

ANGESICHTS

Eine Erläuterung zum künstlerischen Teil der Diplomarbeit

Michael Freinberger
Bildende Kunst, Malerei
Ordinariat Adolf Frohner
Matrikelnummer 9807249
Sommersemester 2003

„Der Teufel hole mich,
wenn ich im Grunde weiß,
was ich bin.“
(Diderot, Denis: Rameaus Neffe, S.49)

Ein Gesicht weist uns die Präsenz eines Anderen, eines Visavis - eines Nächsten, der gemäß der Philosophie Emmanuel Lévinas absolut über einen selbst hinausgeht und sich außerhalb davon befindet. „Die Situation, in der das Ereignis einem Subjekt widerfährt, das es nicht übernimmt, einem Subjekt, das hinsichtlich dieses Ereignisses nichts können kann, [...] ist [...] das Von-Angesicht-zu-Angesicht mit dem anderen, die Begegnung mit dem Antlitz, das zugleich den anderen gibt und entzieht. Das ‚übernommene‘ andere – das ist *der* andere.“¹ Die Beziehung ist gleichsam eine transzendorferende, in welchem Sinne eine unüberbrückbare Distanz zwischen mir und dem Anderen besteht. Unter dem Begriff des Antlitzes wird hier nicht in erster Linie das tatsächliche physiognomische Erscheinungsbild verstanden, sondern vielmehr das konkrete Menschsein in authentischen Zügen.

In den Kategorien des Seins widersetzt sich der Andere dem Verstandenwerden meinerseits, mehr noch, darüber hinaus würde das Verstehen im ontologischen Sinne unweigerlich zum Ende seiner Existenz, zu seinem Tode führen. Genau dasjenige, was ihn ausmacht, sein Antlitz nämlich, das nur ihm eigen ist, widersetzt sich der Gewalt meines Ihn-Erfassens und lässt ihn beruhen. In diesem seinem gewaltlosen Widerstand liegt ein Bedeuten, das nicht von dem das Objekt beschreibenden Subjekt ausgeht oder zu einer Art von Solipsismus führt, sondern vom Anderen selbst herführt. Eben durch dieses Verharren auf dem Bedeuten, gleich einem Befehl, betrifft es mich, wird es gar zu einem Gebot. „Es stellt durch seinen Widerstand mein Können und meine Gewalt in Frage und fordert Gerechtigkeit. Es macht mich verantwortlich. Durch diesen ethischen Anspruch ist jedes ontologische Verständnis des Anderen und jedes auf dem Vollzug seines Seins beruhende Verhältnis zu ihm in Frage gestellt und unterfangen.“²

Meine Macht endet mit der Enthüllung seines Gesichtes. Jeder Versuch, den Anderen festzumachen, jedes Bild und eine jegliche Idee von ihm, wird von der Präsenz seines Antlitzes in seiner Anderheit übertrffen und zunichte gemacht. „Das Gesicht [...] ist jene Erfahrung, die ich mache, wenn ich angesichts jenes Angesichts, das sich mir ohne Widerstand darbietet, [...] was sich zugleich absolut meiner Macht ausliefern und sie absolut zurückweist, indem es meine höchste Macht in Un-Möglichkeit verkehrt. Vor dem Gesicht, betont Lévinas, kann ich keine Macht mehr ausüben.“³ Und genau diese „Nähe des Anderen ist die Sinnstiftung des Antlitzes.“⁴ Jenes Antlitz definiert sich nicht etwa durch die plastischen Formen, denn diese umgeben es ständig wie eine Hülle, eine Persona (lateinisch für Maske). Die äußereren Posen verstecken und schützen, in gewisser Weise verhindern sie das direkte Ausliefern des Eingekerkerten vor das menschliche Anvisieren und belassen ihn so in Einsamkeit.

¹ Lévinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere*. 1. Aufl., Hamburg, Felix Meiner Verlag 1989 (3. Auflage 1995) S.50

² Wenzler, Ludwig: *Zeit als Nähe des Abwesenden*. In: Levinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere*. 1. Aufl., Hamburg, Felix Meiner Verlag 1989 (3. Auflage 1995) S.71

³ Blanchot, Maurice: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*. München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1991 S.103

⁴ Lévinas, Emmanuel: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*. München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1995. S.181

Die Radikalität dieser Aussagen darf nicht unterschätzt werden, waren doch die philosophischen Bemühungen bis zu Lévinas „Philosophien des Selben, und wenn sie sich um den Anderen kümmern, so nur als um ein anderes Ich-Selbst.“⁵ In seiner Ethik des Antlitzes zeigt sich die nicht auszulösche Würde des Menschen in seiner Einmaligkeit, die sich am Gesicht beweist, das er als Antlitz bezeichnet. Dies meint nicht etwa die Seele, sondern den unmittelbaren Ausdruck seiner selbst – „etwa so, wie die Ikone nicht Abbild, sondern Bildnis Gottes ist.“⁶

Die Gesichtslosigkeit der Figuren in meinen Bildern lässt sich nun im Hinblick auf die Lehre Emmanuel Lévinas' auf verschiedene Weisen interpretieren. Einerseits entziehen die Individuen dem Betrachter durch die Absenz jeglichen physiognomischen Ausdrucks im Sinne der Affekte ihre Lesbarkeit. Hier repräsentieren sie in dem oben beschriebenen Sinne das Antlitz des Anderen, fordern den Betrachter auf zu antworten und bleiben dabei im Versteck ihrer Innerlichkeit. Die maskierten Gesichter werfen durch ihre glatte Oberfläche zudem wie ein Spiegel alle Projektionen des Betrachters gleichsam auf ihn selbst zurück. An den Bildern selbst bleibt nichts haften, Klassifikationen lassen sich nicht auf den zweiten Blick erfassen. Gesichtslos widerstehen sie einer Objekt-Subjekt-Beziehung und entziehen sich weitgehend dem vorschnellem Zugriff, verbleiben in ihrer Andersartigkeit. Ein Versuch sie ernsthaft zu kategorisieren ist von schwieriger Natur. Die Intention ist denn auch eine Wanderung auf jenem schmalen Grat, an dem ein großes Spektrum an Interpretation offen bleibt, aber dennoch anhand formal konkreter Natur vorgegeben wird.

Wenn man andererseits die Mimik des menschlichen natürlichen Gesichtes als die Maske deutet, die das dahinterliegende Subjekt verbirgt, so zeigen sich die gemalten Wesen nun demgegenüber umgekehrt im Sinne einer extremen Direktheit. „Das Antlitz des Anderen [...], das reiner Ausdruck ist, Auslieferung ohne Verteidigung noch Schutz: [...] Nacktheit, Entblößtheit, Passivität und reine Verletzlichkeit. Antlitz als Sterblichkeit des anderen Menschen“⁷ Die Abstraktion des Antlitzes ist laut Lévinas Heimsuchung und Ankunft zugleich.

Doch nicht nur in Beziehung zu dem Betrachter, auch untereinander, sind die Figuren, trotz des oftmaligen innigen, körperlichen Kontakts, durch das Fehlen des Gesichtes von dieser Andersartigkeit geprägt. Durch den gestischen Duktus und die lasierende Malweise kann man ihnen eine gewisse Individualität nicht gänzlich absprechen, aber im Grunde ihres Seins können sie vom Gegenüber nicht erkannt und erfasst werden. „Die Liebkosung ist eine Seinsweise des Subjekts, in der das Subjekt in der Berührung mit einem anderen über diese Berührung hinausgeht.[...] Aber das, was liebkost wird, wird, im eigentlichen Sinne nicht berührt.“⁸ Eben dieses Suchen der Liebkosung, ohne zu wissen, was sie eigentlich sucht, macht ihr Wesen aus. Genährt wird sie vom unstillbaren Hunger auf die Zukunft, auf ein dem-Unergrifffbaren-Näherkommen hin. Könnte man den Anderen ergreifen, erkennen oder besitzen, eben begreifen, wäre er nicht länger der Andere. „Das ist das Begehren: von einem anderen Feuer verzehrt werden als dem des Bedürfnisses, das die Sättigung löscht; über das hinaus denken, was man denkt.“⁹ Charakterisiert durch diesen steten Zuwachs und die daraus

⁵ Blanchot, Maurice: ebd. S.99

⁶ Groß, Bernhard: *Erstarrter Ausdruck-grotesker Kopf: Das Gesicht als Organ*. In: Gläser, Helga; Groß, Bernhard; Kappelhoff, Hermann: *Blick Macht Gesicht*. Berlin, Vorwerk 8 Verlag, 2001. S.301

⁷ Lévinas, Emmanuel: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*. München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1995. S.204

⁸ Lévinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere*. 1. Aufl., Hamburg, Felix Meiner Verlag 1989 (3. Auflage 1995) S.60

⁹ Rütter, Susanne: *Herausforderung angesichts des Anderen. Von Feuerbach über Buber zu Lévinas*. Freiburg/München, Verlag Karl Alber GmbH, 2000. S.108

folgende Jenseitigkeit ergibt sich erst die Beziehung zu dem Anderen - eine Wiederaufnahme der cartesianischen Idee des Unendlichen.¹⁰

Selbst auf jenen Bildern , wo man auf den ersten Blick nur ein großes Gesicht zu erkennen vermag, finden sich im Hintergrund noch andere, schemenhaftes Figuren. Niemals existiert eine Figur im Singular, immer ist sie umgeben von Seienden und Dingen, zu denen sie Beziehungen unterhält. So sieht sich auch der Betrachter Auge in Auge mit einem Gegenüber, das ihn zu einem Kontakt auffordert. „Begegnung vollzieht sich nicht *mit* dem Gesicht, nicht mit dem Gesicht des anderen Menschen als Du des Ich, schon gar nicht [...] als Es des Ich, sondern Begegnung geschieht im Gesicht selbst. Das Gesicht in seiner Offenheit, in seiner Nacktheit und Ausgesetztheit absolviert sich schon, da es in sich die Begegnung mit dem absolut Anderen [...] trägt.“¹¹ Das Gesicht als Spur ist gleich einer Einladung zur Annäherung, zur Liebkosung; Seine Leere ist die Spur des Unendlichen, das nicht eintritt, ohne Ziel, ohne einen Endpunkt der Erkenntnis.

Die Gemälde sind auf Baumwolltuch gemalt, das auf Keilrahmen aufgespannt und mit weißer Acrylfarbe grundiert wurde. Benutzt zum Herstellen des Farbauftrags wurden durchwegs lose Pigmente mit dem Bindemittel des Pflanzenleims. Dieser ist, im Unterschied zu tierischem Leim, selbst bei niedriger Wassertemperatur löslich. Diese Eigenschaft bleibt auch nach dem Trocknungsprozess erhalten, weshalb man besondere Sorgfalt bei der Lagerung und dem Transport walten lassen muss. Beim Malen selbst gelangte mir dies doch zum Vorteil, da in dem Falle, wo sich mehrere Schichten über einander finden, diese durch die Nässe der zuletzt aufgetragenen nur allzu leicht in eine Transparenz übergleiten. Auch ergibt sich ein höchst angenehmer warmer matter Farbton bei der Aufrocknung, meines Erachtens gar nicht unähnlich einem Fresko auf gekalktem Verputz, ein Eindruck, der allerdings auch auf eine vielfache Beimengung des Pigmentes Titanweiß zurückzuführen sein kann.

Der Pflanzenleim eröffnet einem Maler vielfache Möglichkeiten. Arbeitet man schnell, nass in nass, so wird eine große Transparenz, doch keine klaren Definitionen und keine reinen Farben erzielt. Ist dies unerwünscht und will man deckend arbeiten, wartet man nur circa eine halbe Stunde ab und malt dann zuoberst auf die bereits trockene Farbe, wobei man selbst hier noch die Möglichkeit hat, diese kurz anquellen zu lassen, womit man sich wiederum in vorhin genannter Stufe befinden würde. Zudem gilt es zu beachten, dass der Farbeindruck während des Komponierens um vieles kräftiger ist als nach der Trocknung, größtenteils abhängig von der Art des Pigmentes und dem Mischverhältnis des Wassers zum Leimpulver.

Viele meiner Gemälde basieren auf darunter liegenden nicht mehr sichtbaren übermalten anderen Motiven. Oft führt der gelenkte Zufall Regie, und wenige Pinselstriche und unkonventionelle Blickdrehungen reichen aus, um ein nicht zufrieden stellendes Bild in ein neues, besseres sich transformieren zu lassen. Wirklich selten stimmt das Endergebnis des abgeschlossenen Werkes mit dem ersten Anriß der Zeichnung auf der noch weißen Leinwand überein. Skizzen auf Papier beziehungsweise Vorstudien gibt es nur in äußerst bescheidenem

¹⁰ „Das endliche Ich denkt das Unendliche. Bei diesem Gedanken denkt das Denken das, was es unendlich übersteigt und von dem es nicht durch sich selbst Rechenschaft geben kann: es denkt also mehr als es denkt.[...] Wenn ich das Unendliche denke, denke ich das was ich nicht denken kann; [...] ich habe also einen Gedanken, der in eben dem Maße, in dem er von mir gedacht wird, das absolute Übersteigen dieses Ich ist, das ihn denkt, das heißt eine Beziehung zu dem, was absolut außerhalb von mir selbst ist: das Andere.“ Blanchot, Maurice: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*. München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1991 S.101

¹¹ Rütter, Susanne: *Herausforderung angesichts des Anderen. Von Feuerbach über Buber zu Lévinas*. Freiburg/München, Verlag Karl Alber GmbH, 2000. S.115

Maße, der tatsächliche Prozess der Bildgestaltung entsteht neben dem Gedanken nur direkt auf der Leinwand selbst.

Fast alle meine Figuren aus den Gemälden stammen ursprünglich aus Fresken, Plastiken, Kupferstichen und Ölgemälden der italienischen Renaissance. Teilweise werden sie durch supplementäre Gestalten ergänzt. Meine Quellen diesbezüglich sind neben wenigen in Wien öffentlich zugänglichen Bildnissen meist kleine fotografisch-reproduzierte Abbildungen in großen Sammelbänden zu einzelnen Malern oder der Zeitepoche selbst. Nach einer kurzen Skizze einer interessanten Figurengruppe, meist bereits direkt auf dem Grund des Gemäldes, wird die Vorlage beiseite gelegt und die Bearbeitung in der Malerei beginnt. Hierbei soll noch bemerkt werden, dass dieses Umformen und Umdeuten ein wichtiger Punkt ist, der gesondert betrachtet werden muss.

Archetypische Formationen wie die Madonna mit Kind meinen heute naturgemäß etwas anderes als zu jener Zeit. So wie es mir auch nicht gestattet ist, einen Blick auf ein Renaissance-Gemälde aus seiner Zeit heraus zu machen. „Der Geist des Publikums war keine leere Tafel, in die sich die Vorstellungen des Malers von einer Geschichte oder einer Person einprägen konnten; er war eine aktive Instanz der inneren Visualisierung, mit der sich jeder Maler auseinanderzusetzen hatte. In dieser Hinsicht war ein Gemälde in der Erfahrung des 15. Jahrhunderts nicht das Gemälde, das wir heute so sehr als innige Verbindung zwischen dem Gemälde und der vorausgegangenen Visualisierungsarbeit des Betrachters zu demselben Thema ansehen.“¹² Durch den Übersetzungsprozess der Renaissancegemälde in unsere Zeit passiert automatisch ein Bedeutungswandel, der dennoch mit der überlieferten Betrachtungsweise in einer gewissen Art verknüpft ist. Unsere von unserer Kultur stark geprägte Wahrnehmung und ihr Beharren auf der üblichen Präsenz der Dinge wird durch „eine Freilegung der nicht hervorstechenden Muster und Zusammenhänge, auf die wir uns gewöhnlich, ohne es zu merken, stützen, während wir unsere normale Welt deuten“,¹³ wachgerüttelt. Dabei wird nicht Seherwartungen entgegengearbeitet, sondern ausgehend von diesen zu einem subtilen Neuen man gebracht.

Im Zuge meiner Bildrecherchen stieß ich immer wieder auf Gemälde, deren Ähnlichkeit sich nicht nur im Sinne eines tradierten Sujets erfassen lies. Denn die von mir aufgenommenen Figuren entliehen die Renaissance-Maler teilweise selbst schon aus Werken anderer, fügten Neues hinzu oder kombinierten überhaupt mehrere Vorbilder zu einem Ganzen. So zum Beispiel die Pietà von Giovanni Bellini aus dem Jahr 1470. Eindeutig ist belegt, dass er hier zwei Bildquellen benutzte.¹⁴ Einerseits das Altarbild aus dem Sockelfries des Baptisterium in Padua von Giusto da Menabuoi, woher er die Anschmiegeung der Wangen Mariä und Jesus zitiert. Andererseits das Altarbild des Venezianers Antonio Vivarini, gemalt für das Benediktinerkloster Praglia, woraus er die selbstständige Figur des Johannes und die Handhaltungen entnahm. Mit Vergleichen zwischen meiner Arbeitsweise der Neuinterpretation und der der damaligen Zeit halte ich mich allerdings mit Bedacht sehr zurück. Sie sind nur rein formal durchführbar, gründen sie doch auf völlig gegensätzlichen Zeitumständen und Weltanschauungen.

¹² Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1999. S.60

¹³ Taylor, Charles: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. 1. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994 (2.Auflage 1996)

¹⁴ Belting, Hans: *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1985. S.22

Besonderes Augenmerk möchte ich dennoch auf einen weiteren Aspekt der Malerei des Rinascimento legen, nämlich den der Auswirkungen der Lehre der Physiognomik auf das Menschenbild in der Kunst. Diese Lehre basiert auf Schlüssen, die von äußeren Gestaltmerkmalen auf innere Eigenschaften, wie den Charakter oder Affekte, gezogen werden. Voraussetzung dafür ist das Modell der aristotelischen Leib-Seele-Sympathie: Das, was wir am Körper wahrnehmen, hat seine Ursache im Inneren, das Außen weist uns einen Spiegel der Seele - der menschliche Körper wird sozusagen als semiotisches Feld verstanden. In großer Auflage wurden damals illustrierte Druckschriften veröffentlicht, worin etwa tierische Anlagen in Gesichtern oder auch die vier Temperamente als Charakterdiagnostik anschaulich gemacht wurden. Die Tabellarik der Lehre diente im wesentlichen „der Beurteilung eines Fremden, wenn nicht eines Gegners; es muss herausgefunden werden, mit wem man es zu tun hat.“¹⁵

Die Affektaufwertung in der Malerei des Trecento erforderte die Sichtbarmachung der Seele des Menschen im Bild. Doch traf die Anwendung der physiognomischen Lehrsätze nicht nur auf den dargestellten Menschen zu, sondern darüber hinaus wurde auch über die Qualität der Malerei und ihren Schöpfer befunden. „Die Seele, als Inbegriff der geistig-moralischen Eigenschaften, bestimme sowohl die Gestalt des Körpers als auch den ‚Geist‘ des Künstlers und beeinflusse – so lautet die Folgerung der Künstler und Theoretiker – den Akt der adäquaten Ausdrucksgestaltung.“¹⁶ Die Affektbewertung wurde zu einem wesentlichen Merkmal der Bildwahrnehmung, vom Betrachter wurden dargestellte Emotionen verinnerlicht und im Idealfall als authentisch empfunden. Nicht verwunderlich, dass auch das Komponieren der Gemälde selbst auf die Grundlage einer Theorie der Affekte gestellt wurde, wie in den Büchern „Della Pintura“ von Leon Battista Alberti 1436. Er greift zurück auf die römische Rhetorik und stellt die Malerei auf eine Stufe mit der Dichtung, später räumt ihr Leonardo da Vinci eine noch größere Sprachfähigkeit ein. Nach Alberti benötigt der Rhetor die Aufmerksamkeit des Publikums, um gehört zu werden, so wie der Pictor nicht nur die Augen, sondern auch das Gemüt zu bewegen imstande sein sollte. Je stärker die dargestellten Gemütsbewegungen definiert sind, desto bewegter wird der Betrachter sich finden. Anleitungen zu den entsprechenden Haltungen und Bewegungen finden sich naturgemäß sehr zahlreich, das Historienbild wird als ein sinngebender Rahmen für die Darstellung der Affekte verstanden.

Nun von den Affekt-behafteten Figuren zu ihren Neuinterpretationen, die eben ohne diese Eigenschaft auskommen müssen, zu meinen Geschöpfen und einer weiteren meiner Interpretationen hierzu. Heute wird mit nicht unähnlichen visuellen Strategien ebenso versucht unser Gemüt zu bewegen; und zwar hin zu einem Produkt, einer Politik, einer Geisteshaltung. „Der ursprüngliche Wunsch, den Mitmenschen verstehen und damit unmissverständlich entschlüsseln zu können, hat sich zugunsten der Allgemeinheit und Verbreitung wirkungsmächtiger Informationsvermittlung entwickelt.“¹⁷ In meinen Bildern findet sich im Gegensatz dazu eine kontemplative Leere an vorgegebenen Denk- und Fühlmustern. Hier ist dem Betrachter eine aktiver Rolle zugeschrieben, denn es kann aus den Gesichtern auf keine Verweisfunktion geschlossen werden. Die Absenz der Mimik steht allerdings in einer direkten Korrelation mit einer zweiten Bedeutungsebene, nämlich der des

¹⁵ Schmölders, Claudia: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin, Akademie Verlag, 1995. S.157

¹⁶ Reißer, Ulrich: *Physiognomie und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakteriologischer Lehren auf Kunst und Kunstdtheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. München, scaneg Verlag, 1997. S.11

¹⁷ Hardegen, Annett; Timm, Michael: *Inhalt und Ausdruck: Das Gesicht des Subjekts und die Natur seiner Zeichen*. In: Gläser, Helga; Groß, Bernhard; Kappelhoff, Hermann: *Blick Macht Gesicht*. Berlin, Vorwerk 8 Verlag, 2001. S.153

Körpers im allgemeinen Sinne. Normalerweise wird der Ausdruck des Gesichtes zusammen mit der Körperhaltung und der umgebenden Situation der Umwelt gesehen und führt so zur genauen Interpretation eines bestimmten Momentes. In meinen Gemälden fehlt der meistgebrauchte übliche Ausgangspunkt zur Beurteilung, der menschliche Ausdruck ist somit keine lineare Kausalkette, sondern vielmehr ein Geflecht von Beziehungen, das den Gedanken des Betrachters folgend ständigen Veränderungen unterliegt.

Der Rückgriff auf das Zeitalter der Renaissance fand zu Beginn nur sehr intuitiv statt und ich bediente mich dabei einfach eines großen visuellen Fundus, einer Art von Bildarchiv. Im Lauf der Zeit jedoch wurde der Zugang intensiviert und eine Beschäftigung mit der Epoche und besonders ihrer Malerei entstand. Dennoch beruht die Auswahl der entlehnten Figuren und Sujets großteils auf einem sehr subjektiven Interesse, das meiner psychologischen Konstitution entspricht und mein tägliches Leben, meine Gedanken und eigenen Gemütszustände reflektiert, ohne dadurch gleichzeitig aktuelle Bezüge zu gesellschaftsrelevanten Themen und Fragen der Ethik und Tagespolitik ausgrenzen zu wollen.

Erwähnen möchte ich noch meine Website www.moussa.at, die über die Jahre meines Studiums zu einem vollständigen Archiv angewachsen ist. Alle Malereien und sehr viele Zeichnungen, entstanden in den letzten sechs Semestern, sind hier zu sehen. Mithilfe einer einfachen Navigationsleiste stehen insgesamt 135 Gemälde, 60 Zeichnungen und etliche Drucke zum Download bereit. Auf diese Weise ist es jedermann möglich, sich einen ersten Eindruck meiner Arbeit zu machen. Bis jetzt wurden etwa 10.000 Zugriffe verzeichnet. Regelmäßige Aktualisierungen und Ausstellungsankündigungen halten diese Dokumentation meiner Arbeit immer am neuesten Stand. So wird auch die Bilderserie für die Diplomarbeit zeitgleich mit der realen Präsentation online öffentlich zugänglich gemacht. Dies ersetzt natürlich nicht die Auseinandersetzung mit dem Bild und die Lust daran in realiter, aber es ist eine gute Gelegenheit, einem breiterem Publikum einen ersten Eindruck meiner Arbeit zu vermitteln.

Michael Freinberger, Wien, am 20.05.2003

Bibliografie:

Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1999.

Belting, Hans: *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1985.

Blanchot, Maurice: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*. München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1991.

Diderot, Denis: *Rameaus Neffe*. 1. Aufl., Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1967 (2. Auflage 1984).

Gläser, Helga; Groß, Bernhard; Kappelhoff, Hermann (Hg.): *Blick Macht Gesicht*. Berlin, Vorwerk 8 Verlag, 2001.

Hall, Stuart; Du Gay, Paul (Hg.): *Questions of Cultural Identity*. London, New Delhi, SAGE Publications Ltd. 1996

Lehmann, Karl Kardinal: *Die Tiefe im Antlitz des Anderen. Bleibende Einsichten aus dem Erbe des dialogischen Denkens. Vortrag im Rahmen der Vorträge im Hohen Dom zu Mainz am 4. Juni 2002*. Online. <<http://www.kath.de/bistum/mainz/bischof/Lehmann/antlitz.pdf>> [download 22.04.2003]

Lévinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere*. 1. Aufl., Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1989 (3. Aufl. 1995).

Lévinas, Emmanuel: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*. München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1995.

Reisser, Ulrich: *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakteriologischer Lehren auf Kunst und Kunstdtheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. München, scaneg Verlag, 1997.

Riha, Karl; Zelle, Carsten (Hg.): *Johann Caspar Lavater. Von der Physiognomik und Hundert physiognomische Regeln*. Frankfurt am Main, Leipzig, Insel Verlag, 1991.

Rütter, Susanne: *Herausforderung angesichts des Anderen. Von Feuerbach über Buber zu Lévinas*. Freiburg/München, Verlag Karl Alber GmbH, 2000.

Schmölders, Claudia: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin, Akademie Verlag, 1995.

Taylor, Charles: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. 1. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994 (2. Auflage 1996).

Toman, Rolf (Hg.): *Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur. Skulptur. Malerei. Zeichnung*. Köln, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1994.

Eigener Index zur Fragebewältigung:

Exteriorität: Oberfläche, Außenseite

Hypostase: Grundlage, Untergrund; Person;

Pekuniär: geldlich pecunia:geld

Epiphanie: das Erscheinen einer Gottheit

Ontologie: Lehre vom Sein und seinen Prinzipien

Persona: lateinisch für Person, Rolle, Maske des Schauspielers; vermutl.: etruskisch: phersu: maske

Antlitz: Gesicht, ahd. Antlizzi, urspr. das entgegenblickende

Solipsismus: lehre, dass das subjektive ich das allein wirkliche sei & alle anderen ich's nur dessen vorstellungen.

Alter ego: anderes ich

Affekt: heftige Gemütsbewegung

Reziprok: wechselseitig, umgekehrt