

Joanna Barck

Den Film aufs Gesicht projizieren Terayamas Gesichter des Sekundären*

«Befrage nicht bei einem Menschen das Gesicht, es wird dir nichts sagen, es wird sich verziehen oder verstellen», bemerkt Elfriede Jelinek in ihrem Roman *Gier* (2000, 338) und liefert damit gleichzeitig einen Satz, der den meisten Filmen des japanischen Regisseurs Terayama Shûji als Motto vorangestellt sein könnte. Denn wie kaum ein anderer hat Terayama Gesichter als ästhetische Störungen inszeniert.¹ Jenseits einer bloßen Abbildhaftigkeit und des fotografischen Realismus angesiedelt, scheinen sie mir prädestiniert für die Erörterung der Frage nach dem anderen, dem sekundären Gesicht im Film. Terayamas *DEN'EN NI SHISU* (STERBEN AUF DEM LAND, Japan 1974)² steht exemplarisch für eine ganze Reihe seiner Filme, die von ver- und gestörten Gesichtern bestimmt sind: ver mummt, verzogen, mit schwarzen Augenklappen versehen, weiß geschminkt oder als Porträts zerschnitten und mit Fäden zusammengebunden (siehe Abb. 1, 2, 6, 9). Diese verstörten Gesichter sind nicht mehr funktionale Träger einer facial gesteuerten Kommunikation, die für gewöhnlich auf eine Lesbarkeit der Gesichter angewiesen ist.³ Durch ihre spezifische, opake Disposition als Masken oder überarbeitete Fotoporträts entziehen sich die Gesichter in Terayamas Film einem voyeuristischen Zugriff der Zuschauer, weil ihre mediale Inszenierung eine andere Rezeptionshaltung erforderlich macht. Zwei klassische Verfahrensweisen der Bildgestaltung leiten eine solche Veränderung der Rezeption ein: Zum einen die auffällige Verflachung des Bildes, hervorge-

* Mein Dank gilt dem Japanischen Kulturinstitut in Köln und hier insbesondere Frau Angela Ziegenbein für die freundliche Unterstützung und Versorgung mit dem Bildmaterial.

1 Im Folgenden übernehme ich die korrekte asiatische Schreibweise und nenne bei japanischen Personen zunächst den Familien- gefolgt von dem Vornamen. Biografische Texte zu Terayama Shûji (1935–1984) sind im Rahmen der letztjährigen Retrospektiven u.a. erschienen in: *Am Ende bleibt nur ein Wort – Terayama Shûji. Eine Retrospektive*. Köln: Japanisches Kulturinstitut 2003; *ART THEATRE GUILD*. Wien: VIENNALE und Filmmuseum 2003; *Filme aus Japan*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1. September–1. Dezember 1993.

2 Weitere Filmtitel, die im deutschen Verleih verwendet werden: *TÖDLICHES SCHÄFERSPIEL*, *PASTORAL: TO DIE IN THE COUNTRY* oder *PASTORAL HIDE AND SEEK*.

3 Zum Funktionskomplex von Gesichtern im Film siehe Löffler/Scholz 2004 und Blümlinger/Sierek 2002. Zur facialem Kommunikation siehe auch die Einleitung dieses Themenschwerpunkts, dort weiterführende Literaturhinweise.



Abb. 1

rufen teils durch die Übermalung der Gesichter mit weißer Schminke, teils durch die Reduzierung der Tiefenschärfe im Bild oder durch den Einsatz von Fotografien. Zum anderen die relative Länge der Einstellungen, in denen das weiße Gesicht oder das Fotoporträt im Kader <zum Stehen> kommt. Auf diese Weise erreichen sie eine zunehmend piktorale Ausdruckskraft, bis sie schließlich selbst als Bildflächen wahrgenommen werden. Eine solche piktorale Bedeutungsgenerierung erfordert einen gewissermaßen monologisierenden Bildbetrachter, dessen Wahrnehmung dem verlangsamten Rhythmus der Bilder folgt. Die Sperrigkeit oder Andersartigkeit der Darstellung bringt den Betrachter dazu, sich stärker auf diese Gesichts-Bilder einzulassen, um sie schließlich mit Bedeutung zu durchdringen – einer Bedeutung, die ihm die Einstellung oder auch die Filmhandlung selbst nicht unmittelbar liefert.⁴ Eine sol-

4 «Der Westen trinkt alle Dinge mit Sinn, ganz in der Art einer autoritären Religion [...]» (Barthes 1981, 95). Die große Lust bis hin den Zwang des eurozentrischen Betrachters, Zuschauers oder Lesers das Gesehene mit Bedeutung (d.h. mit Sinn) zu durchdringen, hat Roland Barthes treffend in seinen Aufsätzen «Einbruch des Sinns» und «Die Befreiung von Sinn» beschrieben (1981, 94–104)



Abb. 2

che Bildästhetik sorgt für temporäre Stagnationen im Narrationsfluss. Sie ist Ausdruck der introvertierten Position der Gesichts-Bilder innerhalb der Filmhandlung. Introvertiert sind diese Bilder insofern, als sie nicht gänzlich in der vordergründig erzählten Geschichte aufgehen, sondern in ihr Störungen unterschiedlicher Intensität verursachen.

In ihrer relativen Unabhängigkeit von der Haupterzählung des Films scheinen die Gesichts-Bilder wie Inseln separater Bedeutungskomplexe oder Ideogramme auf, die für sich betrachtet werden können. Ihr Anschluss an die Filmhandlung geschieht ausschließlich mit Hilfe der Interpretationsleistung des Zuschauers – im Fall der überarbeiteten Fotoporträts, die von Terayamas Versen begleitet werden, ist eine Integration in die Narration allein auf einer Reflexionsebene möglich. Daher meine ich auch, die Auflösung der Filmhandlung erst am Ende meiner Analyse der inszenierten Gesichter geben zu können.

Die spezifisch zugerichteten Gesichter habe ich eingangs als piktoral bezeichnet. Damit ziele ich auf die Analyse ihrer Funktion als die eines Bildes ab, das seine eigene Hermeneutik einfordert. Obwohl in die Filmbilder eingebettet, scheinen diese differenten Gesichter eine Rhetorik zu entwickeln, die sich gegen klassische Formen der filmischen Wahrnehmung sperrt. Im zweifachen Verfahren (a) der extremen Reduzierung, das in der Inszenierung der Maske angewandt wird, und (b) der Überformung, aus der komplexe fotografische Porträts hervorgehen, werden die Gesichter zu medial zugerichteten Artefakten. Damit sind sie nicht nur inszeniert, was strenggenommen auf alle anderen Gesichter im Film zutrifft, sondern werden zudem als eine prinzipiell inszenierte Fläche akzentuiert. Einer Fläche also, deren Bedeutungsgehalt sich eben dieser medialen Konstruktion verdankt und gleichzeitig die Frage nach dem Gesicht hinter einer solchen Inszenierung neu aufwirft. Eine solche Konstruierung des medialen Gesichts möchte ich im Folgenden im Sinne einer *sekundären Inszenierung* untersuchen. Das Produkt dieser spezifischen Inszenierung nenne ich *sekundäres Gesicht*. Bezeichnend für eine solche ästhetische Sonderstellung innerhalb des Films ist das Verhältnis, das das «sekundäre» Gesicht mit dem Zuschauer als Betrachter eingeht: zwar bedarf es seiner interpretatorischen Leistung, um eine narrative Funktion innerhalb der Filmhandlung einnehmen zu

können, andererseits entzieht es sich einer solchen Einordnung, indem es mit seiner eigenen «Erzählung» aus dem Film heraus drängt.

Will man dieses labile und opponierende Verhältnis ernst nehmen, so darf die Analyse des Films nicht aus einem auktorialen Blickwinkel geschehen, sondern muss im Zentrum dieser Störung ihren Anfang nehmen, muss sich somit dem Partikularen zuwenden, das die Hermeneutik des Films zu durchbrechen sucht: den verstörenden und verstörten Gesichtern selbst. Die Strategien dieser Störung in den Blick zu bekommen, bedeutet aber auch, sich den Ambivalenzen zu stellen, die das sekundäre Gesicht evoziert, indem es beharrlich dazu drängt, seine eigene Geschichte im Film zu erzählen. So nähere ich mich im Folgenden dem Phänomen des Sekundären, indem ich zwei Inszenierungsverfahren nachgehen möchte: der Maskierung und der Deformierung des Gesichts.

Masken Weiße Wand Schwarzes Loch

Betrachten wir die beiden Stills aus DEN'EN NI SHISU (Abb. 3, 4). Sie zeigen den Protagonisten des Films: einen Halbwüchsigen, dessen Vater schon lange tot ist und den die alternde Mutter mit übersteigerter Fürsorge an sich binden will. Ein Junge, der vom Ausreißen träumt, von dem Zirkus und der «aufblasbaren Dame» aus der Menagerie, von einer Armbanduhr und einem Radio, aber vor allem von der schönen, verheirateten Frau aus der Nachbarschaft, mit der er gemeinsam aus der dörflichen Heimat in die große Welt entfliehen will. Er ist Zeuge einer Geisteraustreibung, der Geburt eines Bastards. Er sieht die Dummheit und den Aberglauben des Dorfes, einen Doppelselbstmord und einen Kindesmord – soweit die Filmerzählung. Doch was sehen wir, die Zuschauer, wenn wir sein Gesicht betrachten? In Wahrheit können wir nur ein weiß geschminktes Gesicht mit schwarzen Löchern als Augen und Mund sehen, ja, strengge-

Abb. 3 und 4



nommen dürften wir es nicht einmal ein Gesicht nennen, sofern wir damit das in der europäischen Kultur profilierte Gesicht meinen, welches immer ein beredtes, mimisch belebtes und physiognomisch gekennzeichnetes Gebilde ist.⁵ Und dennoch (oder gerade deshalb) können wir es nicht lassen, in dieser weißen, mit schwarzen Punkten durchlöcherten Fläche all das zu sehen, was uns an Informationen im Verlauf der Filmhandlung gegeben wird. Mehr noch, auch losgelöst von der Narration scheint dieses Gesicht unaufhörlich Bedeutungen zu produzieren. Unverändert in seiner Ausdruckslosigkeit und reduziert auf ein Muster, wird das Gesicht in der medialen Inszenierung einer Maske präsentiert, deren Spannungsfeld zwischen dem Sichtbaren und Sagbaren liegt.

Konstitutiv für das Phänomen der Maske ist die Reduzierung der Individualmerkmale auf eine Grundstruktur, die ich im Rekurs auf Gilles Deleuze und Félix Guattari als das System *Weißer Wand-Schwarzes Loch* bezeichnen möchte (1997, 230ff.). Dort, wo das Gesicht seine Flächigkeit ausstellt, wird es zu einer leeren Leinwand, auf die der Betrachter seine Vorstellungen projizieren kann. Die schwarzen Löcher der Augen und des Mundes – diese tiefen Brunnen, wie Roland Barthes sie nennt (1981, 122f.) – sind hingegen Orte der Signifikanz, an denen das Eigenständige, das Besondere und Individuelle gesucht und produziert werden kann.

Es gibt am Gesicht von Anfang an etwas Unmenschliches, so Deleuze und Guattari, und dieses Unmenschliche begegnet dem Zuschauer in DEN'EN NISHISU in der Maske, die zum Spiegelbild und damit zur negativen Projektionsfläche für das wird, was man mit Subjektivität, Individualität und Natürlichkeit zu bezeichnen gelernt hat.

Es ist ein Irrtum, so zu tun, als ob das Gesicht erst von einer bestimmten Schwelle an unmenschlich würde, wie etwa bei einer Großaufnahme, einer übertriebenen Vergrößerung, einem ungewöhnlichen Gesichtsausdruck etc. Das Unmenschliche im Menschen, das ist das Gesicht von Anfang an. Es ist von Natur aus eine Großaufnahme, mit seinen unbelebten weißen Oberflächen, seinen glänzenden schwarzen Löchern, mit seiner Leere und Öde. Bunker Gesicht. (Deleuze/Guattari 1997, 234)

Die sekundäre Inszenierung des Gesichts als Maske verdeutlicht nicht nur die Illusion einer Individualität jenseits ihres Gemachtseins, sondern auch die

5 Aus der umfangreichen Forschungsliteratur ist an dieser Stelle auf drei Überblickslektüren hinzuweisen: Campe/Schneider 1996; Löffler 2003 – beide zur Bedeutung von Physiognomie/Physiognomik in der Gesichtsdeutung; Preimesberger/Baader/Suthor 1999 – zur Institutionalisierung des Gesichts im Medium der Malerei und Zeichnung.

Macht des Systems, dem man in der facialen Kommunikation unterliegt, indem man unaufhörlich an der Vergesichtlichung und ihrer Signifikanz arbeitet. Die Erfahrung, die der Zuschauer mit diesem weißen Masken-Gesicht des jungen Protagonisten macht, ist exemplarisch für den Zwang, Bedeutungen zu generieren und Ausdruck dort zu sehen, wo nur Schatten auf einer weißen Fläche in Bewegung bleiben.

In dieser Ambivalenz von lebendig und tot gehalten, entfaltet die Maske ein Höchstmaß an Komplexität, in der die Verhältnisse zwischen primär und sekundär, zwischen dem Gesicht hinter der Maske und der Maske selbst nicht mehr eindeutig sind. Wie stark Terayama die Funktion der Maske unter dem Aspekt ihrer Grundstruktur begriffen hat, davon zeugt beispielhaft die Aufnahme, in der der Protagonist mit den Dorffrauen – halb Hexen, halb Wahrsagerinnen – zusammenkommt (Abb. 1). Man sieht die schwarzen Löcher der Augen, die «brunnentiefen» Augenklappen – selbst Metaphern des Sehens wie des Auges –, man sieht den Strich des Mundes und das Weiß der Flächen, die sich von dem tiefen Schwarz der unsichtbaren Körper abheben. Angesichts des so deutlich ausgestellten Systems *Weißer Wand-Schwarzes Loch* wird das Individuum zum Verschwinden gebracht. Oder mit den Worten von Ernst H. Gombrich gesprochen: «die Maske verschlingt das Gesicht» (1977, 22). In *DEN'EN NI SHISU* wird die Maske zum Störfaktor der Wahrnehmung, indem sie das Individualgesicht genau durch das «maskiert», was es in der filmischen Darstellungspraxis am stärksten als Mensch profiliert: nämlich durch seine Facies. Hier wird das Gesicht sich selbst gewissermaßen zur Maske, indem es auf seine Struktur hindeutet, hinter die es gleichzeitig zurücktritt. Vor diesem Hintergrund betrachtet, gehört die Reduzierung des Gesichts auf das Grundmuster der Gesichthaftigkeit zum wesentlichen Merkmal einer Maske. Für Deleuze und Guattari bestimmt diese Struktur den Archetypus, der jeder Gesichtswahrnehmung zu Grunde liegt. Hinter diesem «großflächigen Gesicht mit weißen Wangen, [dem] kreideweißen Gesicht, in das die Augen wie schwarze Löcher hineingeschnitten sind», gibt es ein wie auch immer geartetes ursprüngliches oder erstes Gesicht nicht mehr (Deleuze/Guattari 1997, 230). Die Reduktion der Individualmerkmale verweigert eine psycho-physiognomische Wahrnehmung. Sie entleert das Gesicht und macht es im konventionellen Sinne unlesbar.

Und dennoch kann man nicht umhin, in diesen weißen Flächen und schwarzen Löchern eine Gesichthaftigkeit zu entdecken, deren Wirkung um so nachdrücklicher ist, je stärker die Retardierung der Narration durch die piktorale Gestaltung des Filmbildes ist. Hierin begegnet man dem Gesichtsphänomen in seiner ganzen Härte, die sich als eine universelle Ökonomie zu erkennen gibt, der alles anheim fallen kann. Ob Landschaft, Körper oder Wasserkessel – alles

kann Gesicht werden, und dies aufgrund des machtvollen Zwangs zur Vergesichtlichung.⁶

Masken sekundäre Inszenierung japanisch

Von ›japanischer‹ Inszenierung zu sprechen, will nicht bedeuten, dass im Folgenden die Markierung einer kulturellen Differenz verhandelt wird. Wiewohl wird die Differenz in den aufgeführten Beispielen eine Rolle spielen, da die sekundäre Inszenierung des Gesichts im japanischen Kulturkreis auf Phänomenen gründet, die keine europäische Entsprechung haben. Ob sie einem zeitgenössischen japanischen Zuschauer in aller Deutlichkeit noch präsent sind, ist zumindest fraglich. Doch dieses kulturelle Fundament unterliegt, und sei es nur als eine schemenhafte Ahnung, den Darstellungen in DEN'EN NI SHISU genauso, wie sich darin auch europäische Bildrhetoriken wiederfinden lassen. Man könnte bei dem *clash* der kulturell unterschiedlich konnotierten Masken-Motive auf ihrer grundsätzlichen Differenz bestehen und den Film als einen ›japanischen Film‹ betrachten. Mit dieser, wie ich meine, nicht minder eurozentrischen Geste würde man jedes Motiv und jede Bildrhetorik, die dem Gewohnten zuwiderläuft, als das kulturell Fremde definieren und dem Anderen, den man auf das Fremde hin abonniert hätte, zuschreiben. Liest man die folgenden Ausführungen zu den japanischen Masken unter dem Aspekt möglicher Gemeinsamkeiten, so überrascht es vielleicht zu sehen, dass die von Deleuze und Guattari formulierte These zum Gesicht in einigen Formen des japanischen Denkens eine Entsprechung findet.

Die Differenz, auf die ich hinweisen möchte, liegt meines Erachtens nicht so sehr in den Effekten und Ergebnissen der Maske, sondern vielmehr in der Frage

6 Eine genauere Analyse der Gesichthaftigkeit führt nicht nur zum System *Weißer Wand Schwarzes Loch*, sondern verweist auch auf ein dahinter liegendes Machtgefüge, dessen zentrales Instrumentarium eben der Zwang zur Vergesichtlichung ist, d. h. zur Projektion einer gesichtsähnlichen Struktur auf alle möglichen Wahrnehmungsobjekte. Deleuzes und Guattaris Annahme einer explizit abstrakten Maschine, die unaufhörlich Gesichthaftigkeit produziert, ohne selbst eine bestimmte Form oder einen konkreten Ort einzunehmen, ist nur vor dem Hintergrund von Machtssystemen zu verstehen, die eine solche ›Maschine‹ hervorbringen und an ihr partizipieren. Für den europäischen Kulturkreis bildet laut Deleuze und Guattari das Gesicht Christi (und seine Geburt – das Jahr Null) das universelle Grundmuster der Gesichthaftigkeit, womit es gleichzeitig zum fundamentalen Code der Machtssysteme avanciert (1997, 242ff). Obwohl eine solche Ableitung für das Denken Terayamas sicherlich unzutreffend wäre, lässt sich in seinen Filmen eine nicht minder deutliche Fokussierung der Frage nach der Rolle des Gesichts ausmachen.

nach ihrer Funktion in den jeweiligen Gesichtsdiskursen. Für Deleuze und Guattari ist das System, das die Maske produziert, nur in der Form einer negativen Dialektik in die Kommunikation einholbar. Anders hingegen im japanischen Kontext, wo, wie es mir scheint, die Widersprüche der Maske und ihr spezifisches Verhältnis zum Gesicht als positiv konnotierte Größen kommuniziert werden können. So möchte ich im Folgenden dem möglichen Widerspruch zwischen den einzelnen Ikonographien und Gesichtstheorien Raum lassen, um in der Rückbindung auf den Film diesen *clash* der Diskurse unaufgelöst fruchtbar zu machen.

1. Die Leere der Nô-Maske

Plötzlich blieb ich vor einer Frauenmaske stehen, die sicher nicht ohne Absicht an einer Faltenwand in einer Mauerlücke hing. Es schien mir, als ob die Maske, die auf einem schwarzen Tuch in weißem Holzrahmen hing, sich mir zuwende und meinen Blick erwidere. Dabei breitete sich ein zartes Lächeln über ihr Gesicht, so daß ich das Gefühl hatte, sie habe mich erwartet... Nein, das war natürlich eine Sinnestäuschung. (Abe 1999, 80f.)

Erstaunlich ist, wie sich die Erfahrung der Romanfigur von Abe Kôbô mit der der Zuschauer von DEN'EN NI SHISU deckt. In beiden Fällen ist die Sinnestäuschung <natürlich>: bei dem Protagonisten des Romans, weil er eine Nô-Maske betrachtet und selbst das Gesicht bei einem Laborunfall <verloren> hat – bei dem Zuschauer, weil er ein medial erfasstes, in Bewegung befindliches Gesicht immer mit Sinn durchdringen will. In beiden Fällen ist das tiefe Schwarz und das opake Weiß für die Vergesichtlichung der Erscheinung konstitutiv. Erstaunlich ist aber auch die Parallele zwischen der Idee, die hinter der japanischen Nô-Maske steht, und den Gesichtstheorien von Deleuze und Guattari. Die Brücke zwischen diesen beiden bildet die buddhistische Doktrin, die für die Herstellung der japanischen Masken wichtig ist und der zufolge *die Form eine Leere ist*.

Die japanischen Gestalter der mittelalterlichen Nô-Masken sollen die Form des Schädelknochens zum Ausgangspunkt ihrer Modellierungsarbeit genommen haben.⁷ Der Ausdruck der Maske ergab sich somit nicht durch den größtmöglichen Realismus in der Wiedergabe, sondern einzig und allein aus der Modellierung durch das unterschiedlich einfallende Licht, das Schatten entlang

7 Zum Nô Theater, dem klassischen Theater Japans, siehe vor allem Pound/Fenollosa/Eisenstein 1963 und Dembski/Steiner 2003.

dieses nachgebildeten <Schädelknochens> warf und auf diese Weise den jeweils typischen Ausdruck der Maske erzeugte. Die Form selbst blieb notwendig leer, denn nur so war eine größere Vielfalt des Ausdrucks garantiert, die die Maske als lebendig und dadurch individuell bestimmte. Aber diese Praxis der Maskenherstellung machte auch eine bedeutende Aussage über das Gesicht selbst, das Abe Kôbô zur zentralen Frage seines Romans erhebt:

Aber lag der radikalen Methode der Nô Maske, die das Gesicht zu einem leeren Gefäß machte, nicht ein Prinzip zugrunde, das für jede Maske, jeden Ausdruck, jedes Gesicht galt? (Abe 1999, 82)

In letzter Konsequenz kann die Anwendung dieses Prinzips auf das Gesicht nichts anderes bedeuten als eine Negation der Vorstellung von einem physiognomisch gekennzeichneten Individualgesicht, das lesbar und damit verstehbar ist. In diesem Kontext gesehen ist das Gesicht eine leere Form, die nur das abbildet, was ihr Betrachter darauf projiziert. Folgerichtig antwortet der Protagonist des Romans: «Das Gesicht wird von einem anderen geschaffen, nicht von einem selbst.» (ibid.) Diese Aussage muss ergänzt werden, denn was grundsätzlich einer Inszenierung bedarf, um Signifikanz zu erlangen, kann auch von einem selbst erschaffen werden. So kreierte die Romanfigur, deren natürliches Gesicht bei dem Unfall weggeätzt wurde, sein sekundäres Gesicht, indem sie das Gesicht eines anderen als Matrix benutzt. Auch Terayamas junger Protagonist wird sich noch als eine sekundäre Inszenierung einer anderen Person entpuppen, worauf ich noch am Ende zu sprechen komme.

Das sekundäre Gesicht des Protagonisten in DEN'EN NI SHISU bildet keine spezifische Nô-Maske nach, doch führt es um so mehr das Prinzip der <lebendigen Maske> vor, das offenbar seine Wirkung bei den Zuschauern nicht verfehlt, denn wie ausdrucksstark, individuell, lebendig und schließlich auch wie schön erscheint uns das geschminkte Gesicht des Jungen. Aber, so lässt sich im Einklang mit der Deleuze-Guattarischen Theorie der Gesichthaftigkeit fragen, ist es nicht vielmehr die Stärke des Prinzips, die in der geschminkten Oberfläche zum Ausdruck kommt, deren Anziehungskraft wir uns nicht widersetzen können und schließlich mit der Schönheit des Objekts gleichzusetzen bereit sind?

2. Die Fläche in SW

Die japanische Frau – oder der männliche Theaterschauspieler, der eine Frauenrolle spielt – hatte traditioneller Weise ihr Gesicht, ihren Hals und ihren Nacken weiß geschminkt und legte eine sorgfältig zubereitete Maske aus Bleipulver auf. Sie verbarg <nichts> hinter der Maske, vielmehr schuf sie das Ideal-

bild eines (nicht nur Frauen-) Gesichts. Das Bleipulver, das verräterischer Weise das Gesicht mit der Zeit zerstörte, erinnert an Gombrichs Auslegung der Maske, die das Gesicht verschlingt; es wurde später durch Reismehl, das eine pflegende Wirkung hat, ersetzt.

Tiefschwarze Zwischenräume als Augen, tiefe Mundhöhle mit den schwarz gefärbten Zähnen, dazwischen die leuchtend weiße, jedoch nicht fahle Fläche des Gesichts – das ist die Maske der inszenierten Schönheit. Es ist auch das japanische Gesicht, das zu sich selbst gekommen ist, indem es ganz Oberfläche wird und den Körper vollständig usurpiert.

Wenn eine junge Frau im schwankenden Laternenschatten von Zeit zu Zeit lächelt und zwischen irrlichternden bläulichen Lippen lackschwarze Zähne aufblitzen läßt, kann ich mir kein weißeres Gesicht als dieses vor stellen. (Tanizaki Junichiro, zit. nach Götting 1994, 109f.)

Das Weiß, das der Schriftsteller Tanizaki Junichiro in seinem Essay *Lob des Schattens* von 1933 so eindringlich beschreibt, ist, so möchte ich es nennen, das der leeren Leinwand oder des leeren Blattes. Das Entstehen von dem, was einer Leinwand in mehr als nur einer Beziehung ähnelt, wurde von einem holländischen Jesuiten beschrieben: «Die Maske wurde schnell fest, so dass eine flinke Hand nötig war», wenn die Geisha ihr neues Gesicht mit einem feinen Pinsel entwarf (Götting 1994, 110). Die Verwandlung ist ein Ritual, in dem das Gesicht zu aller erst eine opake Fläche werden musste. Hierbei geht es nicht um eine perfekte Täuschung, sondern um das Ausstellen der Kunst der Inszenierung, aus der das zweite, das nachträgliche, aber im ästhetischen Sinne das eigentliche Gesicht hervorgeht. Auch hier begegnet uns wieder der Schwarz-Weiß-Kontrast, der das Gesicht zu aller erst als eine Fläche bestimmt.⁸ Entsprechend der asiatischen Tuschemalerei entfaltet das Weiß seine Wirkung zwischen der dunklen Kontur und den eingesprenkelten Punkten. Anstatt das Stigma einer unbearbeiteten Bildfläche zu tragen, symbolisiert das Weiß dort eine offene Form, an der sich die Imaginationen des Betrachters entzünden. Mit

8 An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass in der japanischen Vorstellung das Weiß nie reines Weiß und das Schwarz nie reines Schwarz ist. Im spezifischen Verfahren des Schichtenauftrags von z.B. Rosa unter Weiß ergibt sich ein changierendes Spiel der Nuancen. So kann das Weiß mal als reine, blendende Farbe erscheinen, mal schimmert es in Rosa oder anderen Tönen. Dies ergibt sich natürlich im Zusammenspiel von Lichteinfall und Maltechnik. Das gleiche gilt für das Schwarz, das durch den unterschiedlichen Pinselauftrag zusätzlich in den Nuancen modelliert werden kann. Über dieses Verfahren reflektiert möglicherweise auch DEN'EN NI SHISU, der teils in Schwarzweiß, teils in Farbe gedreht ist. Und so erscheint auch hier das Gesicht des Protagonisten mal in deutlichem Schwarz Weiß Kontrast, mal jedoch in zarten Rosa und Weißtönen.



Abb. 5

mit Tuschestrichen bemalte Papier ist auch das Gesicht eine Imaginationsfläche für den Betrachter. Erst das Weiß «höhlt das Loch aus, das die Subjektivierung braucht, um durchdringen zu können, es bildet das schwarze Loch der Subjektivität als Bewusstsein oder Passion, die Kamera, das dritte Auge» (Deleuze/Guattari 1997, 230). Das Gesicht des jungen Protagonisten in *DEN'EN NI SHISU* in diesem Sinne zu betrachten, heißt die Monumentalität des Gesichts in den Blick zu nehmen. Die weiße Fläche mit ihren schwarzen Semantisierungen präsentiert sich hier als eine Gesichtssikone, deren Formel unzerstörbar ist. Monumental ist sie gleichermaßen in ihrer Produktionskraft, die alles erfassen und zum Gesicht verwandeln kann. Eben auch den Wasserkessel, der in einer Großaufnahme – vielleicht der von Griffith – zu einem Gesicht mutieren kann:¹⁰

Im Kino gibt es Großaufnahmen von Messern, Tassen, Uhren oder Wasserkesseln, aber auch von einem Gesicht oder dem Teil eines Gesichts. Griffith: der Wasserkessel sieht mich an. (Deleuze/Guattari 1997, 240)

9 Zur asiatischen Kunsttheorie siehe u.a. Lin 1967.

10 Zur Kessel Darstellung siehe Eisenstein (o. J., 60–65), wo er Dickens Beschreibung des Wasserkessels in *Heimchen am Herde* als eine «typische Großaufnahme» betrachtet und darin eine Aufnahme «à la Griffith» interpretiert. In ihr findet sich nach Eisenstein die «charakteristische Dickenssche «Atmosphäre» wieder, die sowohl die Personen mit ihren Einzelschicksalen als auch die gesamte Gesellschaft wiedergibt.

dem deleuzeianischen System *Weißes Wand-Schwarzes Loch* vergleichbar, bedarf auch diese weiße Fläche der schwarzen Ränder, Tupfer und Löcher, um Signifikanzen und Redundanzen zu produzieren.

Betrachtet man ein japanisches Tuschebild oder einen Holzdruck, so begreift man das Dargestellte immer erst aus dem Verhältnis heraus, das die weiße, unbehandelte Fläche mit den dunklen Feldern und Linien eingeht (Abb. 5).⁹ Das weiß geschminkte Gesicht in den Kontext der asiatischen Bildtheorien gerückt verdeutlicht noch einmal seine Bedeutung als Fläche, auf der Schwarzweißkontraste bedeutungsrelevant sind. Wie das

Mit Recht kann man von dem Gesicht sagen, es ist ein Horror – «Das Gesicht ist eine Horrorgeschichte» (Deleuze/Guattari 1997, 231). Eine Horrorgeschichte in Schwarz-Weiß.

Erinnert man sich noch einmal der japanischen Frau, die ihr Gesicht mit weißer Paste schminkt und damit dem Betrachter eine sekundäre Geschichte erzählt, so eröffnet sich an dieser Stelle eine Parallele zu dem Protagonisten des Films, dessen Gesicht sich schwer in die filmische Narration einordnen lässt. In beiden Fällen ist es die ausgestellte Tatsache der Inszenierung, die die Betrachtung beherrscht und einen eigenen Diskurs führt: Es ist das weiße Masken-Gesicht, das von seinem artifiziellen Charakter und von der Verwandlung in ein (Kunst-) Objekt der Betrachtung zeugt. Mit all der Imaginationskraft eines Artefakts ausgestattet gewinnt das sekundäre Gesicht zunehmend an Eigenleben, das kaum mehr Raum für die Geschichte von einem auf dem Land lebenden Jungen lässt. Dieser klar bestimmbare Junge existiert nicht – weil sein Gesicht sich bereits von ihm abgelöst hat.

3. Bunraku oder das Außen und das Innen

Das maskenhafte Gesicht in Terayamas Film beruht im Wesentlichen auf einer doppelten Struktur von Fläche und Tiefe. Diese Ambivalenz bestimmt das Spannungsfeld, in dem das Gesicht – oder die Maske – seinen «Charakter» bekommt, gleichwohl aber die Bedeutung seiner Inszenierung nicht verliert. Durch das Verhältnis von schwarzen und weißen Flächen ist ein Muster der Gesichthaftigkeit erzeugt, das gegen das europäische Schichtenmodell des Gesichts ansteuert und das Barthes treffend als einen «Blätterteig aus Symbolen» nennt (1981, 101). Das System *Weißer Wand-Schwarzes Loch* basiert nicht mehr auf einer Vorstellung von einem ursprünglichen, im Verborgenen liegenden Gesicht, das hinter dem äußerlichen Gesicht versteckt gehalten wird. Anders als das mimisch bewegte, physiognomisch gekennzeichnete Gesicht, das aus sich selbst heraus entstanden und damit individuell bestimmbar ist, ist dieses Grundmuster der Gesichthaftigkeit nicht dem Ordnungsprinzip von Innen und Außen unterworfen. Wenn Deleuze und Guattari von den zwei Polen der Großaufnahme des Gesichts sprechen – «einerseits die Reflexion des Lichtes auf dem Gesicht und andererseits die Hervorhebung der Schatten» (1997, 231) –, so markieren sie damit eine Implosion und völlige Einebnung der angenommenen Schichten des Gesichts. Eine vergleichbare Struktur visualisieren Terayamas Masken-Gesichter, die vor allem als opake, d.h. undurchdringliche Flächen vorgestellt werden, an denen die Innerlichkeitsvorstellung an ihr Ende kommt.

Das Moment des Monströsen eines solchen «entblößten» und entmystifizierten Gesichts, eines Gesichts, das ob seiner Leere verstörend ist, lässt auch an das frühe Kino der Attraktionen denken, das Sergej Eisenstein für die Reform des Theaters produktiv machen wollte. Das Gesicht als weiße Fläche, das das Deciffrieren verweigert und gegen den Glauben an den Ausdruck opponiert, ist in seiner Fremdheit monströs – aber um so mehr auch ein Faszinosum, das den Blick des Betrachters an sich bindet. Durch die Verweigerung der gewohnten (Gesichts-) Konsumtion befreit es den Zuschauer von seiner passiven Rolle, in der er ein Voyeur ist. Angesichts dieser Projektionsfläche «Gesicht», wird der Zuschauer auf sich selbst zurückgeworfen und in seinem Sehverhalten in die Krise getrieben. Dort, wo die Konfrontation mit dem Gesicht als Fläche und Schema *Weißer Wand-Schwarzes Loch* am stärksten ist, vornehmlich in der Großaufnahme, beginnt der Zuschauer, sich nun als Teilhaber eines Systems zur Erschaffung des Gesichts zu begreifen. Wo das *Innen* nicht mehr das *Außen* beherrscht hört das Ordnungssystem von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf, das Menschliche am Menschen zu bestimmen und das Gesicht als Einschreibfläche für die mystifizierten und psychologisierten, scheinbar im Verborgenen ablaufenden seelischen Vorgänge zu benutzen.

Das japanische Bunraku-Theater visualisiert die Struktur der Inversion, indem es das Innere, das üblicherweise im Hintergrund seine Macht entfaltet (die «Gefühle», die «Seele» etc.), nach außen stülpt. Bunraku ist ein Puppen-Theater, bei dem die Puppenspieler sichtbar, wenn auch im neutralisierenden Schwarz, neben oder hinter ihren Marionetten auftreten und diese ohne die Zuhilfenahme von Fäden in Bewegung setzen. Damit brechen sie nicht nur mit dem Illusionismus der Lebendigkeit, der im europäischen, vor allem bürgerlichen Theater angestrebt wird, sondern auch mit der Rolle des Schauspielers selbst (vgl. Barthes 1981, 86). Das ungeschminkte Gesicht des Haupt Schauspielers (des Meisters), umrandet vom Schwarz seiner Bekleidung, ist bar jeder künstlichen Schminke, in seiner Glätte jedoch undurchdringlich und ausdruckslos zugleich. Was aus der europäischen Perspektive betrachtet maskenhaft erscheint, bedeutet dem Wesen des Bunraku nach *Bedeutungsfreiheit*. Das heißt, dass der Schauspieler davon entbunden wird, einen Ausdruck zu produzieren. Ähnlich den japanischen weiß geschminkten Frauengesichtern stellt der Bunraku-Schauspieler sein Gesicht als Projektionsfläche zur Verfügung. Gleichzeitig befindet sich der Zuschauer immer im Bewusstsein der Dualität von Puppe und Schauspieler, Handlung und Geste, Innen und Außen.

Das Masken-Gesicht des Protagonisten in *DEN'EN NI SHISU* scheint soweit dem Bunraku-Schauspiel verwandt zu sein, insofern beide den Innerlichkeitsgedanken negieren. Ihre gemeinsame Wurzel liegt in der Einheit des Menschen,

der entgegen der eurozentrischen Vorstellung nicht in ein falsches Außen und ein wahres Inneres zerfällt. Weiß ist hier nicht nur eine Farbe, die physikalisch betrachtet das Licht, sondern auch den Sinn suchenden Zuschauer auf sich selbst zurückwirft. Sie verweigert eine Durchdringung mit Bedeutung, indem sie sich undurchlässig und eindimensional gibt. Einschreibungen und Subjektivierungen liegen deutlich auf der Seite des Zuschauers. Und sie beginnen dort ihre Wirksamkeit zu entfalten, wo die weißen Flächen aufreißen und die schwarzen Augen sich abzuzeichnen beginnen. Dort also, wo Bedeutsamkeit und Sinn eingelagert werden können und die Imagination zu arbeiten beginnt. Die Metapher der Augen als schwarze Brunnen zieht das Bild der Tiefe und damit der Sinngebung nach sich:

Die Augen, die vom gradlinigen, flachen Lid versperrt, ihrer Ringe beraubt und ohne den Halt eines unteren Randes belassen werden [...], die Augen münden unvermittelt ins Gesicht, als wären sie der schwarze und leere Grund der Schrift, «la nuit de l'encrier». Oder auch: das Gesicht wird wie ein Tuch zum schwarzen [...] Brunnen der Augen hingezogen. (Barthes 1981, 123)

Was für Barthes das Weiß des Tuchs, oder an einer anderen Textstelle das Weiß des Papiers ist, auf das sich die Schrift der Augen einschreibt, ist bei Terayama das Weiß der Kinoleinwand. Das weiße Gesicht ist somit auch die Wand, auf der im Licht des Projektors frühere Spuren getilgt werden und neue Bilder entstehen können. Terayama ist in kaum einem seiner Filme dem Wunsch, *den Film aufs Gesicht zu projizieren*, so nahe gekommen wie in DEN'EN NI SHISU. Zwar muss man das weiße Masken-Gesicht bei Terayama als entmystifiziert, aber nicht ohne diese eine spezifische Fähigkeit oder Funktion betrachten: eine Projektionsleinwand zu sein, an der die Imagination allmählich zu arbeiten beginnt und unaufhörlich die Mannigfaltigkeit des (einen) Gesichts hervorbringt. Denn ist nicht gerade der Film mit seinen Großaufnahmen (in denen auch der Wasserkessel die Bedeutsamkeit eines Gesichts erlangt) jene Signifikation, die das Gesicht überdeterminiert? Und muss nicht gerade der Zuschauer in DEN'EN NI SHISU all die abgebrochenen Erzählperspektiven auf die weiße Gesichtsfäche des Protagonisten projizieren, um die Narration in Gang zu halten?

Terayamas Wunsch nach der Projektion des Films aufs Gesicht beinhaltet noch eine weitere subversive Wendung: Indem der Regisseur die leere Fläche des Gesichts als den Hintergrund für die Projektion bestimmt und fortwährend sichtbar bleiben lässt, rebelliert er gegen die automatische Hervorbringung von Evidenz, die das Gesicht zu einem Feld von zwanghaften Bedeutungseinschrei-



Abb. 6 8

zuführen. Losgelöst von der Handlung, für die Filmstruktur jedoch nicht unwesentlich, sehen wir in DEN'EN NI SHISU nacheinander drei Fotos: eine Frau, zwei Männer und ein junges Mädchen (Abb. 6–8). Die Einstellungen sind in ihrer Projektionsdauer relativ lang, und wir als Zuschauer begreifen nicht, wie sie in das Filmganze einzuordnen sind. Verszeilen überlagern zusätzlich das dicht gewebte Filmbild.

Durch die lange Einstellungsdauer und den piktoralen, unbewegten Gegenstand der Darstellung verändert sich zunächst die Haltung, die der Zuschauer vor dem Film einnimmt: Er wird zum Betrachter von Bildern, die, anders als die wei-

bungen macht und der Physiognomik immer wieder neue Zugriffe bietet. Schließlich lässt sich darin ein Versuch erkennen, die unaufhörliche Produktion von Gesichthaftigkeit zu stören und das Sinnhafte, das mit dem Gesicht so eng verbunden ist, zu konterkarieren. Und was kann dazu besser dienen als das von der Fülle der Subjektivität und Individualität entblätterte, weiße Gesicht, das von der Signifikation <durchlöchert> scheint? Das Gesicht ist eine Horrorgeschichte – in seiner Signifikanz, in seiner Omnipräsenz, in seiner Bereitschaft, Machtsysteme zu schaffen und schließlich auch, weil es leer ist.

Redundanzen der Deformierung

Wenn man ein Abziehgeseht hat, ein Gesicht also, das überallhin projiziert werden kann, so kann man ihm auch an einem anderen Ort begegnen. Am Anfang des Films zum Beispiel als Prolog, dessen zwitterhafte Stellung zwischen <schon Film> und <noch nicht Film> ihn dazu prädestiniert, andere Gesichter – und vor allem in anderen Formaten – in den Film ein-

ßen Masken-Gesichter, mit ihm in eine *face-to-face* Kommunikation eintreten, weil sie mit ihm zu korrespondieren scheinen. Entsprechend der Zeit, die ihm zum Betrachten gegeben ist, beginnt der Zuschauer nicht nur Fotografien zu sehen, sondern in all den Materialverwerfungen Bedeutungen zu entdecken. Wird die Einmaligkeit und die Individualität des jungen Protagonisten durch seine weiße Maske Lügen gestraft, so ist das Signifikante und Individuelle nun ganz in die Porträtfotos eingelagert. Ihre Besonderheit, die sie der bloßen seriellen Reproduktion enthebt, liegt in der Bearbeitung der Fotos. Denn sie sind zerrissen, zerschnitten, zerknittert, übereinandergelappt und mit Fäden zusammengenäht. Ihr magischer Charakter entwickelt sich entlang einer semantischen Anreicherungen, die den Fotografien zu einer Transformation verhelfen.¹¹ Sie treten dem Betrachter nicht mehr als bloße Abbilder der einst lebenden Personen entgegen, sondern sind selbst ausdrucksstarke und lädierte Gesichter geworden. Durch den Eingriff in die Materialität der Fotografien vollzieht sich eine Wandlung der Oberfläche, die nun eine (auch metaphorische) Tiefendimension des Bildes suggeriert. Der Faden, die Falte oder der Riss gehen zwar durch das *Bild*, doch sie sind Teil des *Gesichts* geworden. Diese piktorale Inszenierung des Gesichts zielt auf eine Beseelung des Dargestellten ab, das nicht nur Augen besitzt, sondern den Betrachter auch anblicken kann. Man könnte einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass nicht nur das abgebildete Gesicht, sondern das Fotoporträt selbst den Betrachter anblickt, denn es ist nicht nur das Auge, das zu Blicken fähig ist, oder genauer formuliert: das den Blick symbolisiert.¹² Wie Jean-Paul Sartre deutlich gemacht hat, ist jeder Gegenstand dazu befähigt, den Blick zu manifestieren, sofern er das Gefühl im Betrachter evoziert, dieser könne selbst der Gegenstand der Betrachtung sein. So fühlt sich der Betrachter von jedem beliebigen Gegenstand wahrgenommen, ob dieser nun über ein Augenpaar verfügt oder nicht (vgl. Sartre 2003, 465ff). Dieses Gefühl ist um so stärker, handelt sich bei dem, was mich anzublicken scheint, nicht um ein Haus oder einen Busch (wie bei Sartre), sondern um ein Porträt. Und dennoch sind es nicht die Augen, die dieses Gefühl verursachen, vielmehr geht der Blick von den Falten und Spuren aus, die das <Ge-

11 Die magische Aufladung der Fotografien geschieht von Außen und ist damit kein genuiner Teil ihrer selbst. Hierin bestätigt sich die These von Barthes, wonach die Fotografie über keine magische Dimension verfügt. In dem 1964 geschriebenen Aufsatz *Rhetorik des Bildes* rückt Barthes das Foto in ein ambivalentes, widersprüchliches Verhältnis von einem Hier und Jetzt des Bildes bei einem gleichzeitigen Da und Damals des Dargestellten. Daraus resultiert für ihn, dass die Fotografie keine Gegenwart «das bin ich» und damit keine magische Komponente entwickelt, sondern immer eine Kategorie des Dagewesenen ist «so war es» oder «so ist es» (vgl. Barthes 1990).

12 Zur filmischen Inszenierung von Porträts im Kontext einer spezifischen Blickregie siehe Barck 2004. Für den Komplex von Bild und Blick vgl. u.a. Didi Huberman 1999.



Abb. 9

Die Vergesichtlichung erfährt an dieser Stelle ihren Höhepunkt, denn hier ist alles darauf angelegt, eine Sinniefe und beinahe mimische Lebendigkeit zu erzeugen. Die visuelle Umsetzung dieser Vorstellung liegt in der räumlichen Auffaltung der Fototeile. So vermitteln die durch das Foto gezogenen Fäden eine seelische Tiefe, die sonst das Auge symbolisiert, und rücken die Inszenierung ganz in Einklang mit der Vorstellung von einer inneren und äußeren Dimension des Menschen. Die Gesamterscheinung der Fotoporträts wird im Wesentlichen durch eine Überproduktion von Bedeutungszeichen und der daraus resultierenden Assoziationsketten bestimmt. Sie verweisen auf einen Ikonoklasmus, der sich nicht gegen das Medium Bild, sondern gegen das Gesicht selbst richtet (Abb. 9). Gegen ein Gesicht, das zur Ikone der Kommunikation und zu einem mächtigen Faktor der Evidenzbildung erhoben wird. Der Ikonoklasmus, der hier so ausdrucksstark durch gebrochenes Glas und zerrissenes Papier ins Szenen gesetzt wird, opponierte nicht gegen die bloße Erinnerung, die an die Fotografie knüpft, sondern gegen die Unerträglichkeit der Omnipräsenz, mit der das Gesicht seine Evidenzeffekte stabilisiert. Doch die bildgewordene Zerstörungswut reichte nicht aus, um das Schema der Gesichtshaftigkeit zu stören. Ganz im Gegenteil schuf sie das Gesicht neu, indem sie es mit Signifikanz auflud – das Gesicht: eine Horrorgeschichte.

Die Redundanzen dieser fotografischen Gesichter sind das Ergebnis einer mehrfachen Inszenierung, die nicht abgelöst von der anderen, der reduktiven Inszenierung des Masken-Gesichts betrachtet werden kann. Um als starke Codes – als Symbole mit Evidenzcharakter (vgl. Barthes 1981, 90) – funktionieren zu können, bedürfen diese Porträts nämlich einer bedeutungsentleerten Gesichtsfäche, zu der sie in Relation treten können. Daraus ergibt sich ein spezifisches Abhängigkeitsverhältnis, das die jeweilige Wirkung der unterschiedlichen Gesichtskonstruktionen konstituiert: Die Lebendigkeit der toten Materie erfordert die Erstarrung der lebenden Figuren und vice versa.

sicht› der Fotografie bestimmen. Sie sind es, die mich angehen, die meine Aufmerksamkeit auf sich ziehen – oder noch einmal mit Barthes gesprochen: sie sind das *punctum*, das mich trifft (Barthes 1989, 33ff).

Damit hat die Signifikanz ihren Ort gewechselt: Sie ist nicht mehr an das reale Gesicht oder an die schwarzen Löcher der Augen gebunden, denn sie hat vom Bild vollständig Besitz er-

Der Film am Ende

Hinter der Maske der Unzucht verbirgt sich die Maske der Trauer. Hinter der Maske des Rausches die Maske des Gebets. Hinter der Maske des Schlächters die Maske des Christen. Hinter der Maske der Rückseite der Maske die Maske des Schauspielers. Hinter der Maske des Revolutionärs die Maske des Verräters. Hinter der Maske des Beerdigungsunternehmers die Maske des Blumenhändlers. Hinter der Maske des Pianisten die Maske des Waffenhändlers. Hinter der Maske des Konstrukteurs des von Menschenkraft getriebenen Flugzeugs die Maske des hair designers. Hinter der Maske des Generals die Maske des Briefmarkensammlers. Hinter der Maske der weinenden, weinenden, weinenden Lerche die Maske des Heimatlosen. Hinter der Maske des Sarghändlers die Maske des Matrosen. Hinter der Maske der abgelegten Maske die Maske der neu vorgehaltenen Maske. (Terayama 1971, 49)

Diese Litanei ließ Terayama, laut seiner eigenen Beschreibung (ibid.), einen Schauspieler so lange aufsagen, bis die Bedeutung hinter dem Gesagten verschwand, bis die Maske sich hinter der Maske auslöschte, bis also nichts außer der *einen* Maske übrig blieb.

In DEN'EN NI SHISU gibt es neben der Maske des jungen Protagonisten noch eine Menge anderer weißer Masken-Gesichter, denen man bei einer genaueren Analyse sicherlich unterschiedliche Konnotationen und Maskierungsgrade zuschreiben könnte. Doch es erscheint mir berechtigt, zu fragen, ob man nicht auch in diesem Fall die Litanei als Methode ernst nehmen und hinter der Pluralität der Masken vor allem die Ausformungen des einen Masken-Gesichts sehen sollte, hinter dem kein ursprüngliches oder erstes zu erwarten ist: Diese eine Maske ist das am exponiertesten ins Filmbild gerückte Gesicht des jungen Protagonisten.

Das große Thema von DEN'EN NI SHISU, das ich nun vor dem Hintergrund der Motivbetrachtung vorstellen möchte, ist die Identitätsfindung. Es ist der Versuch zweier Protagonisten – eines Jungen und eines erwachsenen Mannes –, nicht nur ihre Identität zu finden, sondern diese vor allem neu zu bestimmen. Der Weg dorthin ist der der Rückschau, der Erinnerung und damit schließlich auch der Weg des Erwachsenwerdens. Der junge Protagonist – das junge Ich, wie es heißt – leidet unter den Problemen eines Heranwachsenden, das heißt dem starken Wunsch nach Unabhängigkeit, die ihm scheinbar nur durch einen gewaltsamen Befreiungsschlag aus der mütterlichen Bindung gelingen kann.



Abb. 10 und 11

Symbolisiert durch die heimliche Flucht mit der Ehefrau des Nachbarn, ist der Verrat an der Mutter scheinbar die einzige Möglichkeit der Identitätsfindung. Ist seine ›Gesichtslosigkeit‹ damit nur ein Ausdruck der Übergangszeit zwischen Kind und Erwachsener, zwischen Junge und Mann? Warum aber dann die Ausstellung der Inszenierung, die sein Gesicht als das Sekundäre bestimmt und die gegen die Erzählung des Films arbeitet, indem es fortwährend auf etwas anderes verweist? Weil – so eine Antwortmöglichkeit – dieser Junge nichts anderes als eine Erinnerung ist. Zugespielt gesagt ist er nichts anderes, als ein Filmschatten in einem anderen Film: Das «junge Ich» ist nur Erinnerung und Konstruktion einer Kindheit, gesehen im Abstand von

vielen Jahren – der Schöpfer dieses Jungen ist der Filmregisseur selbst.

Abrupt, noch mitten in der Fluchtgeschichte des Jungen mit der schönen Nachbarin, endet dieser Film. Er endet mit einem, wiewohl inszenierten, Filmriss (Abb. 10, 11). Das Licht geht an, wir sehen einen Vorführraum und die Zuschauer, die Kollegen des Regisseurs, mit denen wir die ganze Zeit über in einer unbewussten Komplizenschaft standen. Wir begreifen schnell, dass die «Kindheit» ein Kapitel eines (auto-)biographischen Films war, der nun auf eine weitere (biographische) Reflexionsebene gehoben wird, indem er jetzt von dem Regisseur und seinem Verhältnis zu seiner Vergangenheit handelt. Der junge Protagonist entpuppt sich also als die Erinnerung eines erwachsenen Mannes – genauer: als der Versuch einer Rekonstruktion, die an sich selbst zu scheitern droht. Denn die Erinnerung verursacht eine unüberbrückbare Spaltung, symbolisiert durch das im Film inszenierte Treffen der Personen – dem «Ich der Kindheit» und dem «erwachsenen Ich» –, die beide auf ihrer Identität und Unabhängigkeit von einander beharren. Der Versuch des Regisseurs, die Vergangenheit entsprechend seiner Identitätsvorstellung zu inszenieren, ist begleitet von permanenten (Film-) Brüchen. So sperren sich nicht nur die Fotografien, sondern auch sein jungliches Ich gegen die Vereinnahmung seiner Erinne-

rung. Bezeichnend für diese Problematik ist die Latenz des Masken-Gesichts und der Fotoporträts, die keinen festen Ort innerhalb der Narration haben.

Schien das leere Gesicht des jungen Ichs für die Inszenierung der eigenen Vergangenheit zunächst nötig, so mutiert diese Projektionsfläche – diese weiße Wand, dieses Idealgesicht einer geschminkten Frau, dieser ‹Schädelknochen› einer Nô-Maske – zunehmend zu einem ‹monströsen› Problem. Dem Jungen, wie ihn der Film im Film erzählt, ist das individuelle Dasein verwehrt. Er ist nicht nur seiner eigenen Existenz, sondern auch seiner Zukunft beraubt. So muss sein Gesicht als leer inszeniert werden, um dem Regisseur die Möglichkeit zu belassen, sich darin selbst immer wieder von neuem entwerfen zu können. Das weiße Gesicht des Jungen, in der biographischen Chronologie vorzeitig, ist dem des Regisseurs dennoch nachgeordnet. Es ist somit in einer weiteren Bedeutung sekundär.

Leer war es zunächst als Platzhalter für die Möglichkeit der Jugend, für die Unreife etc. Allein das Gesicht des erwachsenen Mannes war das zu sich selbst gekommene Gesicht eines Individuums, das ihn dazu legitimierte, die Vergangenheit nach seinem Bilde zu entwerfen. Doch die Projektionsfläche verselbstständigt sich und pocht auf ihre eigene Existenzberechtigung. Sie entfaltet ihre eigene Geschichte, die man als die der Masken bezeichnen könnte, wo gerade das Mögliche oder das Ambivalente bedeutungsvoll wird. Damit wächst die weiße Gesichtsfäche zu einer Störung an, die schließlich zum Abbruch des Films in Film führt. Mit dem Entwurf des sekundären, nach- und untergeordneten Ichs lässt sich die Individualität des Regisseurs offenbar nicht stabilisieren, infolgedessen wird dieses inszenierte Ich zunehmend zu dem Anderen, zu dem Fremden, von dem man sich abgespalten fühlt und das man um seiner Selbstwillen zerstören muss.

Einzig die Fotoporträts sind Zeugnisse einer Vergangenheit, deren Gesichter sich gegen die projektierende Imagination des Regisseurs sperren. Ihre Inklusion in die Inszenierung gelingt nur an den Rändern des Films und um den Preis einer ikonoklastischen Handlung, nämlich der Einschreibung einer Individualgeschichte – als eingblendetes Gedicht und als Sprünge im und Fäden unter dem Glas – auf die stillgestellten Gesichter der Vergangenheit. Doch die Fotografien inkorporieren ihrerseits den Zerstörungswillen, der sich gegen ihre dokumentarische Beharrlichkeit wendet, indem sie seine Spuren als Narben in die Gesichter aufnehmen. Die Evidenzlisten des Gesichts scheinen sich in beiden Fällen – der Reduktion und der Übercodierung – gegen die Figur des Regisseurs zu wenden.

Vielleicht ist der Wunsch des Regisseurs Terayama Shûji, den Film aufs Gesicht zu projizieren, identisch mit dem nicht minder kuriosen des innerfilmischen Regisseurs, der seine eigene Mutter *in der Vergangenheit* umbringen

möchte. Vordergründig eine Frage nach der Identität des erwachsenen Mannes, berührt der Wunsch vor allem das Problem der Vergangenheit, der Erinnerung und ihrer Konstruktion. So pocht auch die eigene jugendliche Illusion, dieses Ich ohne Gesicht, auf seine eigene Identität, auf seine Freilassung aus der schöpferischen Inszenierung. Die Mutter umzubringen, bedeutet für beide Ichs, ihre (mögliche) Unabhängigkeit von einander zu gewinnen. Aber handelt es sich bei diesem Wunsch nicht auch darum, das Urgesicht, das sich in dem der Mutter manifestiert, auszulöschen? Sich gänzlich von dem Zwang zur Vergesichtlichung zu befreien? Und so bedarf es vielleicht einer ganzen Flut von Bildern und ihrer ausgestellten Materialität, die eine piktorale dichte Oberfläche schafft, um das Gesicht dahinter verschwinden zu lassen. Ein Gesicht, das ›unmenschlich‹ ist, weil es uns aus seiner Macht, überall zu erscheinen und alles zu vereinnahmen, nicht entlassen will.

Literatur

- Abe, Kôbô (1999) *Das Gesicht des Anderen* [jap. 1964]. Berlin: Ullstein.
- Barck, Joanna (2004) Im Blick des Porträts. Von den ›Zurichtungen‹ des Gesichts im Film. In: *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Hg. v. Petra Löffler & Leander Scholz. Köln: DuMont. S. 182–203.
- Barthes, Roland (1990) Rhetorik des Bildes [frz. 1964], In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 28–46.
- (1981) *Das Reich der Zeichen* [frz. 1970]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1989) *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie* [frz. 1980]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blümlinger, Christa / Sierek, Karl (Hg.) (2002) *Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl.
- Campe, Rüdiger / Schneider, Manfred (Hg.) (1996) *Gesichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1997) *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* [frz. 1980]. Berlin: Merve.
- Dembski, Ulrike / Steiner, Alexandra (Hg.) (2003) *No Theater. Kostüme und Masken*. Wien: Brandstätter.
- Didi Huberman, George (1999) *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München: Fink.
- Eisenstein, Sergej (o. J.) Dickens, Griffith und wir. In: *Gesammelte Aufsätze I*, Zürich, S. 60–65.
- Götting, Doris (1994) Keshô – Verwandlung und Schmuck. Zur Kulturgeschichte von Schönheitsideal und Schönheitspflege. In: *Lifestyle in der Edo Zeit*. Hg. v. Franziska Ehmcke & Masako Shôno Sládek. München: iudicium, S. 101–115.

- Gombrich, Ernst H. (1977) Maske und Gesicht. In: *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Hg. v. ders., Julian Hochberg & Max Black. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 10–60.
- Jelinek, Elfriede (2000) *Gier*. Reinbeck: Rowohlt.
- Löffler, Petra / Scholz, Leander (Hg.) (2004) *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont.
- Löffler, Petra (2003) «Mimische Störungen». Zum Bild der Grimasse. In: *Signale der Störung*. Hg. v. Albert Kümmel & Erhard Schüttpelz. München: Wilhelm Fink, S. 173–197.
- Pound, Ezra / Fenollosa, Ernest / Eisenstein, Serge [sic] (1963) *Nô Vom Genius Japans*. Zürich: Die Arche Verlag.
- Preimesberger, Rudolf / Baader Hannah / Suthor, Nicola (1999) *Porträt*. Berlin: Reimer.
- Sartre, Jean Paul (2003) Der Blick. In: *Das Sein und das Nichts* [frz. 1943]. Reinbeck: Rowohlt, S. 457–538.
- Terayama, Shûji (1971) *Theater contra Ideologie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Yutang, Lin (Hg.) (1967) *Chinesische Malerei Eine Schule der Lebenskunst. Schriften chinesischer Meister*. Stuttgart: Ernst Klett.