

**Laura Stoll**

**丢脸**

**diulian**

## **Studien zum Gesichtsverlust**

Diulian I Studien zum Gesichtsverlust

Schriftlicher Teil der studienabschließenden Prüfung zum Erreichen des akademischen Titels Master of Arts (MA) an der Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für bildende und mediale Kunst.

Wien, Dezember 2020

Laura Stoll, Matrikelnummer 11723027

Art & Science I S 066 776

Betreuer: Univ. Prof. Virgil Widrich





Laura Stoll | Geboren 1990 in Innsbruck, Studium der Medizin an der Charité Universitätsmedizin Berlin mit Schwerpunkt Psychiatrie und kognitive Neurowissenschaften, Studium der Philosophie an der Humboldt Universität Berlin mit Schwerpunkt analytische Philosophie. Derzeit Studium an der Universität für angewandte Kunst Wien im Department Art & Science. Künstlerische Arbeit in den Bereichen Medienkunst, Skulptur, Installation und Performance.

## **Inhalt**

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| Vorwort                                 | 9  |
| I Die Unbekannte aus dem Wasser         | 13 |
| II Der Tod und die Maske in der Moderne | 17 |
| III Totenmasken in der Geschichte       | 21 |
| IV Die Vermessung des Gesichts          | 25 |
| V Maske und Gesicht                     | 29 |
| VI Gesicht und Subjekt                  | 35 |
| VII Subjekt und Sprache                 | 43 |
| VIII Original und Kopie                 | 51 |
| IX Kopie als Kunst                      | 57 |
| X Gesichtsverlust                       | 61 |
| XI Der Maler verschwindet im Bilde      | 65 |
| Nachwort                                | 69 |
| Literaturverzeichnis                    | 75 |



Es ist nicht so einfach,  
das Gesicht aufzulösen.  
Man läuft dabei Gefahr,  
wahnsinnig zu werden.

Gilles Deleuze & Félix Guattari  
Tausend Plateaus S. 258



## Vorwort

Der vorliegende Text ist das Resultat meiner Überlegungen zum westlichen und zum chinesischen Denken. Es handelt sich nicht um eine klassische Argumentation oder eine lineare Erzählung, vielmehr möchte ich einen Spannungsraum zwischen verschiedenen Denkweisen eröffnen.

Meine künstlerische Auseinandersetzung mit Totenmasken und mit dem Gesicht geht zurück bis in das Jahr 2017 und begann mit meinem Studium an der Universität für angewandte Kunst im Department für Art & Science. Die gedankliche Beschäftigung mit den anderen zentralen Themen dieser Untersuchung reicht weiter zurück: In meiner Jugend lebte ich von 2007 bis 2008 für ein Jahr in China, namentlich in Zhengzhou 郑州, Hauptstadt der Provinz Henan 河南.

Damals schrieb ich in mein Tagebuch: *Die Wahrheit gibt es nicht. Es gibt nur alles zwischen den Dingen.* Diese Beobachtung erscheint mir heute, nachdem ich viele sinologische Texte und einige chinesische Klassiker gelesen habe, fast prophetisch. Die Zeit meines ersten Aufenthalts in China war in vielerlei Hinsicht eine Überforderung, auf gute Weise, aber auch auf weniger gute Weise.

Die gedankliche Rückkehr in den Westen war durchaus nicht einfach. Durch mein Medizinstudium habe ich ein Verständnis dafür entwickelt, wie Menschen funktionieren. Durch mein Philosophiestudium habe ich gelernt, wie man Gedanken in Worte fasst und was charakteristisch für das europäische Denken ist. Erst viele Jahre später habe ich wieder begonnen, mich eingehender mit China zu befassen.

Dabei habe ich festgestellt, dass viele meiner Überlegungen zum Verhältnis zwischen westlichem und chinesischem Denken nicht neu waren, sondern ähnlich auch schon von anderen gedacht und niedergeschrieben worden waren.

Die Gliederung dieses Texts entlang einiger Geschichten und grundlegender Begriffe ist dementsprechend stark beeinflusst von der Arbeit François Julliens, in der ich viele meiner eigenen Gedanken erstmals versprachlicht gefunden habe. Angesichts des breiten Spektrums an Themen, aus dem sich der folgende Text konstituiert, sei die folgende Anmerkung von Gilles Deleuze und Félix Guattari erwähnt: "In einem Buch gibt's nichts zu verstehen, aber viel, dessen man sich bedienen kann."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Die Aussage bezieht sich auf Deleuzes und Guattaris Veröffentlichung *Tausend Plateaus. Schizophrenie und Kapitalismus*, ein Buch, das in diesem Text noch öfter Erwähnung finden wird. Bröckers, 1992.





## I Die Unbekannte aus dem Wasser

Vor etwas mehr als hundert Jahren starb eine junge Frau. Um 1900 wurde ihr Körper aus der Seine gezogen. War sie das Opfer eines Mordes geworden, war sie ertrunken oder war sie aus Verzweiflung ins Wasser gegangen? Man wusste es nicht.<sup>2</sup>

Wohl aus kriminologischen Gründen wurden die Züge der Namenlosen abgeformt und in Gips gegossen um ihre Identität vielleicht doch noch festzustellen, wenn jemand sie als vermisst meldete und ihr Gesicht längst zerfallen wäre. Manche behaupten aber auch, einer der Mitarbeiter der Pariser Leichenschauhalle habe ihr Gesicht nur abgenommen, weil sie schön war und ihr Ausdruck friedlich.

Dieser Gesichtsabdruck, eine Totenmaske, ist heute noch erhalten, und zwar in zahllosen Versionen und Kopien. Auf unbekannte Weise fand er damals den Weg in die Vervielfältigung und wurde ein beliebtes Accessoire in den Wohnzimmern, erst der Pariser Bohème, dann in ganz Europa. In der Massenkultur angekommen wirft diese Totenmaske mit ihrem mysteriösen Lächeln einen langen Schatten durch die Kunst des beginnenden 20. Jahrhundert.

In der Literatur inspirierte die Geschichte der *Inconnue de la Seine* zahlreiche Ausführungen und Fortschreibungen. Rilke etwa schreibt bereits 1910 in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* vom „Gesicht der jungen Ertränkten, das man in

---

<sup>2</sup> Die Geschichte der namenlosen jungen Frau wird in zahlreichen Werken nacherzählt, vgl. Macho 2017, S. 112-117, vgl. Macho 2011, S. 407-415.

der Morgue abnahm, weil es schön war, weil es lächelte, weil es so täuschend lächelte, als wüßte es“.<sup>3</sup> Ödon von Horvath verfasste 1933 ein Drama mit dem Titel *Eine Unbekannte aus der Seine*, das später auch verfilmt wurde, und von Alfred Döblins Werken bis zu Vladimir Nabokovs Gedichten finden sich quer durch die europäische Literaturlandschaft der damaligen Zeit zahlreiche mehr oder weniger ausgeschmückte Verweise auf die junge Ertrunkene.

Die Maske der namenlosen Frau wurde darüber hinaus zum beliebten Übungsgegenstand für Künstler, die Studien und Skizzen von dem Gesichtsobjekt anfertigen. Man Ray versuchte, sie in Fotografien so einzufangen, dass sie lebendig wirkte. Die Abbildungen sind eine Dokumentation seiner Meisterschaft im Umgang mit Licht und Schatten.

Das Gesicht der Unbekannten wurde zum Schönheitsideal für Frauen – noch Jahre vor der Ära der Filmstars, deren Bilder in tausendfacher Reproduktion die weltweite Vereinheitlichung der Ästhetik des Gesichts begründeten. Heute ist der Ruhm des Gesichtsabdrucks, der damals manchmal als die Mona Lisa der Totenmasken bezeichnet wurde, im Vergleich dazu in Vergessenheit geraten und die Geschichte der Namenlosen findet sich nur noch als Anekdote in kulturwissenschaftlichen Abhandlungen.

Die Verbreitung des Gesichts der Unbekannten aus der Seine dürfte jedoch größer sein als je zuvor: Nachdem der aus Wien stammende US-amerikanische Anästhesist Peter Safar in den

---

<sup>3</sup> Vgl. Macho 2011, S. 409.

1950er Jahren die Maßnahmen zur kardiopulmonalen Wiederbelebung erforscht hatte, regte er den norwegischen Puppenhersteller Asmus S. Laerdal an, eine Puppe zu Übungszwecken zu produzieren. Moderne Versionen dieser standardisierten Puppe, die Resusci Anne oder Rescue Annie genannt wird, kommen heute in jedem Kurs zur Ersten Hilfe zum Einsatz. Das Gesicht der Puppen ist jenes der namenlosen jungen Frau.



## II Der Tod und die Maske in der Moderne

Sogenannte Totenmasken waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine Seltenheit. Seit dem 18. Jahrhundert waren sie ein zunehmend verbreitetes Element der Erinnerungskultur in Europa mit einem besonderen Schwerpunkt im deutschsprachigen Raum.<sup>4</sup> Es handelte sich dabei um Abformungen in Gips vom Gesicht eines Verstorbenen möglichst bald nach dem Ableben, die dann wiederum meist mit Gips ausgegossen wurden, um ein realitätsgetreues Abbild der Züge zu erhalten.

Als erste Abformung, die in dieser Tradition hergestellt wurde und nur zur persönlichen Erinnerung diente, gilt die Totenmaske Gotthold Ephraim Lessings. Diese war 1781 von seinen Freunden beauftragt worden. Hans Belting schreibt dazu "Sie diente nicht mehr dazu, ein Portrait herzustellen, war also nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern Symbol einer intimen Anschauung über den Tod hinaus."<sup>5</sup>

In der Folge wurde die Herstellung von Abdrücken berühmter Persönlichkeiten im 19. Jahrhundert Usus und heute sind zahlreiche Abdrücke von berühmten Literaten und Musikern, Herrschern und Personen des öffentlichen Lebens erhalten. Susanne Regener schreibt in diesem Zusammenhang von einer "neue[n] Form des Totengedenkens" als eine "an bestimmte Bevölkerungsschichten gebundene, elitäre Erscheinung"<sup>6</sup>, die

---

<sup>4</sup> Für eine ausführliche Darstellung vgl. Belting 2013, S. 99-110, vgl. Hertl 2002, vgl. Richter 2008.

<sup>5</sup> Belting 2013, S. 100.

<sup>6</sup> Regener 2016, S. 245.

einerseits im Privaten, andererseits aber auch im zunehmend entstehenden musealen Kontext stattfand.

Diese veränderte Praxis stellt nun in vielerlei Hinsicht eine signifikante Bedeutungsverschiebung dar. Während davor das repräsentativ-rituelle Element eine Rolle spielte oder das fertige Kunstwerk im Vordergrund stand, bei dessen Realisierung Totenmasken jeweils lediglich ein Hilfsmittel waren, stand ab diesem Zeitpunkt der exakte Abdruck im Zentrum des Interesses. Dieser war gleichzeitig ein Zeugnis größtmöglicher Individualität und eine Dokumentation persönlicher Vorzüge, die man in solchen Gesichtern festzuhalten hoffte, wie etwa bei einigen Abdrücken, die bereits während des Lebens hergestellt wurden, beispielsweise von Napoleon Bonaparte.

Andererseits spiegelte die Popularität der Masken, die von Toten abgenommen worden waren, auch eine Faszination mit der Grenze zwischen Leben und Tod selbst wieder. Dabei spielt auch der Gesichtsausdruck des kürzlich Verstorbenen eine Rolle - im sogenannten 'letzten Gesicht' meinte man die Summe des Charakters eines Menschen erblicken zu können. Man währte die Konzentration der Individualität dieser Person für eine kurze Zeitspanne direkt erfahrbar, bevor sie für immer verschwunden sei.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass der Totenmaske eben "gerade nicht als Bild einer Leiche, von der sie doch abgenommen wird, sondern im Gegenteil als Bild des "wahren" Gesichts" eine besondere Bedeutung beigemessen wird, vgl. Belting 2013, S.29.





### III Totenmasken in der Geschichte

Im weiteren Sinne gab es Totenmasken schon sehr lange vor der Aufklärung,<sup>8</sup> Man denke etwa an die Grabbeigaben im alten Ägypten. Und auch in anderen frühen Kulturen gab es Variationen der Praxis – so wurden unter anderem in Ninive im ehemaligen Mesopotamien, in Mykene in Griechenland, in Asien und Mexiko derartige Objekte bei Ausgrabungen gefunden. Diese waren allerdings keine realitätsgetreuen Abbilder der entsprechenden Personen, sondern typische Gesichtsbilder ohne individuelle Züge, oft aus Goldblech getrieben, die dann über das Gesicht des Toten gelegt wurden.

Aber auch direkte Abformungen, die technisch sehr ähnlich der Maske der Unbekannten waren, also Negativ-Positiv-Kopien, gab es in zahlreichen Varianten. So wurden im Alten Ägypten Gesichtsabdrücke aus Gips von Toten und teilweise auch noch von Lebenden abgenommen, die nachträglich bearbeitet wurden, etwa indem die Augen geöffnet wurden oder durch das Einsetzen von Haaren. Im alten Griechenland ist die Einführung der Praktik durch Lysistratos, einem Bildhauer, der während des 4. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung lebte, verbürgt. So gab es Gipsabformungen, die mit Wachs ausgegossen wurden und wahrscheinlich als Vorbilder für Plastiken wie die Laokoon-Gruppe oder den Pergamonaltar gedient haben.

Die Römer übernahmen diese Praktik mit Variationen des Materials - teilweise wurde die Form aus Wachs hergestellt,

---

<sup>8</sup> Für eine umfassende Darstellung der historischen Entwicklung vgl. Hertl 2002, vgl. Belting 2013, S. 44-82.

teilweise aus Gips. Das entstehende Positiv wurde im jeweils anderen Material gegossen. Diese direkten Abbilder waren verbreitet im Ahnenkult, Adels- und Politikerfamilien hatten ihre gesamte Ahnenreihe durch sogenannte *imagines majorum*, wächserne Abbilder, dokumentiert und zum Teil wohl auch repräsentativ ausgestellt im Zuhause der jeweiligen Familie.

Nach dem Zusammenbruch des römischen Reichs geriet die Technik für längere Zeit in Vergessenheit. Abformungen von Gesichtern, im speziellen von Toten, tauchten erst wieder ab dem 13. Jahrhundert auf - die erste Totenmaske dieser Zeit war vermutlich jene von Isabella von Aragon von 1271, die als Vorbild für ihre Grabplastik diente. Eine derartige Verwendung war auch in Italien zeitweise verbreitet, wo die Masken manchmal direkt als Material genutzt und unter Zuhilfenahme von Tonquetschformen in Statuen eingefügt wurden.

Häufig benutzt wurden Gesichtsabdrücke für mehrere hundert Jahre auch in der Vorbereitung und der Durchführung von Trauerritualen für Herrscher. Dabei wurden lebensgroße Repräsentationen von verstorbenen Königen, sogenannte *Effigies*, aus Stroh, Holz oder Wachs gefertigt, die meist im Prunkgewand als Lebende dargestellt wurden und denen im Rahmen der Begräbnisfeierlichkeiten die Aufwartung gemacht wurde. Diese Praxis war vor allem in England und Frankreich früh verbreitet, später auch kurzzeitig in Preußen. Zur Herstellung der Effigies wurden häufig Totenmasken entweder als Vorbild herangezogen oder nachbearbeitet und direkt an die Stelle des Gesichts gesetzt. Der große Vorteil solcher Abbilder war dabei ein praktischer: Oft dauerte die Vorbereitung der Zeremonien zu lange, um den tatsächlichen Leichnam zu

inszenieren, der zum Zeitpunkt der Beerdigung schon starke Zeichen der Verwesung zeigte.

In der Renaissance war die Abformung von Gesichtern dann weit verbreitet, wenngleich nur als Hilfsmittel im künstlerischen Prozess. Als lobenswert galt damals jenes Bild, das die Größte Ähnlichkeit zur Natur hat, allerdings immer über den Umweg des individuell handelnden Künstlers, der den naturalistischen Effekt durch seine Auffassung und Kreation erst vollendete. Eine rein naturalistische Darstellung galt in diesem Kontext als minderwertig und Totenmasken waren folglich nur als Hilfestellung und zur Arbeitersparnis bei der Herstellung von Skulpturen akzeptiert - das Ideal war dabei eine Darstellung der Natur, welche gewissermaßen echter als die Realität selbst sein sollte und deren Quintessenz noch konzentrierter abzubilden vermochte.

Der Naturabguss wurde in diesem gedanklichen Zusammenhang als Plagiat angesehen. So zeigte später etwa Rodin den als Hilfsmittel verwendeten Abdruck neben dem eigentlichen Werk, um die Einzigartigkeit seiner Darstellung hervorzuheben.



#### IV Die Vermessung des Gesichts

Eine Entwicklung, mit der die Popularisierung von Totenmasken in der Moderne verknüpft ist und diese einerseits bedingte, sowie auch umgekehrt von eben dieser Verbreitung beeinflusst wurde, fand in den Wissenschaften statt.<sup>9</sup> Ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert entstanden mehrere Ansätze, die eine Verortung der Persönlichkeit in der körperlichen Erscheinung propagierten. Der Schweizer Pfarrer und Philosoph Johann Caspar Lavater schuf mit seinem mehrbändigen Werk *Physiognomische Fragmente* (1775-1778) den Ausgangspunkt der modernen Physiognomik, also der Disziplin, die Charaktereigenschaften und Affekte als in den Gesichtszügen abgebildet betrachtete.

Zu dieser Theorie leistete wenig später auch der deutsche Mediziner Franz Joseph Gall zahlreiche Beiträge. Er erweiterte das Untersuchungsgebiet im Folgenden um den gesamten Schädel und begründete damit die Phrenologie, die eine Topologie der geistigen Eigenschaften in abgrenzbaren Arealen des Gehirns propagierte. Für seine Forschung legte er eine umfangreiche Sammlung an Schädeln, Büsten sowie Lebend- und Totenmasken an, die einerseits von berühmten und als besonders begnadet geltenden Personen stammten, andererseits von Verbrechern abgenommen wurden.<sup>10</sup> Anhand dieser Präparate versuchte er zu bestimmen, wo Genialität und

---

<sup>9</sup> Vgl. Belting 2014, S. 83-97.

<sup>10</sup> Gall lebte und forschte jahrzehntelang in Wien, ein großer Teil seiner Sammlung ist heute im Rollett-Museum in Baden bei Wien ausgestellt.

Kriminalität als zwei Extreme in der Schädelform und damit im Gehirn zu verorten seien.

Mit seiner Untersuchung von Kriminellen war Gall Anhänger eines verbreiteten Interesses, das als Versuch einer Definition der Grenze dessen, was normal ist, verstanden werden kann. So gab es etwa in Hamburg zwischen 1856 und 1912 ein zu Ausbildungszwecken in der Kriminalistik eingerichtetes Museum, in dem die Abgüsse von 31 mit dem Fallbeil Hingerichteten gezeigt wurden.

Die Schriften von Lavater und Gall erreichten europaweit eine weite Leserschaft und wurden auch in der Wissenschaft breit rezipiert. Sie waren jedoch von Beginn an auch mit Kritik konfrontiert. So hob etwa der deutsche Physiker Georg Christoph Lichtenberg schon 1777, kurz nach dem Erscheinen von Lavaters Schriften, das diskriminierende Potential der physiognomischen Forschung hervor. Auch Galls Phrenologie war schon während der Zeit seines Wirkens wegen methodischen Mängeln in wissenschaftlichen Kreisen verpönt und wurde von der Obrigkeit abgelehnt, da sie im Widerspruch zu damals geltenden moralisch-religiösen Grundsätzen stand.

Eine gedankliche Verwandtschaft zu diesen Bewegungen zeigt sich auch in der Arbeit des deutschen Arztes und Psychologen Carl Gustav Carus, der in seinen Ausführungen zur Schädelvermessung, der Kranioskopie, in drei sogenannten Schädelwirbeln die Grundeigenschaften des Menschen – Erkennen, Fühlen und Wollen – zu verorten sucht. Auf der Grundlage seiner Messungen erstellte er eine rassistische Einteilung der Menschen in Tagvölker, Dämmerungsvölker und

Nachtvölker. Wenig überraschend schrieb er dabei die Fähigkeit Kultur hervorzubringen lediglich den Europäern, die den Tagvölkern zuzurechnen seien, zu.

Die weitere Entwicklung, die auf der Grundlage dieser gedanklichen Strömungen stattgefunden haben, sind bekannt: Ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert kam es zu einer starken Verbreitung rassistischer Ideen, die etwa während der Zeit des Nationalsozialismus auch direkt auf die Physiognomik, die Phrenologie und die Kranioskopie Bezug genommen haben. „Der Rassismus besteht in der Festlegung von Abweichungsgraden im Verhältnis zum Gesicht des Weißen Mannes das abweichende Merkmale in immer exzentrischeren und retardierenden Wellenbewegungen auffangen will, um sie entweder an bestimmten Orten, unter bestimmten Bedingungen, in einem bestimmten Getto zu tolerieren, oder sie von der Wand zu wischen, die Andersartigkeit nicht erträgt“<sup>11</sup>

Am Anfang dieser Entwicklung aber stand eine Bedeutungsverschiebung, die jener, die mit Lessings Gesichtsabdruck im Kontext den Totenmasken begann, nicht unähnlich ist: Vom rituell-mystischen zum Subjekt. Von der Seele zum Geist, und vom Geist zum Selbst, und vom Selbst zum manischen Versuch der Wissenschaft, dieses zu fassen, zu vermessen und dadurch begreifbar zu machen.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Tausend Plateaus S. 244

<sup>12</sup> Vgl. Belting 2013, S. 33. Belting schreibt von der „Frage nach dem „Selbst“, die in der Moderne die Frage nach der Seele ablöste“.



## V Maske und Gesicht

Was ist nun im allgemeinen Sinn eine Maske? Und wie verhält sich die Maske zum Gesicht? Die ältesten Masken werden bereits auf die Steinzeit datiert und waren bedeutsam für rituelle Praktiken. Ihre Ausprägungen sind dabei so vielfältig, dass heute über ihre Verwendung oft nur Mutmaßungen angestellt werden können. So wurden frühe Masken gefunden, die über die Gesichter der Toten gelegt wurden, und solche, die wahrscheinlich in Aufführungen getragen wurden, um Geister oder Ahnen zu repräsentieren.<sup>13</sup>

Dass die ersten Masken auf den Totenkult und die Erhaltung des Gesichts Verstorbener zurückgehen ist insofern interessant, als Totenmasken somit eigentlich keine Version der Maske per se darstellen. Im Gegenteil, man könnte sagen die Maske im breiteren Sinn ist vielmehr eine Weiterführung von Gegenständen, die beim Umgang mit der Endlichkeit des menschlichen Seins eine Rolle spielten – „Nicht umsonst hieß *larva* im Lateinischen sowohl die Schauspielermaske als auch der Totengeist“<sup>14</sup>. So ist jede Maske, die später im Theater und

---

<sup>13</sup> Belting 2013, S. 43-55

<sup>14</sup> Macho argumentiert in diesem Zusammenhang quasi in die andere Richtung. So schreibt er: „Die Geburt des Gesichts erfolgte aus der Maskierung.“ Als Beispiel führt er sehr frühe Masken an, die aus den Gesichtern Verstorbener geformt wurden, etwa indem das Gesicht vom Schädel abgezogen und präpariert oder der vordere Schädel abgesägt wurde und die dann ggf. „getragen“ werden konnte – Ich finde deshalb die Aussage „Die Geburt der Maskierung erfolgte aus dem toten Gesicht“ zutreffender. Vgl. Macho 2011, S. 280.

der Verkleidung Verwendung fand, in gewisser Weise eine Totenmaske.

Man kann aber metaphorisch auch das Gesicht selbst bereits als eine Maske – oder eher eine Vielzahl von Masken – verstehen<sup>15</sup>. Es bildet die Oberfläche des Menschen in jeder sozialen Interaktion, die sich situativ durch die Mimik verwandelt. Es ergibt sich zum Begriff der Maske also ein breites Spektrum an Bedeutungen im gedanklichen Spannungsraum zwischen Repräsentation und Realität.

Der pejorative Charakter des Begriffs der Maske im Gegensatz zum „echten“ Gesicht steht dabei erst seit der Aufklärung im Raum – „das Gesicht als Bild des Ich und die Maske als Fälschung des Ich“<sup>16</sup>. Die Kritik an der Nachahmung aber ist so alt wie Platons ambivalente Auseinandersetzung mit der Mimesis, die der „wahren Idee“ nicht gerecht zu werden vermag.

In diesem Zusammenhang haftet der Unterscheidung zwischen natürlichem Gesicht und künstlicher Maske immer auch eine moralische Komponente an, die auf Prinzipien von Wahrheit und Täuschung verweist<sup>17</sup>. Man kann das Gesicht gewissermaßen als Bühne betrachten, auf der entweder eine Rolle oder ein „Selbst“ aufgeführt wird – ob wir letzteres nur erzeugen, um uns ausdrücken zu können, bleibt offen<sup>18</sup>.

Was in der begrifflichen Analyse des Kontinuums zwischen Maske und Gesicht, sei es nun im Wortsinn oder im

---

<sup>15</sup> Belting 2013, S. 33-44.

<sup>16</sup> Belting 2013, S. 27.

<sup>17</sup> Belting 2013, S. 33.

<sup>18</sup> Belting 2013, S. 37.

metaphorischen Gebrauch, in der Literatur keine besondere Beachtung erfährt, ist die zeitliche Dimension der beiden Entitäten.<sup>19</sup> So ist die Maske, wörtlich verstanden, ein Objekt der Dauer, und das Gesicht dem Wandel unterworfen. Jedes Gesicht altert und verändert sich und diese Veränderung gipfelt schlussendlich im Tod und im endgültigen Zerfall. Im übertragenen Sinn ist es nun aber genau umgekehrt: Das Gesicht als Maske verweist auf ein Spiegelkabinett der Identitäten, während das eigentliche Gesicht etwas vermeintlich Substantielles und Dauerhaftes darstellt. So „sind wir bekanntlich in einem westlich geprägten Diskurs, wenn wir von einem „Selbst“ sprechen, das in seiner Geschichte oft mit dem „souveränen Subjekt“ in eins gesetzt wurde“<sup>20</sup>.

Diese semantische Untersuchung der Begriffe „Maske“ und „Gesicht“ ist bedeutsam, verweist sie doch auf ein grundlegendes Problem im Zusammenhang mit dem Gesicht als metaphorischem Urgrund für Identität, Selbst und letztlich dem Status als Subjekt. Diesem wird nämlich eine dauerhafte Substanz unterstellt, die eine Identität über die Zeit hinweg ermöglicht. Die Verwandlung des realen Gesichts im Rahmen körperlicher Entwicklungs- und Verfallsprozesse hat damit nur bedingt ein Korrelat im „Selbst“. Diesem wird zwar eine gewisse Entwicklung zugestanden, im Rahmen der philosophischen Debatte rund um eine personale Identität wird die Schwierigkeit aber eher darin gesehen, wie man Identität mit sich selbst im

---

<sup>19</sup> Vgl. etwa Belting 2013 sowie Macho 2011.

<sup>20</sup> Belting 2013, S. 39.

Sinne einer mehr oder weniger strengen logischen Definition der Identitätsrelation behaupten kann.

Interessant ist eine Auslassung, die sich in allen Untersuchungen zum Gesicht als Metapher findet. Sie betrifft die Redewendung, dass man „sein Gesicht verliert“ oder das „Gesicht wahr“. So schreibt Belting etwa: „Wer „sein Gesicht verliert“ hat die Glaubwürdigkeit verwirkt und die Kontrolle über sein Gesicht verloren“<sup>21</sup>. Und später: „Wenn wir heute metaphorisch davon reden, „das Gesicht zu verlieren“, so dachte man damals in ganz wörtlichem Sinne an die Arbeit des Todes.“<sup>22</sup>. Letzteres ist nicht korrekt, denn „damals“ gab es die Redewendung vom Gesichtsverlust noch nicht.

Was nirgends Erwähnung findet ist nämlich die Etymologie des Wortes. Obwohl „Gesichtsverlust“ heute in der Alltagssprache als Synonym für einen Verlust der Ehre oder des Ansehens durchaus gebräuchlich ist und auch generell verstanden wird handelt es sich nämlich um kein besonders altes Wort. Es wurde erst Anfang des 20. Jahrhunderts vom chinesischen *diulian* 丢脸 oder *diu mianzi* 丢面子, beides wörtlich verlieren-Gesicht, zuerst ins Englische und dann vom Englischen ins Deutsche übertragen.

Bei näherer Betrachtung ergibt das durchaus Sinn. So konstituiert sich das metaphorische Gesicht im chinesischen Denken im Gegensatz zur europäischen Ideengeschichte nicht aus einer Repräsentation des „Selbst“, es ist also kein Begriff, der von der Substanz des Individuums abhängig ist. Vielmehr

---

<sup>21</sup> Belting 2013, S. 27.

<sup>22</sup> Belting 2013, S. 142.

konstituiert sich das Gesicht aus der Relation zum Anderen und aus dem Prozess der Interaktion. Es handelt sich also quasi um eine umgekehrte Denkrichtung in der Definition: Das westliche Gesicht wird in die Tiefe gedacht. Das chinesische generiert sich aus seiner Ausrichtung auf die Welt.



## VI Gesicht und Subjekt

Wie konstituiert sich nun ein Gesicht? Die Vorderseite des Kopfes, Augen, Nase und Mund. Es ist ein Muster: „Punkt, Punkt, Komma, Strich – fertig ist das Mondgesicht.“<sup>23</sup>.

Die herausragende Bedeutung dieses Gesichts-musters wird offensichtlich, wenn man Befunde aus den kognitiven Neurowissenschaften betrachtet.<sup>24</sup> Prinzipiell beruht Perzeption immer auf der Verarbeitung und Interpretation von Sinneseindrücken. Da diese Prozesse potentiell sehr energie- und zeitaufwändig sind, funktionieren sie häufig über das erlernte oder angeborene Erkennen von Mustern. Gesichtern kommt dabei insofern eine Sonderrolle zu, dass es ein hochspezialisiertes Areal im Gehirn gibt, das im Bereich des Gyrus fusiformis im Temporallappen lokalisiert ist<sup>25</sup> und praktisch ausschließlich für das visuelle Erkennen von Gesichtern eine Rolle spielt.

In Studien konnte gezeigt werden, dass dieser Prozess praktisch unabhängig ist von der Fähigkeit, Objekte anhand visueller Sinneseindrücke zu erkennen. Es gibt Patienten, die keine Gesichter erkennen können, während ihre Fähigkeit andere Objekte zu identifizieren nicht eingeschränkt ist. Diese sogenannte Prosopagnosie<sup>26</sup> oder Gesichtsblindheit kann

---

<sup>23</sup> Macho 2011, S. 263.

<sup>24</sup> Gazzaniga et al. 2009, S. 237-247.

<sup>25</sup> Spezifisch ist für das Erkennen von Gesichtern die Fusiforme Face Area (FFA) essentiell, die bei den meisten Menschen in der rechten Hemisphäre lokalisiert ist. Vgl. Gazzaniga et al. 2009, S. 240.

<sup>26</sup> Altgriechisch *tò prósōpon* „das Gesicht“ und *hē agnōsía* „Nichterkennen“.

entweder angeboren sein oder durch eine Schädigung im besagten Areal, etwa einen Schlaganfall oder einen Tumor, bedingt sein und führt dazu, dass die Identität einer anderen Person (und teilweise auch die eigene Identität im Spiegelbild) nicht anhand des Gesichts festgestellt werden kann. Dabei können Patienten mit Prosopagnosie einzelne Komponenten des Gesichts wie Augenfarbe oder Nasenform problemlos erkennen, und besonders in angeborenen Fällen wird die Einschränkung im Alltag häufig nicht bemerkt, da andere Merkmale wie Stimme, Haarfarbe oder Körperbau zur Identifikation von anderen Menschen herangezogen werden.

Gleichzeitig wird das Gehirnnareal zur Erkennung von Gesichtern nicht nur beim Betrachten von echten Gesichtern aktiviert (wenngleich dabei am stärksten), sondern „erkennt“ auch Gesichter in Strukturen, die diesen ähneln, sei es nun in der Abstraktion „Punkt, Punkt, Strich, Strich“ oder in den Fenstern eines Hauses, die eine ähnliche Anordnung aufweisen, oder in der Vorderansicht eines Autos. „Suggestives Weiß, vereinnahmendes Loch, Gesicht. (...) Manchmal erscheinen Gesichter mit ihren Löchern auf der Mauer, manchmal erscheinen sie mit ihrer linearisierten, eingerollten Wand im Loch.“<sup>27</sup>

„Wir leben in einer facialen Gesellschaft, die ununterbrochen Gesichter produziert“<sup>28</sup> schreibt Thomas Macho und zeichnet seine Leseart der Geschichte nach, welche die Bedeutung des

---

<sup>27</sup> Deleuze & Guattari 1992, S. 231.

<sup>28</sup> Macho 2011, S. 263.

Gesichts durch die Entstehung des Eigentums erklärt.<sup>29</sup> So habe die Darstellung von Gesichtern vor der Sesshaftwerdung eine vernachlässigbare Rolle gespielt, bis dann zunehmend Herkunft und Identität eine Rolle bei der Rechtfertigung von Besitzverhältnissen spielten, die durch eben diese Sesshaftwerdung überhaupt erst relevant wurden. „Die Proliferation von Masken und Gesichtern kann als ein typisches Merkmal des Zivilisationsprozesses verstanden werden“<sup>30</sup>, eines Zivilisationsprozesses, der vor zehn bis zwölftausend Jahren begann und das Gesicht zu einem Zeichen für Identität werden ließ.

Gewissermaßen eine Weiterführung dieses Gedankens untersuchen Guattari und Deleuze in ihren *Tausend Plateaus*: „Aber auch konkrete Gesichter sind nicht fix und fertig von alleine da. Sie stammen aus einer *abstrakten Maschine zur Erschaffung des Gesichts*, die sie produziert, während sie gleichzeitig dem Signifikanten seine weiße Wand und der Subjektivität ihr schwarzen Loch gibt.“<sup>31</sup>.

Diese abstrakte Maschine ist nicht jener Bereich im Gyrus fusiformis, aber man könnte sagen sie funktioniert sehr ähnlich, nämlich an den „Randzonen des Bewusstseins“<sup>32</sup>. Statt Gesichtsschemata zu erkennen, oktroyiert sie diese auf, denn bei der Maschine handelt es sich um das Werkzeug eines Machtgefüges, das einen einzigen Standard kennt, und zwar den

---

<sup>29</sup> Macho 2011, S. 263-289.

<sup>30</sup> Macho 2011, S. 281.

<sup>31</sup> Deleuze & Guattari 1992, S. 231.

<sup>32</sup> Löffler 2013, S. 92.

des weißen Mannes. Das Gesicht ist somit politisch, und Guattari und Deleuze rechnen in ihm mit der Kolonialgeschichte ab<sup>33</sup>, die wiederum mit der Rechtfertigung von Eigentum, wie Macho sie darlegt, untrennbar verknüpft ist.

Das System Weiße Wand-Schwarzes Loch ist die Voraussetzung für die Autonomie des Subjekts<sup>34</sup>, aber diese war nie für alle Menschen gedacht – „Die Maschine lehnt immer wieder Gesichter ab, die nicht den Normen entsprechen oder verdächtig aussehen.“<sup>35</sup> John Gray formuliert das in seiner Schrift gegen den Humanismus etwas anders: „Eine Person, das heißt ein autonomes Subjekt zu sein ist nicht die Quintessenz des Menschseins, sondern nur eine seiner Masken, wie Etymologie des Wortes Person nahelegt (es geht zurück auf das lateinische *personare* – durch die Schauspielermaske „hindurchschallen“). Eine Person ist einfach nur ein Mensch, der die in Europa über die letzten Generationen hinweg weitergereichte Maske aufgesetzt hat und sie für sein eigenes Gesicht hält.“<sup>36</sup>

Eine bemerkenswerte Parallele zu Guattaris und Deleuzes Gesicht als „Löcher-Oberfläche“ oder „durchlöcherter Oberfläche“<sup>37</sup> nun findet sich fern von Europa bei Zhuangzi, der etwa 400 Jahre vor unserer Zeitrechnung in Zentralchina lebte. Er gilt als der Verfasser des zweiten Hauptwerks des philosophischen Daoismus neben Laozis *Daodejing*, das in

---

<sup>33</sup> Belting 2013, S.42.

<sup>34</sup> Deleuze & Guattari 1992, S. 248.

<sup>35</sup> Deleuze & Guattari 1992, S. 244.

<sup>36</sup> Gray, 2010, S.73 f.

<sup>37</sup> Deleuze & Guattari 1992, S. 233.

Übersetzungen verschieden betitelt wurde, in der ersten Übertragung ins Deutsche von Richard Wilhelm aus dem Jahr 1912 etwa mit *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*.

Das Original wurde, ähnlich wie das *Daodejing*, vermutlich nicht nur von einer Person, also Zhuangzi selbst, verfasst. Der folgende Abschnitt, die Geschichte vom gutmütigen Hundun, gehört zu den *Inneren Kapiteln*, die als der älteste Teil des Buches gelten. Es ist eine Geschichte zum Gesicht.

Der Herrscher über das Südmeer war Shu (der Schnelle); der Herrscher über das Nordmeer war Hu (der Plötzliche); der Herrscher über die Mitte war Hundun (der Wirre). Der Schnelle und der Plötzliche trafen sich von Zeit zu Zeit auf dem Territorium des Wirren, und Hundun begegnete ihnen freundlich. Der schnelle und der Plötzliche wollten dies Zuvorkommenheit erwidern und sprachen: "Alle Menschen haben sieben Öffnungen, durch die sie sehen, hören, essen und atmen können; nur dieser hier hat keine einzige – lass uns eine in ihn bohren."

Von nun an bohrten sie jeden Tag eine Öffnung in ihn – am siebenten Tag war Hundun tot.<sup>38</sup>

Die Schriften des Zhuangzi sind im Westen deutlich weniger bekannt sind als jene von Laozi, dementsprechend stammt die erste vollständige Übertragung ins Deutsche, aus der hier zitiert wird, erst aus dem Jahr 2019. In Richard Wilhelms viel älterer Übersetzung lautet der Titel der Geschichte noch *Der Tod des Unbewussten*.<sup>39</sup> In dieser recht interpretativen Leseart, die

---

<sup>38</sup> Zhuangzi 2019, S. 89.

<sup>39</sup> Zhuangzi/Dschuangdsi 1951, S. 58.

Hundun als „der Unbewusste“ übersetzt, kann man eine gegenläufige Idee zur verbreiteten westlichen Denkart sehen, die das (Selbs-)Bewusstsein als Anfang des Menschen setzt – bei Zhuangzi stellt die Bewusstwerdung das Ende dar.

Günter Wohlfahrt sieht im gesichtslosen Chaos Hundun ein Urbild des *Dao*, des ewigen Wandels als Grundlage der Dinge.<sup>40</sup> Dieses liegt nicht nur allem Sein zugrunde, es stellt auch eine Orientierung für das gute Leben dar. Ein Gesicht zu haben ist folglich, mit Guattari und Deleuze gesprochen, „eine Horrorgeschichte, das Gesicht ist eine Horrorgeschichte.“<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Wohlfahrt 2001 (Zhuangzi), S. 119-122.

<sup>41</sup> Deleuze & Guattari 1992, S. 231.





## VII Subjekt und Sprache

Was ist nun aber dieses Subjekt, das mit der Bedeutung des Gesichts so eng verknüpft ist? In unserer heutigen Leseart, namentlich, dass es sich um eine autonom handelnde Person handelt, geht es zurück auf Descartes und sein „Ich denke, also bin ich“, das als Grundlage aller Welterschließung ein primäres Subjekt annimmt – „Mit dem *cogito* hat die Philosophie definitiv den Boden oder, noch deutlich herausragender, den Sockel gefunden, auf dem sie ein Subjekt errichten kann: *ego*.“<sup>42</sup>

Bereits bei Nietzsche findet sich die Ahnung, dass eine derartige Beförderung des Subjekts ihren Ursprung in der prädikativen Struktur unserer Sprache habe und damit ein Produkt unserer Syntax sei.<sup>43</sup> Damit ist gemeint, dass bereits vor der Suche nach dem „Ich“ dieses dem Ausdruck „Ich denke“ eingeschrieben ist – dadurch, dass das „Denken“ bereits als Tätigkeit gesetzt ist, wodurch ein Handelndes impliziert wird.<sup>44</sup> „Nicht das Subjekt konstituiert den Satz, der Satz konstituiert das Subjekt.“<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Wittgenstein, 1984/2006, S. 407.

<sup>43</sup> Jullien 2018, S. 253.

<sup>44</sup> „Es wird gedacht: folglich giebt es ‚Denkendes‘: darauf läuft die argumentatio des Cartesius hinaus. Aber das heißt, unseren Glauben an den Substanzbegriff schon als ‚wahr a priori‘ anzusetzen: - daß, wenn gedacht wird, es etwas geben muß, ‚das denkt‘, ist aber einfach eine Formulierung unserer grammatischen Gewöhnung, welche zu einem Thun einen Thäter setzt.“ aus *Nietzsches Nachgelassenen Fragmenten*. Vgl. Wohlfahrt 2001 (Philosophischer Daoismus), S. 185.

<sup>45</sup> Wohlfahrt 2001 (Philosophischer Daoismus), S. 192.

Francois Jullien verortet die Grundlagen dieser Setzung schon in der frühen Formung unseres Denkens bei den alten Griechen seit Sokrates, so etwa bei Aristoteles, der in seiner Unterscheidung von Substanz und Akzidenz bereits Subjekt und Prädikat ausmacht<sup>46</sup>. Darauf verweist auch das griechische Wort für Subjekt, welches hinsichtlich seiner Bedeutung allerdings nicht auf den Menschen bezogen war, sondern allgemeiner einen Gegenstand des Handelns oder einen Sachverhalt bezeichnete: *Hypokéimenon* bedeutet „das Zugrundeliegende“.<sup>47</sup>

Was ist nun also auf der Basis dieser Zugrundelegungen entstanden? Ein System des Denkens, das auf der Substanz der Dinge beruht – eine Substanz- oder Objektontologie. Die Welt besteht aus Dingen, und obwohl diese Dinge sich in ihren akzidentellen Eigenschaften durchaus verändern können, haben sie eine über die Zeit beständige Substanz. In der Argumentation von Descartes wäre diese Substanz die *res cogitans*, das zweifelnde Ich, ein denkendes Ding als primäre Entität in der Welt, aus der sich alles andere, nämlich die *res extensa* und damit die Welt, ergibt.

Interessant ist nun, dass eine derartige „Abzweigung im Denken“, wie Francois Jullien sie nennt, sich in China nie entwickelt hat. Die Dinge werden als Prozess oder Relation gedacht, nicht als ein in gewisser Weise Absolutes. Diese Weltanschauung ist vor allem im philosophischen Daoismus (der später den Chan- bzw.

---

<sup>46</sup> Jullien 2018, S. 262.

<sup>47</sup> *Subiectum* im Lateinischen bedeutet „das Daruntergeworfene“, was wiederum zur Leseart von Deleuze und Guattari passt.

Zen-Buddhismus maßgeblich beeinflusste) offensichtlich, der den Wandel und die Disponibilität als Grundlage aller Dinge sieht; aber sie ist auch im Konfuzianismus präsent, der den Menschen zuerst als Teil der Welt und des sozialen Systems begreift.

„Erkenne dich selbst und handle danach“ kann als Konsequenz des griechischen *Gnothi seauton*, der vielzitierten Inschrift am Apollontempel von Delphi, für den Westen gesagt werden. Die immaterielle Erkenntnis steht somit, wie bei Descartes, am Anfang. In der chinesischen Philosophie, die sich auf der Grundlage von Daoismus und Konfuzianismus entwickelt hat, also vereinfachend gesagt aus praktischen Anleitungen für ein gutes Leben, steht das Handeln allerdings an erster Stelle – wobei „Handeln“ hier nicht als Ausdruck einer zugrundeliegenden Substanz des Ich gesehen werden kann, sondern als etwas, das sich wesentlich im Dazwischen abspielt.

Auch für diese Denkweise kann man Äquivalente in der Sprache finden: Die chinesischen Sprache, die nicht konjugiert und in der das selbe Wort (bzw. Schriftzeichen) oft sowohl als Nomen, Adjektiv und Verb gebraucht werden kann<sup>48</sup>, legt keine absolute Bedeutung nahe, diese ergibt sich vielmehr aus dem Zusammenhang im Satz. Dementsprechend gibt es keine starke syntaktische Determination des Subjekts, und interessanterweise im traditionellen Chinesisch auch kein Wort

---

<sup>48</sup> „(...) in der chinesischen Sprache, die bekanntlich zu den isolierenden oder amorphen Sprachen zählt, ist die Zugehörigkeit eines Wortes oder Schriftzeichens zu einer Wortklasse (nach unseren grammatischen Begriffen) meist nur durch die Stellung im Satz zu erkennen.“ Wohlfahrt 2001 (Philosophischer Daoismus), S. 32.

für „Subjekt“. Das neuchinesische zhuti 主体, das man mit das „Anleitende“ oder das „Hauptsächliche“ übersetzen kann, ist vielmehr eine begriffliche Neuschöpfung zur Übersetzung des westlichen Konzepts.<sup>49</sup>

Wenn man nun die jeweilige Schrift betrachtet fällt ein ähnlicher Unterschied auf. Die europäischen Schriften sind phonetisch, das heißt Lautschriften, sie symbolisieren Dinge durch Schriftzeichen, die von diesen Dingen selbst unabhängig sind. Es handelt sich folglich schon um eine Abstraktion, weswegen es naheliegt, dass sie auch eine begriffliche Abstraktion, also eine Trennung von Sinnlichem und Unsinnlichem, begünstigen. Die chinesische Schrift ist dagegen eine logographische, eine Bildschrift, deren Ursprünge in der direkten Abbildung des jeweiligen Gegenstandes liegen und begünstigt damit das Gegenteil, nämlich eine Konkretion.<sup>50</sup>

Ein Beispiel zur Veranschaulichung: Das deutsche „Landschaft“ setzt sich zusammen aus Land und Schaffen, wobei letzteres in seiner substantivischen Ableitung bedeutet, dass etwas durch menschliche Tätigkeit entstanden ist. Die Landschaft wird somit erschaffen vom Betrachter, dessen Perspektive und Position sie bedingen. Das chinesische shanshui 山水, direkt übersetzt Berg-Wasser, setzt im Kontrast dazu kein Agens, welches das Land schaffen würde. Vielmehr

---

<sup>49</sup> Äquivalent verhält es mit Worten für „Objekt“, keti 客体, „das Aufgenommene“, sowie für „Zeit“, shijian 时间, „das Zwischenmomentliche, vgl. Jullien 2004/2010, S. 58.

<sup>50</sup> Wohlfahrt 2001 (Zhuangzi), S. 14.

konstituiert die Landschaft sich aus einer Polarität von oben und unten, von fest und flüssig.<sup>51</sup>

Diese Ansätze zur vergleichenden Analyse, einmal von der Syntax und dann von der Schrift ausgehend, mögen nun auf den ersten Blick sehr unterschiedlich sein. Bei einer Gegenüberstellung von Deutsch und Chinesisch ergibt sich jedoch ein kohärentes Bild. Eine Abstrahierung der Welt und eine Erfassung durch Gegensätze beispielsweise Subjekt und Objekt, Körper und Geist liegt dem Chinesischen mit seiner konkreten Struktur fern – vielmehr entsteht erst in der Eröffnung eines Möglichkeitsraumes oder einer Polarität Bedeutung. Es gibt keine Landschaft. Es gibt nur alles zwischen Wasser und Berg.

Eine Konsequenz dieser Unterschiede zwischen dem Westen und China bezüglich sprachlicher und gedanklicher Struktur besteht nun in der Definition von Wahrheit.<sup>52</sup> Diese beruht im westlichen Verständnis nämlich sehr grundlegend auf einem „Ding“ das vom Geist erkannt und beschrieben wird, wobei es dann verschiedene Kriterien gibt um so gewonnene Erkenntnisse zu überprüfen, beispielsweise die Falsifikation im Positivismus.

Im Chinesischen nun bedeutet dui 对 (übersetzt „wahr“ oder „richtig“) ursprünglich „zusammenpassend“ und „ein Paar bildend“, es handelt sich also nicht um ein von den Umständen unabhängiges Kriterium.

---

<sup>51</sup> Vgl. Jullien 2018, S. 22.

<sup>52</sup> Vgl. Jullien 2018, S. 232-249.

Das Wort für „Ding“ wiederum ist passenderweise dongxi 东西, was wörtlich mit „Ost-West“ zu übersetzen ist – also wiederum eine Verortung im Dazwischen statt auf einen Punkt hin. Es gibt keine Dinge. Es gibt nur alles zwischen Ost und West.





## VIII Original und Kopie

Die Dichotomie von Original und Kopie, die im Kontext der Gegenüberstellung von Gesicht und Maske sowie bei der Untersuchung von Totenmasken bereits Erwähnung fand, ist nun mit diesen Überlegungen zu Substanz und Wahrheit eng verknüpft. Was macht nun also das Original aus, was unterscheidet es von der Kopie?

„Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen.“<sup>53</sup> schreibt Walter Benjamin in seinem breit rezipierten Aufsatz *Das Kunstalter im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und führt den Begriff der „Aura“ ein, die ein Kunstwerk besitze - diese versteht er als Konsequenz der Echtheit des Werks, die sich aus dem „Hier und Jetzt des Originals“ generiert. Er diagnostiziert: „[W]as im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verkümmert, das ist seine Aura.“<sup>54</sup>

Dass sich der Wert des Originals aus seiner Einzigartigkeit generiert ist allerdings ein älterer Gedanke, als dessen Urheber Leonardo da Vinci gilt. Er sah die Malerei als höchste aller Künste, eben weil das gemalte Bild nicht wie Schriften oder

---

<sup>53</sup> Benjamin 1963/2003, S.10.

<sup>54</sup> Benjamin 1963/2003, S.13.

Skulpturen vervielfältigbar sei<sup>55</sup>, und weil es im Gegensatz zur ephemeren Qualität der Musik durch die zeitliche Begrenzung einer Aufführung einen dauerhaften Charakter habe<sup>56</sup>.

Im Kaleidoskop der Begrifflichkeiten, welches sich aus diesen Überlegungen Leonardo da Vincis ergibt, finden sich neben Original und Kopie auch jene der Fälschung und des Plagiats. Deren stark negative Konnotation im westlichen Diskurs offenbart die moralische Dimension der Debatte um die Echtheit eines künstlerischen Werks. So steckt das Wort "falsch" bereits in der Fälschung und das lateinische *plagiārius*, das die etymologische Wurzel des Plagiats bildet, bedeutet „Menschendieb“ oder „Seelenverkäufer“. In letzterem wird die Verwandtschaft zur Debatte um die Substanz offensichtlich – so war die Substanz eines Menschen, noch bevor der Geist oder das Selbst diese Bedeutung erhielten, die Seele.

Gänzlich anders ist nun im Chinesischen das Original konzipiert: "Nicht eine einmalige Schöpfung, sondern der endlose Prozess, nicht die endgültige Identität, sondern die ständige Wandlung bestimmt die chinesische Idee des

---

<sup>55</sup> "Man kann sie nicht kopieren wie Schriften, daß die Kopie soviel wert ist als das Original. Sie läßt sich nicht abformen wie eine Skulptur, bei der, was das Verdienst des Werkes anlangt, der Abguß dem Original gleichsteht; Sie zeugt keine endlose Nachkommenschaft wie die gedruckten Bücher; (...) nie bringt sie Abkömmlinge zur Welt, die ihr gleich wären, und diese Einzigartigkeit macht sie hervorragender als jene, die überallhin verbreitet werden." (Traktat von der Malerei, Jena 1909, S. 7). Vgl. Han 2011, S 39-40.

<sup>56</sup> Benjamin 1963/2003, S. 34.

Originals.”<sup>57</sup> Schon das einzelne Kunstwerk kann in diesem Zusammenhang als Fortschreibung verstanden werden, in dem sich mit der Zeit immer mehr seiner Besitzer durch Siegelabdrücke, sogenannte xian zhang 閑章<sup>58</sup>, eintragen, und das je nach Mode auch Beschnitten oder modifiziert wurde.<sup>59</sup>

Noch stärker gilt das allerdings für das Oeuvre eines Künstlers. Da das Kopieren der Werke großer Meister in der klassischen chinesischen Kunst die Grundlage jeder künstlerischen Ausbildung darstellte, war die Fortschreibung des Werkskörpers durch spätere Künstler keine Seltenheit. So finden sich oft Sujets aus ganz unterschiedlichen Epochen im Werk eines Künstlers, die vermutlich durch nachkommende Künstler im Stil des Meisters gestaltet wurden.<sup>60</sup> Sowohl diese Erweiterungen des Werks als auch das direkte Kopieren einer Arbeit war nicht verpönt, im Gegenteil – wenn ein Künstler es schaffte, sein Erzeugnis vor den Kennern als Original eines Meisters auszugeben, wurde er als diesem ebenbürtig angesehen was

---

<sup>57</sup> Han 2011, S 19-20.

<sup>58</sup> Byung-Chul Han schreibt an dieser Stelle fälschlicherweise „zhan“ statt „zhang“. Derartige Fehler und die Verwendung inkohärenter Umschriften durch nicht-chinesische Autoren zeigt die erschreckende Ignoranz des Westens hinsichtlich der Funktionsweise der chinesischen Sprache auf. Gerade wenn, wie bei diesem Buch der Fall, schon auf dem Umschlag ein Schriftzeichen abgebildet ist und es thematisch so zentral um China geht, sollte man eigentlich ein dahingehend kompetentes Lektorat voraussetzen können.

<sup>59</sup> Han 2011, S. 44-56.

<sup>60</sup> Han 2011, S. 25-27.

nicht selten Voraussetzung für eine erfolgreiche Künstlerkarriere war.

Der berühmteste chinesische Maler des 20. Jahrhunderts etwa, Zhang Daqian, hatte seinen Durchbruch, als er einen bekannten Sammler dazu bewegen konnte, das Original eines Meisters gegen seine Fälschung einzutauschen. Dieser Zhang Daqian erreichte auch in Europa eine beachtliche Bekanntheit, er traf 1956 im Rahmen einer inszenierten Zusammenkunft der Meister östlicher und westlicher Malerei auf Pablo Picasso, während seine Arbeiten im Musée d'Art Moderne in Paris gezeigt wurden. Im selben Jahr fand nun wiederum in Paris, im Museum für Asiatische Kunst, eine Ausstellung von historischen chinesischen Meisterwerken statt. Das Brisante an dieser Gleichzeitigkeit: Alle „historischen“ Arbeiten waren Neuschöpfungen im Stil alter Meister und der Künstler war Zhang Daqian, der zahlreiche Perioden der chinesischen Kunst eingehend studiert und Arbeiten in deren Stil geschaffen hatte.<sup>61</sup>

Nun sind Zuschreibungen in Europa auch alles andere als unveränderlich. Ein Umgang wie in China, in dem die Wandlung gewissermaßen zum Werk und zum Oeuvre gehörte, war aber bereits vor der Einführung chemischer Analysen und der Radiokarbonmethode zur Datierung von Kunstwerken undenkbar. Die Überlegungen zum Original und seiner Echtheit waren im Westen immer Überlegungen zur absoluten Identität.

Um die Schwierigkeit einer solchen absoluten Identität zu illustrieren denke man nun an das folgende bekannte

---

<sup>61</sup> Han 2011, S. 32-42.

philosophische Problem: Das Schiff des Theseus bricht zu einer langen Fahrt auf. Während dieser müssen immer wieder einzelne Teile des Schiffs erneuert werden, und als es wieder in seinem Heimathafen einläuft, ist kein einziges Teil mehr das selbe wie zum Zeitpunkt der Abfahrt. Ist es noch das gleiche Schiff? Und wenn nicht, welches ist das Schiff des Theseus, das bei der Abfahrt oder jenes bei der Ankunft, oder das sich ständig verändernde dazwischen?

Dieses Paradoxon ist seit der griechischen Antike bekannt. Als eine mögliche östliche Antwort kann man den Ise-Schrein sehen, der das wichtigste Shinto-Heiligtum in Japan ist.<sup>62</sup> Dieser wird seit über 1300 Jahren alle 20 Jahre komplett abgerissen und identisch neu erbaut. Dabei werden das gesamte Interieur und die Tempelschätze repliziert und dann zerstört - eine "totale Inversion des Verhältnisses zwischen Original und Kopie"<sup>63</sup>, in dem die Kopie plötzlich das neue Original darstellt und die Frage nach der Identität obsolet wird.

---

<sup>62</sup> Shintō oder Schintoismus ist die neben dem Buddhismus einflussreichste religiöse Strömung in Japan dar, wobei beide auch zahlreiche Überschneidungen aufweisen.

<sup>63</sup> Han 2011, S. 63.



## IX Kopie als Kunst

Nun hat in der Kunst des 20. Jahrhunderts im Westen eine vielgestaltige Auseinandersetzung mit dem Status des Originals und der Identität des Werks stattgefunden. Ein passendes Beispiel im Kontext der vorliegenden Untersuchung findet sich in Andy Warhols Arbeiten zum Portrait Mao Zedongs.<sup>64</sup>

Nachdem Warhol bereits ein Jahrzehnt lang die allgegenwärtigen Portraits von Filmstars wie Marilyn Monroe oder Jackie Kennedy zu seriellen Ikonen der Pop-Art verarbeitet hatte, fand er 1972 auf Anregung seines Galeristen einen neuen Impuls im Portrait Mao Zedongs. Dieses hatte als Abbildung im „kleinen roten Buch“, der internationalen Ausgabe der Niederschrift der „Worte des Vorsitzenden Mao Tsetung“ weltweite Bekanntheit erlangt. Warhol deklinierte dieses Portrait Maos in den folgenden Jahren in zahllosen Varianten – seine klassischen verschiedenfarbigen Siebdrucke als serielle, jeweils signierte Originale waren ebenso darunter wie eigenhändige Zeichnungen, welche das Vorbild für Druckschablonen bildeten, die zur Produktion einer Mao-Tapete dienten – zusammengesetzt aus unzählbaren Reproduktionen der ursprünglichen Zeichnung.

Das Original des Staatsportraits von Mao hing 1967, zur Zeit der Drucklegung der „Mao Bibel“, über dem Tor zur Verbotenen Stadt am Platz des himmlischen Friedens. Seit 1949 wurde dieses jeweils um den 1. Mai und den 1. Oktober im Stil der

---

<sup>64</sup> Hans Belting widmet diesem Beispiel in seinem Buch zur Geschichte des Gesichts ein sehr lesenswertes Kapitel, vgl. Belting 2013, S. 283-294.

sowjetischen Portraitmalerei über dem Tor präsentiert. Seit der Kulturrevolution 1966 ist das Portrait dauerhaft über dem Tor angebracht und bis heute handelt sich bei diesem Staatsportrait um ein klassisches Ölgemälde mit den beachtlichen Maßen von 4,6 Metern mal 6 Metern. Was seither kaum beachtet wurde und vermutlich auch Andy Warhol nicht bewusst war: Es handelt sich bei diesem Bild nur um ein Exemplar aus einer Serie von Bildern, die über die Jahre bis 1967 eine kontinuierliche Verwandlung durchliefen.

Während das erste Bild, das 1949 nach einer Fotografie gemalt wurde, sich deutlich von allen nachfolgenden unterschied – Mao trug darauf eine grüne Militäruniform mit Mütze – waren die Veränderungen zwischen den einzelnen Malereien ab 1950 so subtil, dass nur bei genauer Betrachtung überhaupt ein Unterschied festgestellt werden konnte. So wurde der Alterungsprozess Mao Zedongs mehr oder weniger stark dargestellt und der Blick des Abgebildeten, der anfänglich leicht nach oben in die Ferne gerichtet war, wanderte graduell nach unten, bis er schließlich direkt das Volk auf dem Platz fixierte. Die Modifikationen waren minimal – „Es war ja als Unikum konzipiert, das für die Bildproduktion im weiten Land die Rolle eines Originals vertrat, als wäre es Mao in Person.“<sup>65</sup>

Bei der Version, die bis heute am Tian'anmen Platz zu sehen ist, handelt es sich um ein Gemälde von 1967, das jenes Portrait aus dem kleinen roten Buch ersetzte. Während dieses, das Warhol als Vorbild diente, Mao leicht seitlich zeigte, überblickt er heute frontal den Platz, wodurch nun auch das zweite Ohr sichtbar und

---

<sup>65</sup> Belting 2013, S. 286.

dem Volk zugewandt ist. Auch das heutige Portrait ist allerdings mitnichten ein Original im westlichen Sinn: Da das Ölgemälde der Witterung und der Verschmutzung ungeschützt ausgesetzt ist, wird es jedes Jahr zwischen August und September durch eine identische Reproduktion ausgetauscht.

Inwiefern sind diese Geschichten des Abbilds Mao Zedongs im Osten und im Westen nun aufschlussreich? Während in China jede Aktualisierung und jede Reproduktion gewissermaßen den Status des einzigen Originals hatte, das sich im Laufe der Zeit wandelte und nicht an dem einzelnen Werk oder der Summe aller Werke hing (ebenso wenig wie an einem einzelnen Schöpfer – die Maler der Staatsikone wechselten mehrmals, ohne dass sich der Stil merklich verändert hätte), verhielt es sich bei Warhols Werken quasi gegenläufig: Jede Version ist ein signiertes Original, obwohl es sich um gleichförmige Reproduktionen handelt. Heute erzielen diese Exemplare Verkaufspreise von hunderten Millionen Dollar. "Die Idee des Originals ist strukturell eng mit der der Wahrheit verknüpft. Die Wahrheit ist eine Kulturtechnik, die vermittels der Exklusion und Transzendenz dem Wandel entgegenwirkt."<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Han 2011, S. 39.



## **X Gesichtsverlust**

Was bedeutet all das für die Erzählung von der Unbekannten aus der Seine? Man kann sie auf viele Arten lesen: Als Geschichte vom Gesicht und der Maske, als Geschichte vom Subjekt oder vom Original und schließlich als Geschichte von der Wahrheit.

Ihr Gesicht erlangte nach dem Tod, dem unwiderruflichen Verlust des tatsächlichen Gesichts, Unsterblichkeit als Totenmaske – ihre mutmaßliche Selbstausschöpfung wurde gewissermaßen ins Gegenteil verkehrt. Die Totenmaske, eigentlich eine Erinnerungsform, die auf die zunehmenden Relevanz des Subjekts und die Wertschätzung der Einzigartigkeit der Person verweist, wird in diesem Fall zum Massenprodukt und inspiriert eine ganze Reihe pathetischer Interpretationen ihres Schicksals.

Gleichzeitig durchläuft die Maske der Namenlosen, die als Dokument ihres „wahren“ letzten Gesichts angelegt ist, durch die zahllose Vervielfältigung wiederum einen Auflösungsprozess: Es gibt Exemplare, die durch den Prozess des Kopierens der Kopie von der Kopie kaum noch individuelle Züge aufweisen, sondern fast schon abstrakt sind. Die geschlechtslosen, undefinierten Züge der Wiederbelebungs- und Rettungsfigur namens Rescue Annie stellen die letzte Konsequenz dieses Abstraktionsprozesses dar.

In den ausführlichen Geschichten über die verzweifelte junge Selbstmörderin wurde ein Aspekt lange kaum beachtet: Nichts an der ursprünglichen Erzählung ist verbürgt. Obwohl die Totenfotografie damals längst üblich war, existiert kein Bild der namenlosen jungen Frau außer ihrer Maske. Gab es überhaupt jemals diese junge Ertrunkene, deren Gesicht abgeformt wurde? „Die *Inconnue de la Seine* wird gegenwärtig zumeist als

Mystifikation betrachtet<sup>67</sup>, als „une tres jolie legende“, eine sehr schöne Legende. Die Frage, was nun eigentlich schön an der Geschichte sein soll, ist einfach zu beantworten: Die tote Jungfrau, die verzweifelt verliebte Frau, die schöne Frau, all das sind klassische Themen, und die Unbekannte in gewisser Weise eine Version von Shakespeares Ophelia und all den anderen tragischen Frauen. Das Leid schöner Frauen gilt im westlichen Kanon durchwegs als gute Geschichte.

Bei der Totenmaske der Namenlosen handelt es sich de facto vermutlich um die Abformung einer anderen, lebenden jungen Frau oder um die Schöpfung eines heute lang vergessenen Künstlers.

Die Romantisierung der Geschichte der jungen Frau kann man aber auch als programmatisch ansehen für eine Kultur, die nach einem Subjekt oder Selbst sucht, oder irgendeiner Fortsetzung der Idee von der Seele, nachdem diese der Säkularisierung zum Opfer fiel. Obwohl es in der Philosophie durchaus Anstrengungen gab, dieses überhöhte Subjekt abzuschaffen – von Nietzsche über Heidegger bis zu Deleuze und Guattaris Kritik am Gesicht – prägt es auch heute noch die Debatte. Und obwohl von Marcel Duchamp über Andy Warhol bis zur gegenwärtigen Kunst das Original in Frage gestellt wurde, hat sich die Idee davon bis heute kaum verändert.

„Wenn der Mensch eine Bestimmung hätte, so bestünde sie wohl darin, dem Gesicht zu entkommen, das Gesicht und die Erschaffungsweisen des Gesichts aufzulösen, nicht

---

<sup>67</sup> Macho 2011, S. 412.

wahrnehmbar zu werden, klandestin zu werden“<sup>68</sup>, schreiben Deleuze und Guattari. Von der Verwirklichung dieses Ideals sind wir auch in der Postmoderne weit entfernt.

---

<sup>68</sup> Deleuze & Guattari 1992, S. 234.



## **XI Der Maler verschwindet im Bilde**

Welche Bedeutung hat nun China für diese Überlegungen?

Dort hat die Auseinandersetzung mit dem Subjekt anders und gewissermaßen passend zum Ideal der Gesichtsauflösung stattgefunden. Besonders dem philosophischen Daoismus, dessen zentrale Texte ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sind wie die Werke der antiken Philosophie in Griechenland, liegt eine Ausformulierung des Subjekts und ein entsprechender Fokus auf ein wie auch immer geartetes „Selbst“ mehr als fern.

So heißt es etwa bei Zhuangzi gleich im ersten Kapitel: „Der höchste Mensch hat kein Ich, der spirituelle Mensch hat nichts verwirklicht, der Weise hat keinen Namen“<sup>69</sup> und im selben Abschnitt, in dem auch die bereits erwähnte Geschichte vom gesichtslosen Hundun angeführt wird, steht in der Übersetzung von Richard Wilhelm vom höchsten Menschen: „[E]r ist nicht Herr des Erkennens. Er beachtet das Kleinste und ist doch unerschöpflich und weilt jenseits des Ichs.“<sup>70</sup>

Bereits bei Laozi im *Daodejing*, dem ältesten Buch des philosophischen Daoismus, heißt es: „Deshalb der Heilige Mensch: Er setzt zurück sein Selbst – Und es wird vorne sein; Er treibt hinaus sein Selbst – und sein Selbst tritt ein.“<sup>71</sup>

Der Wandel und die Disponibilität sind im daoistischen Denken wichtiger als die endgültige Position und Wahrheit. Es geht nicht darum, sich selbst zu behaupten. Vielmehr geht es um das

---

<sup>69</sup> Zhuangzi/Dschuangdsi 1951, S. 40.

<sup>70</sup> Wohlfahrt 2001 (Zhuangi), S. 58.

<sup>71</sup> Laozi/Lao-tse 2016/1961, S. 31.

Erhalten eines möglichst undefinierten Zustands, der eine Beweglichkeit in alle Richtungen ermöglicht. Ein wichtiges Bild in diesem Zusammenhang, das sich an mehreren Stellen bei Laozi und Zhuangzi findet ist das Wasser<sup>72</sup>.

Nichts auf Erden ist so weich und schwach  
Wie das Wasser.  
Dennoch, im Angriff auf das Feste und Starke  
Wird es durch nichts besiegt:  
Das Nicht-Sein macht ihm dies leicht.  
Schwaches besiegt das Starke;  
Weiches besiegt das Harte.<sup>73</sup>

Seine Schwäche und Wandelbarkeit konstituieren seine Überlegenheit, sein Streben nach unten, der Schwerkraft folgend, ist ein Ideal, dem auch der Weise folgen soll. Gelegentlich wird das Wasser auch mit dem *Dao* selbst gleichgesetzt: „Der *Weg* ist ewig, namenlos. (...) Wenn du vergleichen willst [d]es *Weges* Dasein in der Welt: Er gleicht dem Bach, dem Talfluss, [d]ie strom- und meerwärts treiben.“<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Für eine Übersicht über die Bedeutung des Wassers bei Laozi siehe Möller 2010, S. 49-53.

<sup>73</sup> Laozi/Lao-tse 2016/1961 S. 107.

<sup>74</sup> Laozi/Lao-tse 2016/1961 S. 56. Der *Weg* ist dabei eine immer noch gebräuchliche Übersetzung von dao 道, dem zugrundeliegenden Prinzip der Welt und dem Ideal für das (menschliche) Leben. In modernen Übersetzungen bleibt *Dao* häufig unübersetzt und wird als nicht übersetzbar betrachtet, da jede Übertragung eine Interpretation darstellt, die eine Bedeutungsveränderung bedingt - so war in frühen Übersetzungen ins Deutsch häufig vom *Sinn* oder teilweise sogar von *Gott* die Rede.

Zum Abschluss sei eine schöne Geschichte erzählt, die von einem handelt, der das geschafft hat, was Deleuze und Guattari als Ideal ansehen, nämlich „nicht wahrnehmbar zu werden, klandestin zu werden“. Sie stellt gewissermaßen einen Kontrapunkt zur Erzählung der *Inconnue de la Seine* dar.<sup>75</sup>

Der alte chinesische Maler hat sein letztes Meisterwerk vollendet – ein Landschaftsgemälde. Seine Freunde betrachten das Bild und wundern sich über die plötzliche Abwesenheit des Malers. Dann entdecken sie ihn auf einem Gebirgspfad in seinem Gemälde. Er wendet sich noch einmal grüßend zurück und verschwindet hinter einem Felsen.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Für die Rezeptions- sowie Herkunftsgeschichte dieser Erzählung, die auch in der europäischen Kulturlandschaft häufig anzutreffen ist (unter anderem bei Walter Benjamin) siehe Holländer 2018, S. 13-26.

<sup>76</sup> Holländer 2018, S. 13.



## Nachwort

Was ist nun also das Ziel dieses Texts? Zuallererst stellt er einen Versuch dar, eine gedankliche Entwicklung nachzuzeichnen, die sich nach der Aufklärung, beziehungsweise philosophisch gesprochen nach der cartesianischen Wende in Europa abgespielt hat. Dabei gehe ich von Totenmasken als Phänomen der Erinnerungskultur der Moderne aus, die beispielhaft sind für die Entstehung eines Subjektbegriffs, welcher auch nach der sprachkritischen Wende<sup>77</sup> immer noch den westlichen Diskurs durchzieht.

Des Weiteren habe ich darzustellen versucht, dass die Grundlagen für dieses Selbst- und Subjektverständnis bis in die Antike zurückgehen: Die Ausformulierung des Subjekts mit all ihren Folgewirkungen wie sie seit dem 17. Jahrhundert in vielen Bereichen stattfand, ist auf dem Boden von sprachstrukturellen Gegebenheiten ebenso wie der Annahme einer Essenz oder einer Substanz im platonischen Sinne entstanden. Dieser lange gedankliche Bogen durch praktisch die gesamte westliche

---

<sup>77</sup> In der Philosophie kann man mit Thomas S. Kuhn von den drei Paradigmen oder Zeitaltern der Philosophie sprechen. Dem ontologischen Paradigma, dessen Beginn bei Sokrates verortet wird und das sich mit dem Seienden beschäftigt. Dem mentalistischen Paradigma, das mit Rene Descartes seinen Anfang fand, der das Denken des Menschen ins Zentrum stellte. Und schließlich das linguistische Paradigma, welches mit den Arbeiten von Ludwig Wittgenstein zu Beginn des 20. Jahrhunderts seinen Ausgang nahm und die Sprache zum Gegenstand der Untersuchung machte. Vgl. Kuhn, 1996/1962.

Ideengeschichte<sup>78</sup> mag unangemessen vereinfachend anmuten. Wenn man sich der Limitationen eines solchen Ansatzes allerdings bewusst ist, ermöglicht er durchaus ein besseres Verständnis von gedanklichen Strömungen, die sich in den letzten zweihundert Jahren entwickelt haben und unsere Zeitgeschichte ebenso geprägt haben wie sie unsere Gegenwart immer noch prägen.

Die Überhöhung des Subjekts im westlichen Denken, die ich durch diese Schlaglichter quer durch die historische Entwicklung herauszuarbeiten versucht habe, wird noch deutlicher, wenn man sie mit dem Denken in der chinesischen Philosophie kontrastiert. Das mag auf den ersten Blick beliebig wirken, ist aber in der komparativen Philosophie, die interessanterweise häufig von Sinologen betrieben wird, eine durchaus gängige Praxis. Die Vertreter dieser Disziplin propagieren einen Erkenntnisgewinn durch den Versuch, westliche Denkmuster von außen zu betrachten und einzuordnen.<sup>79</sup>

Die Ausführungen zur chinesischen Philosophie im vorliegenden Text kann man dabei nur als rudimentär bezeichnen. Meine

---

<sup>78</sup> Die Vorsokratiker habe ich bewusst ausgeklammert, da sich die relevanten gedanklichen Aspekte erst danach manifestiert haben. Für eine interessante Untersuchung der Ähnlichkeiten bei Heraklit und Laozi vgl. Wohlfahrt 2001 (Philosophischer Daoismus), S. 165-178.

<sup>79</sup> Diese Grundmotivation ist in den Arbeiten von Francois Jullien, Byung-Chul Han, Günter Wohlfahrt und zahlreichen anderen anzutreffen. Nach dieser Leseart lassen sich Grenzen in Sprache und Denken dadurch herausarbeiten, dass man sie einer gänzlich anderen Sprach- und Denktradition, die sich unabhängig entwickelt hat, gegenüberstellt.

Betrachtung verzichtet auf eine schematische Darstellung von Konfuzianismus, Daoismus und Chan-Buddhismus, die über Jahrtausende prägende Denkströmungen in China, weil ein Überblick über die Entwicklung jeder einzelnen dieser „Schulen“ und ihre komplexen Wechselwirkungen den Rahmen des vorliegenden Textes überschritten hätte. In der Konsequenz habe ich mich gegen den aussichtslosen Versuch einer umfassenderen Behandlung entschieden und mich vielmehr auf punktuelle, mir besonders aufschlussreich und thematisch passend erscheinende Einwürfe beschränkt. Es sei angemerkt, dass meine Argumentationslinie mit vielen ausführlicheren Betrachtungen von auf dem Gebiet bewanderten Autoren im Grundsatz kohärent ist.<sup>80</sup>

Nun befasst sich dieser Text primär mit historischen Entwicklungen, die anhand einiger Themen und Geschichten implizit abgebildet werden. Man muss allerdings nicht lange nachdenken um die Spuren der behandelten Themen in der Gegenwart zu finden. In der erbitterten Diskussion, inwieweit das Tragen einer Maske in Pandemiezeiten die persönliche Freiheit einschränkt schwingen historische Überlegungen zu Maske, Gesicht und Subjekt unleugbar mit. Und fast scheint die gegenwärtige Maskenpflicht wie eine humoristische Fußnote zum noch vor wenigen Jahren eingeführten Verhüllungsverbot

---

<sup>80</sup> Dem interessierten Leser sei als möglicher Einstieg François Julliens Übersichtswerk „Vom Sein zum Leben. Euro-chinesisches Lexikon des Denkens“ empfohlen. Es handelt sich dabei gewissermaßen um eine Zusammenfassung seiner über 20 Jahre dauernden und zahlreiche Bücher umfassenden Beschäftigung mit dem „chinesischen Denken“.

und seinen absurden Konsequenzen. „In unserer Gesellschaft zeigt man sein Gesicht“ war damals die Grundthese, ohne dass die implizite begriffliche Verknüpfung von der Freiheit des Subjekts mit dem Gesicht je zur Sprache gekommen oder infrage gestellt worden wäre. Dass es sich bei vielen Meinungen in der damaligen öffentlichen Debatte nur um die jüngste Version von rassistischen Gedanken zum Gesicht handelt, ist unübersehbar.<sup>81</sup>

„Das Gesicht auflösen ist das gleiche, wie die Wand des Signifikanten zu durchbrechen oder aus dem schwarzen Loch der Subjektivität herauszukommen.“<sup>82</sup>, schreiben Deleuze und Guattari und das ist, wie dem scharfsinnigen Leser schwerlich entgangen sein dürfte, im Wesentlichen auch das Anliegen dieses Texts. Gleichzeitig ist eben dieser Text trotzdem *meine* Geschichte und eine durch und durch subjektive Erzählung – am Ende ist das europäische Denken mit all seinen Setzungen zum Subjekt und zur Substanz eben auch *mein* Denken.

„Mit dem Finger zu erklären, dass der Finger kein Finger sei, ist nicht so gut wie mit etwas, das kein Finger ist, zu erklären, dass der Finger kein Finger sei.“<sup>83</sup>, könnte man mit Zhuangzi sagen.

Wie wird man es nun los, das Gesicht? Gar nicht.

---

<sup>81</sup> Vgl. dazu Kapitel IV und VI.

<sup>82</sup> Deleuze & Guattari 1992, S. 258.

<sup>83</sup> Zhuangzi 2019, S. 26.





## Literaturverzeichnis

- Belting, H. (2013). *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: C.H. Beck.
- Benjamin, W. (1963/2003). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bröckers, M. (31. 10 1992). Und... und... und... "Tausend Plateaus" von Gilles Deleuze und Félix Guattari. *TAZ*, S. 15.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. (R. Voullié, & G. Ricke, Übers.) Berlin: Merve Verlag.
- Gazzaniga, M., Ivry, R., & Mangun, G. (2009). *Cognitive Neuroscience. The Biology of the Mind*. (3rd Edition Ausg.). New York, London: W. W. Norton & Company.
- Gray, J. (2010). *Von Menschen und anderen Tieren. Abschied vom Humanismus*. (A. Kleinschmied, Übers.) Stuttgart: Klett-Cotta.
- Han, B.-C. (2007). *Abwesen. Zur Kultur und Philosophie des Fernen Ostens*. Berlin: Merve Verlag.
- Han, B.-C. (2011). *Shanzhai 山寨. Dekonstruktion auf Chinesisch*. Berlin: Merve Verlag.
- Hauser, F. (2015). *Gebrauchsanweisung Chinesisch. So funktioniert die meistgesprochene Sprache der Welt*. Stuttgart: Reclam.
- Hertl, M. (2002). *Totenmasken. Was vom Leben und Sterben bleibt*. Stuttgart: Thorbecke.

- Holländer, H. (2018). *Europas chinesische Träume. Die Erfindung Chinas in der europäischen Literatur*. Berlin/Boston: De Gruyter. Edition Angewandte.
- Jullien, F. (1999). *Über das Fade - eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China*. (A. Hiepko, & J. Kurtz, Übers.) Berlin: Merve Verlag.
- Jullien, F. (1999). *Über die Wirksamkeit*. (G. Ricke, & R. Voullié, Übers.) Berlin: Merve Verlag.
- Jullien, F. (2004/2010). *Über die "Zeit". Elemente einer Philosophie des Lebens*. (H. Jatho, Übers.) Zürich: diaphanes.
- Jullien, F. (2013). *China und die Psychoanalyse*. Wien-Berlin: Verlag Turia + Kant.
- Jullien, F. (2018). *Vom Sein zum Leben. Euro-chinesisches Lexikon des Denkens*. (E. Landrichter, Übers.) Berlin: Matthes & Seiz .
- Kaltenmark, M. (1981). *Lao-tzu und der Taoismus*. (M. Porkert, Übers.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kuhn, T. S. (1996/1962). *The Structure of Scientific Revolutions* (3. Ausg.). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Löffler, P. (2013). Effacement. Zur Auslöschung des Gesichts bei Gilles Deleuze. In *Gesichtsaufösungen* (S. 87-96). Berlin: Zentrum für Literatur- und Kulturforschung.
- Laozi. (2017). *Daodejing. Der Weg der Weisheit und der Tugend. Eine Übertragung von Jan Philipp Reemtsma*. C.H.Beck .
- Laozi/Lao-tse. (2016/1961). *Tao-Tê-King. Das Heilige Buch vom Weg und von der Tugend. Übersetzung, Einleitungen und Anmerkungen von Günter Debon*. Stuttgart: Reclam.

- Möller, H.-G. (2010). *In der Mitte des Kreises. Daoistisches Denken*. Berlin: Verlag der Weltreligionen.
- Macho, T. (2011). *Vorbilder*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Macho, T. (2017). *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Macho, T. H. (1987). *Todesmetaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Regener, S. (2016). Tod und Maske. In T. Benkel (Hrsg.), *Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebensendes*. (S. 237-260). Bielefeld: transcript Verlag.
- Richter, I. (2008). Totenmasken im 19. Jahrhundert. Rationalisierungen des Gefühls zwischen Trauerkultur, Wissenschaft und Sammelleidenschaft. In U. Jensen (Hrsg.), *Rationalisierungen des Gefühls: Zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880-1930* (S. S. 63). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Weinhuber, K. (2019). *Die Wahrnehmung chinesischer Philosophie bei deutschen Philosophen. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Konfuzianismus und des Daoismus in Deutschland*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Wilhelm, R. (1924/2004). *I Ging. Das Buch der Wandlungen. In der Originalübersetzung von Richard Wilhelm*. Wiesbaden: Marix Verlag.
- Wittgenstein, L. (1984/2006). *Werkausgabe in 8 Bänden - Band 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen* (Bd. 1). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

- Wohlfart, G. (2001). *Der Philosophische Daoismus. Philosophische Untersuchungen zu Grundbegriffen und komparative Studien mit besonderer Berücksichtigung des Laozi* (Bde. 5, Reihe für Asiatische und Komparative Philosophie). Köln: edition chōra.
- Wohlfart, G. (2001). *Zhuangzi. Meister der Spiritualität*. Freiburg: Herder.
- Wohlfart, G. (2005). *Die Kunst des Lebens und andere Künste. Skurrile Skizzen zu einem eurodaoistischen Ethos ohne Moral*. Berlin: Parerga.
- Zhuangzi. (2019). *Zhuangzi. Das Buch der daoistischen Weisheit*. (V. Kalinke, Übers.) Stuttgart: Reclam.
- Zhuangzi/Dschuangdsi. (1951). *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland / Nan Hua Dschen Ging. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Düsseldorf / Köln: Eugen Diederichs Verlag.