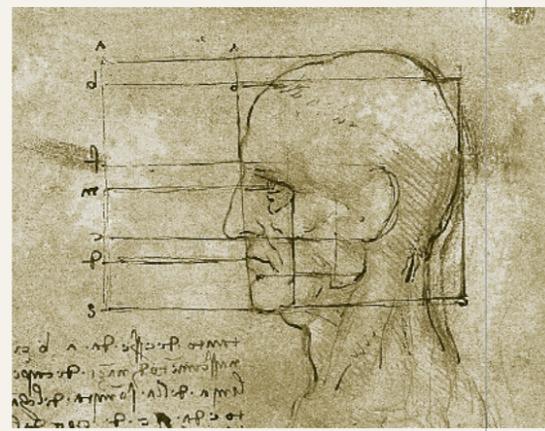
»Leonardo da Vinci«

In seinem Lehrbuchkapitel nennt Gliklich als erstes die »sixteenth century artists« als operative Vorbilder. Tatsächlich ist Leonardo da Vinci der wohl am häufigsten zitierte Gewährsmann für gelungene anatomische Proportionen in der Gesichtschirurgie.⁸ In der medizinischen Literatur durchgesetzt hat sich vor allem seine von Albrecht Dürer weiter verbreitete Einteilung des Gesichts in drei gleich große Teile: vom Kinn zum unteren Ansatz der Nase, von dort zur Augenbraue, und von dort zum Haaranatz.⁹ Wie schon viele seiner Kollegen vor ihm,¹⁰ nimmt auch Gliklich Leonardos Namen und dessen Dreiteilung in sein Lehrbuchkapitel auf. Während sich unter Leonardos Studien zur menschlichen Anatomie um 1500 eine ganze Reihe von Blättern findet, die sich in Wort und Bild mit der sehr komplexen Bestimmung der Proportionen des Gesichts beschäftigen, bleiben die Hinweise auf diese Proportionsstudien in den modernen medizinischen Fachartikeln jedoch auffällig allgemein. Einmal namentlich erwähnt, taucht Leonardo in den Texten in der Regel nicht wieder auf. Die aktuelle medizinische Bestimmung dreier gleich großer Teile des Gesichts entspricht – wenn auch nicht exakt¹¹ – in etwa unserer Alltags-erfahrung; es hätte eines Verweises auf Leonardo gar nicht bedurft. Was verbirgt sich also hinter diesem Rückgriff der modernen Medizin auf die Konzeption von Leonardo da Vinci?

Zum einen sagt er etwas darüber aus, wie Leonardo heute rezipiert wird. Seine Gemälde und Zeichnungen gehören zu den bekanntesten und am meisten bewunderten der Kunstgeschichte; sie stehen spätestens seit der Wiederentdeckung der Malerei der Renaissance im 19. Jahrhundert¹² für die Schönheit in der Kunst schlechthin. Außerdem ist allgemein bekannt, dass Leonardo sich als einer der Ersten umfangreiches empirisches Wissen über den menschlichen Körper angeeignet und dieses in Zeichnungen und Notizen festgehalten hat; für ihre Genauigkeit werden diese noch heute auch von Ärzten bewundert.¹³ Damit ist er die ideale Referenzgröße, denn weder für die Kunst noch für die Medizin muss die Relevanz seines Schaffens erklärt werden. Er gilt als überzeitliche Autorität in Wissenschaft und Ästhetik, so dass seine Befunde ohne jegliche kritische Einbettung weiterverwendet werden können. Außerdem sind seine Arbeiten zur Körpervermessung über den Verdacht rassistischer Implikationen erhaben. Die Untersuchungen zu den idealen Körperproportionen der Renaissance liegen schließlich historisch in so weiter Ferne, dass sie weder mit den Menschenvermessungen der Kolonialzeit noch denen des Nationalsozialismus in Verbindung gebracht werden können.

Zum anderen sagt dieser Rückbezug in der medizinischen Literatur auch etwas über den jeweiligen Autor aus, denn dieser erweist sich mit seiner Kenntnis

der »schönen Künste« als umfassend gebildeter Arzt, der auch jenseits seiner medizinischen Ausbildung nach Lösungen sucht. Auf diese Weise verleiht Leonardo dem Problem der Definition anatomisch fundierter Schönheit einen historischen Index, so dass sich der Chirurg als (wissenschaftlicher) Autor in eine jahrhundertalte Tradition stellen kann. Das Ansehen des Künstlers überträgt sich gleichsam auf den Verfasser und legitimiert damit sein Anliegen. Das mag für plastische Chirurgie besonders wichtig sein, hat sie doch – als ästhetische Chirurgie – innerhalb der Medizin eine prekäre Stellung inne. Noch im Jahr 2002 spricht der plastische Chirurg Joris Hage vom »bias against aesthetic surgery by departmental heads and editors of medical journals«.¹⁴ Sein Befund veranlasste ihn, ein Manifest des mexikanischen Chirurgen Mario González-Ulloa aus dem Jahr 1966 erneut zu publizieren, in dem es um die Anerkennung der ästhetischen Chirurgie als Disziplin geht, die anderen Chirurgien ebenbürtig sei. Abschließend schreibt González-Ulloa: »I think that [...] a surgeon who cannot understand and solve a problem of esthetics is not a plastic surgeon.«¹⁵ Illustriert ist das Manifest, das Hage als »scientific poster avant la lettre« bezeichnet, nicht nur mit Leonardos ikonischer Proportionszeichnung vom »Vitruvianischen Menschen«, sondern auch mit einer seiner Proportionsstudien des Kopfes, in die er die genannte Dreiteilung eingezeichnet hat.

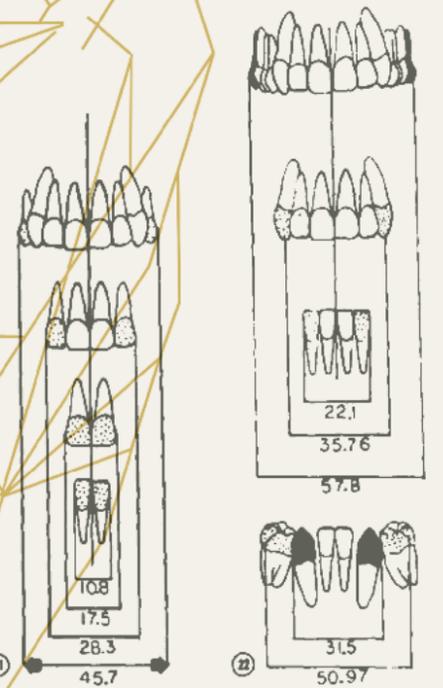


Goldener Schnitt

Künstlerische Proportionsregeln bilden aber nur eine Art und Weise, die Schönheit mit einem zahlengestützten Verfahren zu erfassen. Eine weitere Methode zur Bestimmung der Balance in Gesichtern, die ebenfalls häufig in modernen medizinischen Fachveröffentlichungen zitiert wird, ist der goldene Schnitt, d.h. die Suche nach einer Form oder Gestalt, bei der das mathematische Verhältnis des Ganzen zu seinem größeren Teil dem Verhältnis des größeren zum kleineren Teil entspricht. Der amerikanische Kieferchirurg Robert Ricketts erklärte 1982 in einem ausführlichen Beitrag zum goldenen Schnitt in der Chirurgie, dass das menschliche Schönheitsempfinden biologisch und evolutionär mit dem Wiedererkennen der Proportionen 1 : 1,618... bzw. 1 : 0,618... in Verbindung gebracht werden könne: »The golden section seems to have some marvelously unique properties. It is a quality which, for some reason, attracts the attention and is recorded in the limbic system as beauty, harmony, and balance.«¹⁵ Um die universale Gültigkeit der Übereinstimmung

von goldenem Schnitt und Schönheit zu untermauern, geht Ricketts weit in die Kulturgeschichte zurück, zu den antiken ägyptischen und griechischen Architekten. Die Pläne von deren Bauten, allen voran der Parthenon-Tempel auf der Akropolis, stützen sich auf eine Reihe von »goldenen« Proportionen. Der griechische Bildhauer Phidias habe den goldenen Schnitt auf die Glieder seiner Skulpturen angewendet, so dass die Zahl 1,618 nach ihm *phi* genannt werde. Auch in der Natur findet Ricketts das *phi*-Verhältnis, so beispielsweise in der Spirale der Nautilusmuschel oder in der Blattanordnung der Sonnenblume.¹⁶ Zwei Hochkulturen und die Formen der Natur belegen also, dass den goldenen Schnitt nicht nur ästhetische Qualitäten auszeichnen, sondern er auch natürlich sei und damit als universeller Maßstab für die Schönheit taugt.

Mit einem selbstentwickelten Messzirkel, der gleichzeitig zwei Strecken im Verhältnis des goldenen Schnitts messen kann, führt Ricketts anhand von Fotos und Röntgenbildern vor, dass sich im menschlichen



Körper im Allgemeinen und im Gesicht und im regelmäßigen Stand der Zähne im Besonderen die »goldene« Proportion finden lässt. Mit einem solchen Messzirkel in der praktischen Arbeit »the area most out of harmony and balance« bestimmen »and hence determine the best approach to achieve »harmonic unity« in esthetics«.¹⁷ Auch Gliklich übernimmt die Regel vom goldenen Schnitt für seine Gesichtsanalyse und zeigt mehrere solcher Verhältnisse auf, zum Beispiel für die gesamte Gesichtshöhe (Haaranatz zu Auge = 1, Auge zu Kinn = 1,618) oder die untere Gesichtshöhe (Nasensteg bis zur Lippenpalte = 1, Lippenpalte zu Kinn = 1,618).¹⁸

Der kalifornische Chirurg Stephen R. Marquardt entwickelte gar ein ganzes Netz aus Punkten und Strecken, mit dessen Hilfe das Gesicht auf die Proportion 1 : 1,618 hin untersucht und eine chirurgische Behandlung zur Nachbesserung vorgeschlagen werden kann; er ließ diese Proportionen-Maske 1999 als »Marquardt Beauty Analysis« patentieren.¹⁹

8 Weitere häufig angeführte Referenzen sind die Alten Ägypter (Nofretete-Büste), die Griechen, hier besonders der Bildhauer Polyklet, und Albrecht Dürer.

9 So zum Beispiel in der Zeichnung in der Royal Library, Windsor Castle, 12601. Kenneth D. Keele / Carlo Pedretti: *Atlas der anatomischen Studien in der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II. in Windsor Castle*, 3 Bde., Gütersloh 1978; zuletzt: Martin Clayton / Ron Philo: *Leonardo da Vinci. Anatomist*, Ausst.-Kat. Royal Gallery, London, 2012.

10 Der Berliner Chirurg Jacques Joseph war einer der ersten, der sich explizit auf Leonardo da Vinci als Vorbild bezog: *Nasenplastik und sonstige Gesichtsplastik*, Leipzig 1931; vgl. Sander L. Gilman: *Making the Body Beautiful. A cultural history of aesthetic surgery*, Princeton 1999, S. 145–148.

11 Eine kanadische Forschergruppe hat in den 1980er Jahren in Massenmessun-

gen festgestellt, dass im allgemeinen nur zwei Drittel des Gesichtes gleich lang sind, Leslie G. Farkas u.a.: »Vertical and horizontal proportions of the face in young adult North American Caucasians: revision of neoclassical canons«, in: *Plast. Reconst. Surg.* 75, 3 (1985), S. 328–338, bes. S. 329, 332.

12 Vgl. August Buck (Hg.): *Renaissance und Renaissanceismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, Tübingen 1990; Perdita Ladwig: *Das Renaissancebild deutscher Historiker 1898–1933*, Frankfurt a.M./New York 2004, S. 14–15.

13 Francis C. Wells / Thereza Crowe: »Leonardo da Vinci as a paradigm for modern clinical research«, in: *Journal of Thoracic and Cardiovascular Surgery* 127 (2004), S. 929–944.

14 J. Joris Hage: »González-Ulloa's Manifesto on Aesthetic Surgery«, in: *Plast. Reconst. Surg.* 110 (2002), S. 1167–1171.

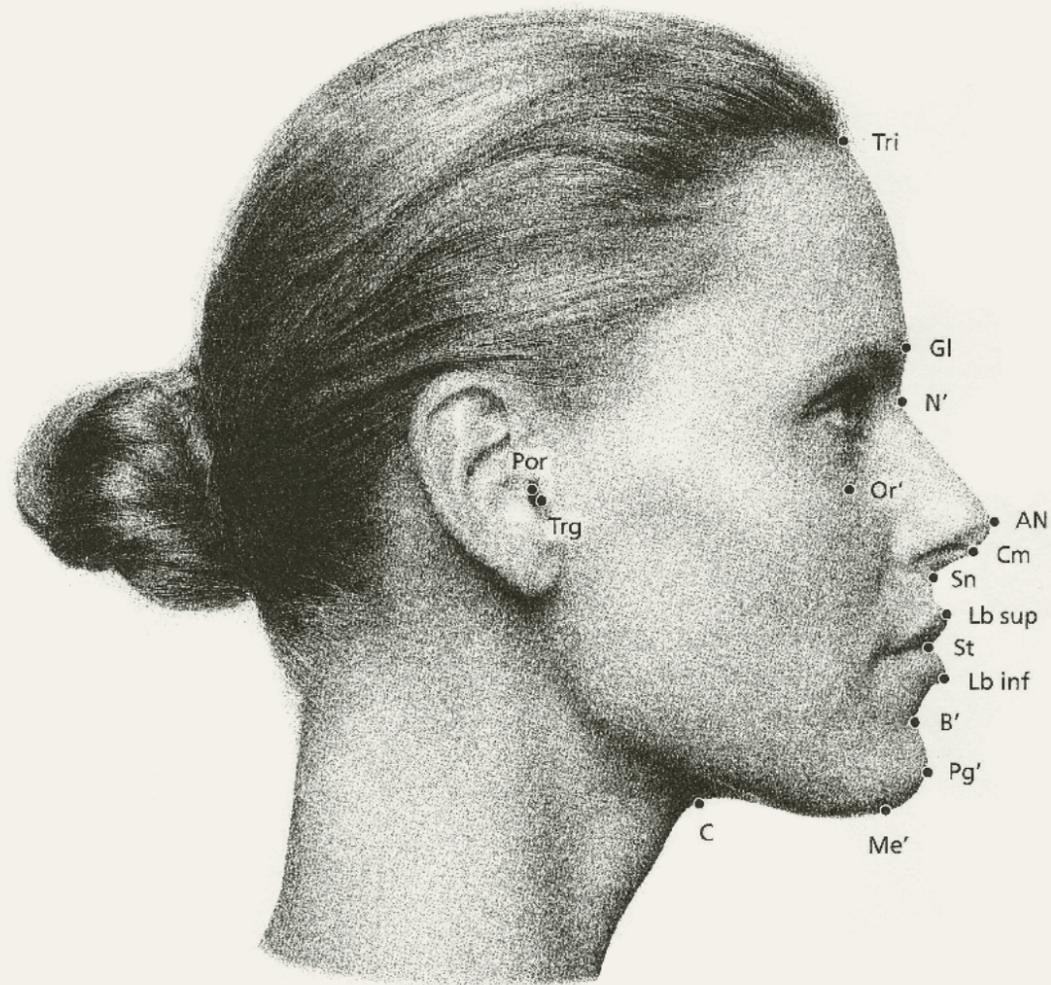
15 Robert M. Ricketts: »The biologic significance of the divine proportion and Fibonacci series«, in: *American Journal of Orthodontics* 81 (1982), S. 351–370.

16 Ebd., S. 353–356.

17 Ebd., S. 367.

18 Gliklich: »Proportions« (Anm. 2), S. 148–149.

19 Stephen R. Marquardt: *Method and apparatus for analyzing facial configurations and component*, U.S. Patent and Trademark Office, Alexandria, VA, USA, 1999, siehe auch www.beautyanalysis.com. Für eine kritische Diskussion der Beauty Mask siehe E. Holland: »Marquardt's Phi Mask. Pitfalls of relying on fashion models and the golden ratio to describe a beautiful face«, in: *Aesth. Plast. Surg.* 32 (2008), S. 200–208.



Referenzsysteme

Sobald die Chirurgie das Feld der reinen (Wieder-)Herstellung von physiologischer Funktion verlässt und sich mit der Veränderung von äußeren Körperformen befasst, können Entscheidungen nicht mehr rein medizinisch legitimiert werden. Dies trifft in besonderem Maße auf Operationen an den beständig sichtbaren Körperteilen Gesicht und Kopf zu. Hier ist die Chirurgie im wahrsten Sinne plastisch, nämlich formend. Deshalb suchen plastische Chirurgen in der Kulturgeschichte nach erprobten Parametern. Dabei geht es nicht um absolute Größen, sondern um die Verhältnismäßigkeit der einzelnen Körperteile zueinander, was im Kontext chirurgischer Analysen in Begriffen wie Balance oder Harmonie zum Ausdruck gebracht wird. In welcher Relation die Teile allerdings genau zueinander stehen, ist auch hier unklar, denn die Proportionskanons unterscheiden sich voneinander und sind auch in sich nicht immer eindeutig. Daher behelfen

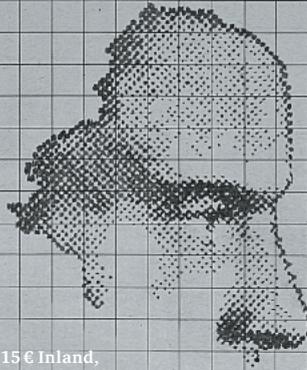
sich Chirurgen mit dem Verweis auf den Künstler mit der vermeintlich größten Autorität, Leonardo da Vinci. Ein anderes Referenzsystem bildet die mathematische Proportion des goldenen Schnitts, die in verschiedenen Längenausführungen auf die Teile des Gesichts angewendet werden kann. Da der goldene Schnitt jedoch ein rein mathematisches Verhältnis ist, bleibt seine Anwendung auf die unterschiedlichen Relationen zwischen Bestandteilen des Gesichts willkürlich. Beide Referenzsysteme bilden je eine Abstraktion des menschlichen Gesichts, die zur Analyse auf die individuellen Körperformen der jeweiligen Patienten übertragen wird. Ziel der Operation ist dann die Angleichung des individuellen Erscheinungsbilds an diese Abstraktion.

Tatsächlich können die kunstanatomischen oder mathematischen Referenzsysteme aber nur ein erstes Analyseinstrument sein und ihre praktische und präzise intraoperative Anwendung stellt

ein Problem dar, das in den Fachartikeln nicht behandelt wird. Auch verbindet man mit einem ›schönen‹ Gesicht mehr als ebenmäßige Proportion. Hautoberfläche, Haare, Mimik sowie eine Individualität im Ausdruck spielen ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Wahrnehmung der äußeren Erscheinung. Die Referenz auf Proportionsstudien scheint also eher ein rhetorischer Kunstgriff, um zu zeigen, dass die plastische Chirurgie auf Jahrtausende alte Praktiken und universelles Wissen zurückgreift, wenn sie Gesichter korrigiert oder formt. Es bleibt die Frage, wie ein Kraniofazialchirurg, der nicht das Gesicht, sondern das Neurocranium (Stirn bis Nacken) analysieren und operieren muss, vorgehen kann, wenn für den oberen Bereich des Kopfes selbst einfachste ästhetische oder mathematische Proportionsstudien zu fehlen scheinen. Welche Art von Referenzsystem für die plastische Chirurgie des Hirnschädels aber brauchen wir?

Die Kunsthistorikerin UTA KORNMEIER koordiniert am ZfL das von der VolkswagenStiftung geförderte Projekt »SchädelBasisWissen. Kulturelle Implikationen der plastischen Chirurgie des Schädels«. 2011 kuratierte sie im Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité die Ausstellung »Zwillingsbilder. Röntgenfotografien von Skulpturen«.





Impressum

Trajekte	Zeitschrift des ZfL Berlin
Erscheinungsweise	2 x jährlich
Preis	8,90 Euro (Jahresabonnement 15 € Inland, 20 € EU/Schweiz, 30 € Übersee)
Vertrieb (Buchhandel)	Kulturverlag Kadmos Berlin Waldenserstr. 2-4 · 10551 Berlin Tel. +49 (0)30 · 39 78 93 -94 / Fax -80 vertrieb@kv-kadmos.com
Direktbezug	Sabine Zimmermann, ZfL, Schützenstr. 18, 10117 Berlin
E-mail	trajekte@zfl-berlin.org
ISSN	1616-3036
Herausgeberin	Sigrid Weigel
Redaktionsleitung	Dirk Naguschewski
Gastredaktion	Mona Körte, Margarete Vöhringer, Judith Elisabeth Weiss
Bildredaktion	Uta Kornmeier, Dirk Naguschewski, Carolyn Steinbeck
Redaktionsassistentz	Jana Wolf; Jutta Müller
Gestaltung, Produktion	Carolyn Steinbeck · Gestaltung prints professional, Jan Scheffler
Scans	ITC Charter Com
gesetzt in der	MEDIALIS Offsetdruck GmbH
Druck	

Die Zeitschrift »Trajekte« wird aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert (Förderkennzeichen 01UG0712). Die Verantwortung für die Inhalte liegt bei den Autoren.

Trajekt

war von 1970 bis 1990 der Name einer Verlagszeitschrift des Rostocker Hinstorff-Verlages, der ihn uns zu freier Verwendung nach Berlin übertragen hat.

GEFÖRDERT VOM

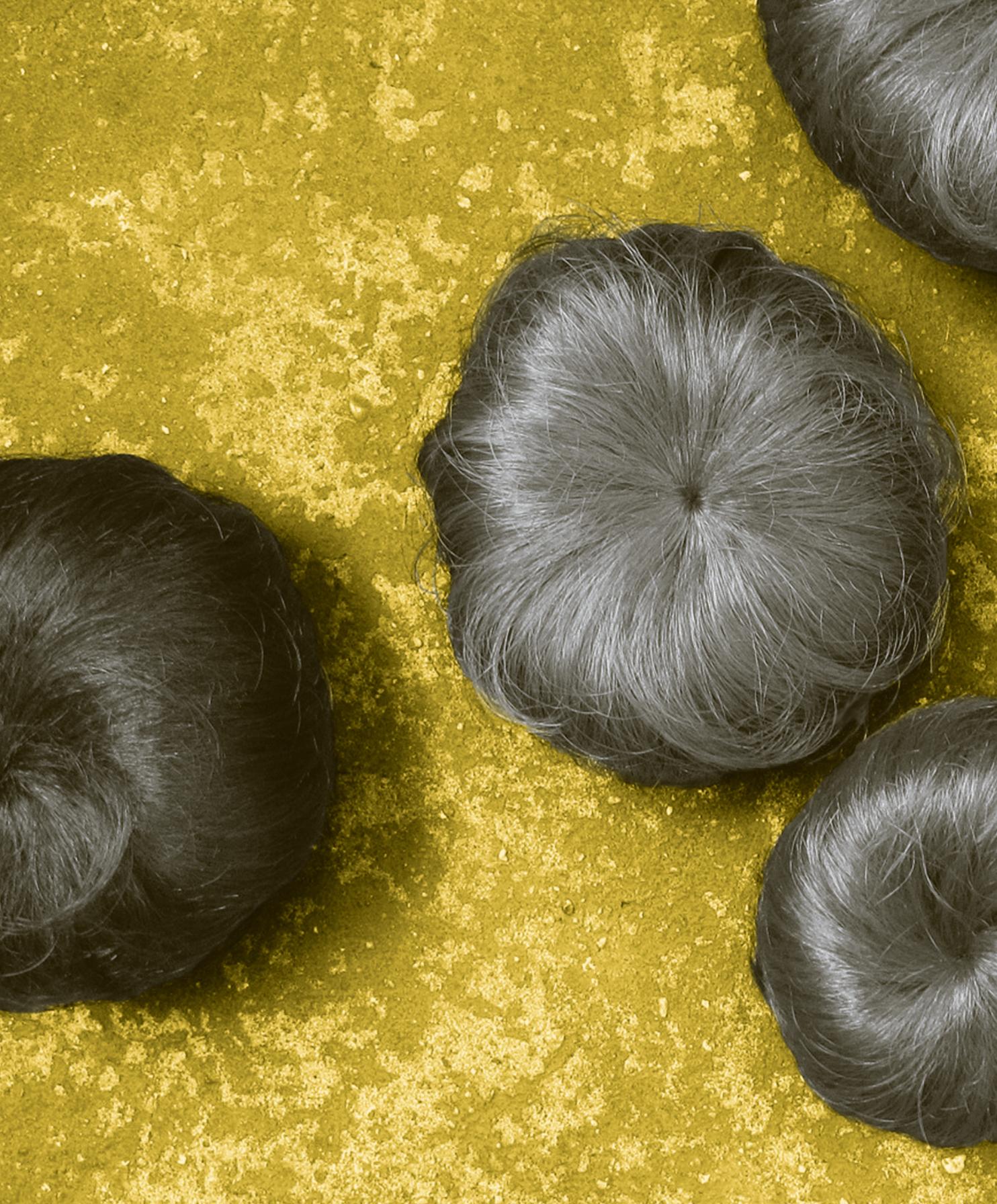


Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

Abbildungsnachweise

- Umschl., U2, S. 2,
4, 13, 31, 40, U3 © Anke Dessin, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.
- S. 6, 9, 10 Aus: *Routes d'Arabie. Archéologie et Histoire du Royaume d'Arabie Saoudite*, Ausst.-Kat., Paris 2010; S. 6, 9: »Stèle anthropomorphe«, S. 168f.; S. 10: »Stèle aux yeux«, S. 256.
- S. 14 Portrait Frank Auerbach © Kjeld Heltoft.
- S. 16–19 © Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art, London.
- S. 20 Georges Méliès: »Autoportrait de l'Artiste«, Öl auf Leinwand, 63,5 x 52 cm, Privatsammlung, © Stefan Worrning.
- S. 22/23 Aus: Paul Gavarni: *Masques et Visages*, Paris 1857: S. 22: »Maler hinter der Staffelei«, S. 5; S. 23: »Gavarnis Selbstporträt von 1843«, aus: Ségolène Le Men (Hg.): *Pour rire! Daumier, Gavarni, Rops: l'invention de la silhouette*, Ausst.-Kat., Paris 2010, S. 11.
- S. 25 Jan van Eyck: »Leal Souvenir«, © Bildarchiv Foto Marburg; Wolfgang Sauber: »Schädel und Knochen im Beinhaus an der Südseite der Pfarrkirche St. Nikolaus, Haslach an der Mühl«, commons.wikimedia.org.
- S. 26/27 »Totenmaske Lorenzo de Medici«, aus: E. Benkard: *Das ewige Antlitz*, Frankfurt 1927; Giovanni A. Boltraffio: »Porträt des Girolamo Casio«, Coll. Chatsworth.
- S. 28 »Wandgrab des Giovanni Battista Gislenis«, 1672, Santa Maria del Popolo, Rom, aus: B. U. Münch u. a. (Hg.): *Künstlergrabmäler. Genese – Typologie – Intention – Metamorphosen*, Petersberg 2011, S. 152.
- S. 32/33 »Quatre études de la tête d'un guillotiné«, aus: Badinter/Clair (Hg.): *Crime & châtement*, Ausst.-Kat., Paris 2010, S. 95; »Teste di Giustiziati« aus: J. Thuillier (Hg.): *L'opera completa di Géricault*, Mailand 1978, Tafel XLI.
- S. 34/35 Leonardo da Vinci: »Vitruvian man«, commons.wikimedia.org; »Durchschnittliche Proportion der Armspanne zu Körperhöhe«, aus: Plast. Reconst. Surg. 20 (1957), S. 2.
- S. 36 © MBA RL Mask, beautyanalysis.com/index2_mba.htm; Leonardo da Vinci: »Proportions of the Head« (s. S. 34/35).
- S. 37 © MBA RF Mask, beautyanalysis.com; Zähne in Ober- und Unterkiefer im Verhältnis des goldenen Schnittes, aus: *American Journal of Orthodontics* 81 (1982), S. 363.
- S. 38/39 Aus: R. J. Radlanski / K. H. Wesker (Hg.): *Das Gesicht. Bildatlas klinische Anatomie*, Berlin 2012, S. 13 (u.), S. 6 (li.), S. 9 (o.).
- S. 41–44 »Kinematografische Studie zur Sprache«, Bundesarchiv, Abt. Filmarchiv, Hochschulfilm Nr. C 150.
- S. 45 »Niqabitch«, Still, aus: vimeo.com/15104826.
- S. 46/47 Jean-Etienne Liotard: Simon Lutrell of Lutrellstown in türkischer Tracht, um 1754: hypo-kunsthalle.de/newweb/eborn.html; Deodat Delmont: Studienköpfe von 12 Männern mit Turban, um 1600, aus: G. Sievernich / H. Budde (Hg.): *Europa und der Orient 800–1900*, Gütersloh / München 1989, S. 741; aus J. E. Bowlt: *Moscow & St. Petersburg 1900–1920. Art, Life & Culture*, New York 2008; Léon Bakst: Kostümentwurf für die blaue Sultanin im Ballett *Shéhérazade*, S. 236 und *Adolf Bolm als Schah Schahriar und Tamara Karsavina als Zobeida im Ballett »Schéhérazade«*, S. 236; Paul Poiret: »Indoor sultana-style dresses«, 1911, aus: Y. Deslandres (Hg.): *Poiret*, London 1987, S. 130.
- S. 48/49 »Jackie«, »Audrey«, »Vanity Fair«, »Grace«, elarmariodelula-2.blogspot.de/2012/06/el-arte-de-elegir-panuelo.html; »Sophia in Hidschab«: fanpop.com/spots/sophia-loren/images/9246766/title/sophia-loren-wallpaper; »Sophia / Vogue«: postimage.org/image/114rspqx0/; »Jackie / Capri«, © Settimio Garritano.
- S. 50/51 Mersad Berber: »Kleines kastanienfarbenes Polyptychon – Bruder Omer gewidmet, 1971«, aus: Vlado V. Bužančić: *Mersad Berber. Opus 1960–1996*, Sarajevo 1997, S. 189; ders.: »Das Marktviertel von Sarajewo, 1984«, aus: ebd., S. 200; »Tusken-Räuber«, aus: *Star Wars. Angriff der Klonkrieger. Die illustrierte Enzyklopädie*, Köln 2002, S. 46.

Wir haben uns bemüht, in jedem Fall die Bildrechte einzuholen. Sollten wir eventuelle Rechteinhaber nicht berücksichtigt haben, so bitten wir diese, sich mit der Redaktion in Verbindung zu setzen.



zfl Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung Berlin

Schützenstraße 18 · 10117 Berlin · Tel. +49 · (0)30 · 201 92 - 173 · Fax -154
trajekte@zfl-berlin.org · www.zfl-berlin.org · Direktorin: Prof. Dr. Dr. h.c. Sigrid Weigel
ISSN 1616 - 3036