



DIE KAMELIENDAME

Hermann Kappelhoff

Unerreichbar, unberührbar, zu spät.

Das Gesicht als kinematografische Form der Erfahrung

Emphatisch begrüßte der Filmtheoretiker Béla Balázs den Film als Rückkehr des physiognomischen Denkens:

Die ganze Menschheit ist heute schon dabei, die vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden wieder zu erlernen. Nicht den Wortsatz der Taubstummensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele (1924, 53).

Auf den ersten Blick scheint Balázs das Versprechen bürgerlicher Ästhetik erneuern zu wollen und im Kino den neuen Menschen anzukündigen, der die verlorene Einheit von Körper und Seele wiederfindet. Spätestens seit der Spätaufklärung bildet die Idee von der unmittelbaren Wahrnehmbarkeit des Psychischen in der körperlichen Erscheinung einen zentralen Bezugspunkt bürgerlicher Ästhetik: Ihr zugrunde liegt die strikte Unterscheidung zwischen der zeichenhaften, intentional verwendeten Geste und dem unwillkürlichen, die Gemütsbewegung auf die eine oder andere Weise unmittelbar zur Anschauung bringenden Ausdruck:

Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte wie etwa die Taubstummen mit ihrer Zeichensprache. Er denkt keine Worte, deren Silben er mit Morsezeichen in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schicht der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar (1924, 52).

Der sichtbare Mensch (1924) ist so gesehen ein programmatischer Titel und schließt die alte Vorstellung von der Sichtbarkeit der Seele in der körperlichen Erscheinung mit der Utopie einer neuen Bildlichkeit des Kinos kurz: Deren Paradigma ist die Wahrnehmung des Gesichts.¹

1 Die Emphase erklärt sich nicht allein aus einem allgemeinen ›Boom des physiognomischen Denkens‹, sondern hat seine präzise Referenz in den Überlegungen Georg Simmels zur Ästhe-

Tatsächlich nimmt Balázs' Filmtheorie die Auseinandersetzung wieder auf, welche die ästhetischen Konzeptionen des bürgerlichen Schauspiels und des Bildbegriffs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prägte. Sie rekapituliert nicht nur anekdotisch die Vorstellung einer nicht-entfremdeten unmittelbaren Ausdruckssprache, die von Rousseaus «ursprünglicher Sprache» über Diderots empfindsame Schauspielkunst bis zu Lessings *Laokoon* (1766) den ästhetischen Diskurs seit der Spätaufklärung strukturiert. Sie sucht vielmehr den Gedanken, die empfindsame Kunst könne die Abstraktion des sprachgebundenen Geistes überwinden, in einer Theorie des Kinos neu zu formulieren (vgl. Kappelhoff 2004). Unmittelbar knüpft Balázs etwa an Herders Vorstellung an, dass die Begegnung mit der griechischen Bildhauerkunst auf eine ursprüngliche «Einheit» der Sinne zurückführe:

Die Seele, die unmittelbar zum Körper wurde, konnte in ihrer primären Erscheinungsform gemalt und gemeißelt werden. Doch seit der Buchdruckerei ist das Wort zur Hauptbrücke zwischen Mensch und Mensch geworden. Im Wort hat sich die Seele gesammelt und kristallisiert. Der Leib aber ist ihrer bloß geworden: ohne Seele und leer. [...] Aber an dem Rücken eines griechischen Torsos ohne Kopf kann man deutlich sehen – auch wir können es noch sehen –, ob das verlorengegangene Gesicht geweint oder gelacht hat. Die Hüften der Venus lächeln nicht minder ausdrucksvoll als ihr Gesicht [...]. Doch in der Kultur der Worte [...] ist die Seele fast unsichtbar geworden. Das hat die Buchpresse gemacht (Balázs 1924, 52f).

Und wenn Balázs schreibt, dass «die klassische Form der Filmkunst» vielleicht jene sei «wo keine <Handlung> mit äußeren *Zwecken* die Gebärden hervorruft, sondern jede Gebärde nur *Gründe* hat und darum nach innen deutet» (1923, 185, Herv. i. O.), nimmt er die Unterscheidung von willkürlichem und natürlichem Zeichen wieder auf, wie sie die Theorie des empfindsamen Schauspielers bestimmt hat: Der Grund, auf den die nicht-zweckgerichtete Gebärde deutet, ist – so Johann Jacob Engel – die «denkende und empfindende Seele als de(r) eigentliche Schauplatz aller Handlung»: Dabei gehören «die körperlichen Veränderungen nur in so ferne mit in die Reihe, als sie durch die Seele bewirkt werden, die Seele ausdrücken [...]» (Engel [1774] 1964, 201).

Die Wirkung des Gesichts. Simmels philosophisches Wirken hat das physiognomische Denken der Weimarer Republik, wenn nicht initiiert, so doch entscheidend beeinflusst. Vgl. Kappelhoff (2001); zur Wirkung von Simmel im Zusammenhang der Physiognomikdiskussion in den 1920er Jahren vgl. Brückle (2000, 138).

Was sich im Zeitalter der Empfindsamkeit vor allem mit der Schauspielkunst und dem Theater verband, gewinnt für Balázs im Kino eine neue Aktualität. Seine frühe Filmtheorie versteht denn auch das kinematografische Bild von der mimischen Bewegung, von der Schauspielkunst her. Die synästhetische Rückführung des abstrakten Augensinns auf ein «ursprüngliches Gefühl» (den «Tastsinn des Liebenden»), wie sie Herder am bürgerlichen Betrachter griechischer Statuen beschreibt, sieht Balázs in der Begegnung des Zuschauers mit dem Gesicht im Kino gegeben:

Der Inhalt dieses Films ist die erotische Ausstrahlung dieser Frau [...]. Nun ist aber die Erotik – hier wird es klar – das eigenste Filmthema, der Filmstoff an sich. Erstens darum, weil es immer, zumindest immer *auch*, ein körperliches Erleben, also sichtbar ist. Zweitens gibt es nur in der Erotik eine restlose Möglichkeit des *stummen Verständnisses*. [...] Der besondere künstlerische Wert der Asta Nielsenschen Erotik besteht aber darin, daß er durchwegs vergeistigt ist. Die Augen sind es hier vor allem, nicht das Fleisch. Sie hat ja gar kein Fleisch. Ihre abstrakte Magerkeit ist ein einziger zuckender Nerv mit einem verzerrten Mund und zwei brennenden Augen. [...] Sie kann obszöne Entblößung *schauen*, und sie kann lächeln, daß es von der Polizei als Pornographie beschlagnahmt werden müßte (1923, 185f, Herv. i. O.).

Indem er allerdings die Ästhetik des Kinos an der Wahrnehmung des Gesichts orientiert, rückt Balázs mit der filmischen Physiognomik nicht, wie die klassische Filmtheorie, den abbildlich-fotografischen Charakter, sondern die lyrische Dimension des Filmbildes, seine zeitliche Struktur ins Zentrum. Auch dieses hat er, in immer neuen Variationen, am Mienenspiel der Schauspielerin Asta Nielsen beschrieben und zum Paradigma des filmischen Bildes erhoben:

In irgendeinem Film schaut Asta Nielsen zum Fenster hinaus und sieht jemanden kommen. Ein tödlicher Schreck, ein versteinertes Entsetzen erscheint auf ihrem Gesicht. Doch sie erkennt allmählich, daß sie schlecht gesehen hat und der sich Nähernde kein Unglück, sondern im Gegenteil größtes Glück für sie bedeutet. Und aus dem Ausdruck des Entsetzens wird langsam, allmählich durch die ganze Skala von zagem Zweifeln, banger Hoffnung, vorsichtiger Freude hindurch die Ekstase des Glücks. Wir sehen dieses Gesicht etwa zwanzig Meter lang in Großaufnahme. Wir sehen jeden Zug um Augen und Mund sich einzeln lösen, lockern und langsam verändern. Minutenlang sehen wir die organische *Entwicklungsgeschichte ihrer Gefühle* und nichts weiter. Ja, das ist eine

Geschichte, die wir sehen. Das ist die spezielle Filmlyrik, die eigentlich eine Epik der Empfindungen ist (Balázs 1924, 78, Herv. i. O.).

Der technizistische Terminus «zwanzig Meter lang» meint nicht nur metaphorisch die Zeit der Verwandlung des Gesichts Asta Niensens, sondern bezieht diese Bewegung unmittelbar auf das kinematografische Bild selbst. Die Metapher zielt auf die Wandlungen des Gesichts als ein Wahrnehmungsereignis, das sich für den Zuschauer in der Dauer der Großaufnahme vollzieht. Sie umfasst die mimische Bewegung als ein Kontinuum des sich entwickelnden Gefühls, das sich für den Zuschauer als Wahrnehmungsempfindung realisiert. Was dieser sieht, ist nicht die zeichenhafte Geste, die Unglück oder Glück bedeutet, nicht die mimische Rhetorik der Schauspielerin, sondern in der Zeit der Wahrnehmung eines Gesichts die Zeit des Sichtbar-Werdens eines Empfindens.

Was für die Spätaufklärung das empfindsame Theater leisten sollte, verbindet sich für Balázs mit dem Kino: Das Sichtbar-Werden des «Menschen» in einer «Bewegung», die weder die bloße Sukzession noch die Verlagerung im Raum, sondern «unmittelbar» die «Bewegung der Seele» meint. Sie ist, wie die Ausdrucksbewegung des Gesichts, charakterisiert als ein Prozess der Veränderung, der das Ganze der Darstellung erfasst.

Wie die Melodie zur Zeit, so verhält sich die Physiognomie zum Raum. Die Ausdrucksmuskeln des Gesichts liegen wohl räumlich nebeneinander. Aber ihre Beziehung macht den Ausdruck. Diese Beziehung hat keine Ausdehnung und keine Richtung im Raum. Sowenig wie eben Gefühle und Gedanken und sowenig wie Vorstellungen und Assoziationen. Diese sind auch bildhaft und doch raumlos (ibid., 59).

Insofern begreift Balázs die Ausdrucksbewegung des Gesichts als die Essenz des Schauspiels und das Schauspiel als die Essenz des kinematografischen Bildes. In dieser Gleichung zwischen empfindsamer Schauspielkunst, Gesicht und Leinwandbild ist ein ästhetischer Wahrnehmungsmodus vorausgesetzt, den es im Folgenden etwas genauer zu erfragen gilt. In ihm verbindet sich die Bewegung des Mienenspiels mit der Gebärde empfindsamer Schauspielkunst und der Bewegung des kinematografischen Bildes.

Die Illusion des lebendigen Ausdrucks der Gefühle

Was Balázs am Gesicht der Nielsen beschreibt, bildet vom Theater der Empfindsamkeit bis zum Melodrama des Hollywoodkinos die ästhetische Attraktion empfindsamer Schauspielkunst: Die «merkwürdig paradoxe neue Dimen-

sion des Films» (1924, 78), die er mit dem Gesicht verbindet, bezeichnet nichts anderes als die Illusion des lebendigen Ausdrucks, der unmittelbaren Wahrnehmbarkeit der Gefühlsbewegung selbst.

Damit ist keineswegs eine ursprüngliche Einheit von körperlichem Ausdruck und psychischer Aktivität gemeint. Auch wenn sich in den Überlegungen von Balázs immer wieder konventionelle Kunstvorstellungen und romantisches Ursprungspathos mischen: Er bleibt sich des mechanistischen Prinzips des Kinos durchaus bewusst und erkennt im filmischen Bild eine animierte, artifizielle Lebendigkeit:

Das bewußte Wissen wird zu unbewußter Sensibilität: *es materialisiert sich zur Kultur* im Körper. Die körperliche Ausdrucksfähigkeit ist immer das letzte Resultat einer Kulturentwicklung, und darum [...] bedeutet (der Film) die Entwicklung der Kultur, weil er eine unmittelbare Körperwerdung des Geistes bedeutet (ibid., 54ff).

Das «Lyrische des Kinos» ist weder der Schein des lebendigen Gesichts noch die Repräsentation des «ganzen Menschen», sondern die affektive Dimension des Kinos: ein Raum der artifiziellen Affekte, der technisch animierten, künstlichen Seele (vgl. Kaes 2000). Tatsächlich versteht Balázs den «sichtbaren Menschen» nicht als ein vorkulturelles Dasein, sondern als ästhetisch, technisch und medial zu vermittelnde, zu produzierende gesellschaftliche Realität: «Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen eine neues Gesicht zu geben» (1924, 52).

Von Anfang an ist die Idee des lebendigen Ausdrucks mit dem Prinzip der Täuschung verbunden. Nicht etwa, weil die empfindsame Schauspielkunst die Gefühle seiner Figuren nur vortäuschen konnte, sondern weil die Rede des «authentischen Ausdrucks» längst ein «vulgarisierter» und «mechanisierter» Topos war, als Rousseau es unternahm, diesem Begriff das «Feuer eines neuen Lebens», eine neue «dramatische Spannung» abzugewinnen.²

Der lebendige Ausdruck des Gefühls, das war bereits für das Zeitalter der Empfindsamkeit ein Produkt der Kunst und an die Erfahrung des Ästhetischen, an Illusion und Täuschung gebunden. Die empfindungsvolle Geste ist, das umkreist Denis Diderot als Paradox des Schauspielers, nicht weniger eine Frage der Darstellungstechnik wie der Einsatz der Großaufnahme im Kino. Allein im

2 «Das Thema von der Lügenhaftigkeit des Scheins ist nicht mehr originell im Jahre 1748. Auf dem Theater, in der Kirche, in den Romanen oder in den Zeitungen erstattet jeder auf seine Weise Anzeige gegen die Verstellungen, Konventionen, Heucheleien und Masken. [...] Die Antithese von Sein und Schein gehört zum gemeinsamen Wortschatz: die Idee ist stehende Rede geworden» (Starobinski 1993, 12).

Empfinden des Zuschauers gewinnt der Gestus die Realität der wahren Empfindung, die auf der Bühne gleichwohl eine Täuschung ist.

Es ist nicht zuletzt dieser Zusammenhang, der im Theater der Empfindsamkeit nicht anders als im Hollywoodkino die Schauspielerin in den Mittelpunkt rückte. So wie sich in der Kultur der Empfindsamkeit die Emphase des unmittelbaren Ausdrucks der Gefühle an Figurationen weiblichen Leidens bindet, scheint auch der paradigmatische Charakter des Gesichts für das Kino mit dem weiblichen Star in besonderer Weise verbunden.

In der Kunst der Täuschung gleiche die empfindsame Schauspielerin der «Kurtisane, die nichts empfindet, aber in Ihren Armen die Besinnung verliert» (Diderot [1773] 1984, 489f). Diderots Bemerkung ist eine ironische Reminiscenz an eine gängige Vorstellung von der Schauspielerin, die man bei Jean-Jacques Rousseau prägnant formuliert finden kann:

Was ist das Talent des Schauspielers? Die Kunst, sich zu verstellen, einen anderen als den eigenen Charakter anzunehmen, anders zu erscheinen, als man ist, kaltblütig sich zu erregen, etwas anderes zu sagen, als man denkt, und das so natürlich, als ob man es wirklich dächte, und endlich seine eigene Lage dadurch zu vergessen, daß man sich in die eines anderen versetzt. Was ist der Beruf des Schauspielers? Ein Gewerbe, bei dem er sich für Geld selbst zur Schau stellt, bei dem er sich der Schande und den Beleidigungen aussetzt, die auszusprechen man sich das Recht erkaufte, und bei dem er seine Person öffentlich zum Verkauf anbietet (Rousseau [1758] 1988, 414).

Ich kehre jetzt zu unseren Schauspielerinnen zurück und frage: Wie kann ein Stand, dessen einzige Beschäftigung es ist, sich öffentlich und, was noch schlimmer ist, gegen Geld zu zeigen, sich für ehrbare Frauen schicken und sich mit ihrer Bescheidenheit und ihren guten Sitten vertragen? Muß man sich noch über die sittlichen Unterschiede der Geschlechter streiten, damit deutlicher wird, wie unwahrscheinlich es ist, daß eine Frau, die sich für Geld zur Schau stellt, sich nicht auch bald für Geld zur Verfügung stellt und sich nicht versuchen läßt, das Verlangen, das sie mit so viel Mühe erregt, auch zu befriedigen? (ibid., 425f).

Wenn die Schauspielerin wie hier mit der Kurtisane verglichen wird, betrifft das Urteil moralischer Ambivalenz nicht allein den gesellschaftlichen Status, sondern die Verstellungskunst; die Schauspielerei selbst ist mit einem moralischen Stigma behaftet, das dem Weiblichen im allgemeinen gilt (vgl. Geitner 1992; 1988). Die Illusion des lebendigen Ausdrucks scheint unmittelbar dem Kalkül erotischer Verführung zu entsprechen, das in den symbolischen

Registern des mythischen Denkens mit der Ambiguität der Frau verbunden ist.³

Von der Bühne der Empfindsamkeit bis zum melodramatischen Kino lässt sich diese Überblendung von weiblicher Verführung und Schauspielerei in zahllosen Variationen verfolgen (vgl. Eilert 1994). Man begegnet ihm in der klassizistischen Version der tanzenden Salome oder in der modernen Variante der singenden Nachtclubtänzerin, als blauer Engel oder weiße Kameliendame, als hitzige «Southern Belle» oder bleiche Hysterikerin. Die Legenden der großen Heroinnen der Stummfilmära – Asta Nielsen, Louise Brooks, Alla Nazimova, Pola Negri – wie die der Stars des Hollywoodkinos der 30er und 40er Jahre – Bette Davis, Marlene Dietrich, Greta Garbo und Vivien Leigh – haben mit ihren Filmen monumentale Porträts dieses Phantasmas entworfen: In ihren Starimages ist es zum festen Bewusstseinsbestand der westlichen Populärkultur geworden.

Ich möchte diesen Gedanken an einer der berühmtesten Figurationen des Kinos erläutern, dem Gesicht Greta Garbos, wie es in George Cukors Film *CAMILLE* (USA 1936) inszeniert ist.

Einem sentimentalen Roman (*La Dame aux Camélias*, 1848) entlehnt, der vom Autor Alexandre Dumas Fils für die populäre Bühne dramatisiert wurde, hat die *Kameliendame* seit der aufsehenerregenden Uraufführung (Paris 1852) eine beispiellose Karriere hinter sich gebracht: als Marguerite Gautier auf der Bühne des Rührstücks, als Violetta in Giuseppe Verdis *La Traviata* auf der Bühne der Oper und als Kameliendame in zahlreichen Filmversionen; allein bis zu Cukors *CAMILLE* hat es vierzehn Verfilmungen des Dramas gegeben. Und noch das Image der großen Bühnenstars des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Sarah Bernhardt und Eleonora Duse, ist mit der Figur der Kameliendame eng verbunden.

Aber nicht nur als große melodramatische Paraderolle ist die Figur gleichermaßen beispielhaft für die Idee der empfindsamen Schauspielkunst, wie für einen Typus des weiblichen Hollywoodstars. Sie ist selbst noch eine Schauspielerin der Weiblichkeit. Dem ökonomischen Kalkül der Kurtisane folgend ist die Figur Protagonistin im Maskenspiel des sexuellen Begehrens, eine Künstlerin der Verstellung, die Gefühle vortäuscht, um ein reales Verlangen zu wecken. Die Verstellungskunst der Schauspielerin kommt in der Kameliendame gleichermaßen als Medium des Gefühls (Illusion) und als Botschaft von der artifiziellen Natur dieser Gefühle zur Darstellung.

3 Auch die Filmtheorie hat in der Schauspielerin eine Schlüsselfigur der Repräsentation von Weiblichkeit gesehen; vgl. Haskell/ Fisher (1990) sowie Brauerhoch (1996, 114ff).

Das Starimage Greta Garbo ist nahezu identisch mit eben diesem Prototyp der melodramatischen Heroine, der Kameliendame. Die meisten ihrer Figuren sind zwischen intimer Empfindsamkeit und zur Schau getragener Verruchtheit, zwischen vorgetäuschten und authentischen Empfindungen angesiedelt. Ihr Gesicht ist die bis heute vielgerühmte Ikone einer unirdisch sublimen Weiblichkeit; und doch ist auch dieses Gesicht eine in konkreten Filmen hergestellte und analysierbare kinematografische Pathosform.

In *CAMILLE* wird dieses Bild gleich zu Anfang präsentiert: Die Exposition zeigt die Protagonistin im Inneren einer Kutsche, so dass der umgebende Raum buchstäblich abgedeckt ist und die Nah- und Halbnaheinstellungen nur das Gesicht Marguerites und das ihrer Begleiterin zeigen. Wie die Aufmerksamkeit Camilles mehr den Kamelienblüten in ihrer Hand als den geschäftstüchtigen Ratschlägen ihrer Freundin gilt, ist auch die Aufmerksamkeit der Kamera ganz auf das von weißen Blüten gerahmte Gesicht der Garbo gerichtet.

Das Theater der Verführung

Während der Roman im frivolen Tonfall von einer Welt erzählt, in der alle Begierde allein auf das Geld gerichtet ist und die Reize der weiblichen Schönheit das naturwüchsige Kapital der Frauen darstellen, sind in Cukors Verfilmung alle unsentimentalen Zwischentöne getilgt. An die Stelle des käuflichen Körpers setzt der Film den Anblick des schönen Gesichts; er bezieht auf diese Weise das Kinopublikum unmittelbar in die Zirkulation von Geld, Gefühl und sexueller Begierde ein, wie sie die Welt der Edelkurtisane bestimmt. Teilt er doch mit den männlichen Protagonisten dieses Spiels den Anblick des sich lockend anbietenden Gesichts.

Mit den ersten Sequenzen, die Marguerite und ihre Freundin beim allabendlichen Theaterbesuch zeigen, wird diese Zirkulation inszeniert; in den Relationen von Sehen und Gesehen-Werden und der öffentlichen Selbstpräsentation findet eben jene Triebökonomie eine höchst sublimierte Darstellung, die *La Dame aux Camélias* in drastischen Szenen beschreibt. Im Film wie im Roman wird das Theater zum «Schauplatz des eigentlichen Dramas der Seele», an dem das Bild der Schauspielerin mit dem der Kurtisane in den Großaufnahmen des Stars zu einer Imago der «öffentlichen Frau» verschmilzt, auf die sich das Begehren der Zuschauer – der fiktionalen Theater- und der realen Kinobesucher – richtet.

Der Film variiert ein Stereotyp des Melodramas, wenn er den Handlungsort Theater als eine Parabel des Geschlechterverhältnisses entwickelt. In *CAMILLE*



Greta Garbo und Robert Taylor in *DIE KAMELIENDAME*

aber sind es nicht die Frauen auf der Bühne, sondern die in den Logen: die ausgestaffierten Kurtisanen der Stadt, die sich auf nebeneinander gereihten Balkonen den immergleich befrackten und zylindertragenden Herren zur Schau stellen. Für sie werden die Logen zur heimlichen Bühne, auf der sie sich, im harten Wettbewerb untereinander, dem männlichen Publikum im Parkett anbieten.

Die Inszenierung Cukors entfaltet die parabolische Überformung des Raums nicht durch eine verfremdende Ausstattung, sondern in der *mise en scène* der schauspielerischen Aktionen. Was in den Blickwechseln zwischen den Logen, der Bühne und dem Parkett, gerahmt und durch Operngläser und Monokel als subjektive Perspektiven definiert, als dramatische Handlung zur Darstellung findet, zeigt sich in räumlicher Vergegenständlichung noch im Aufbau des Handlungsorts. Als spiegelte sich das Verhältnis von Bühne und Zuschauern in immer neuen Brechungen in der Architektur des Theaterbaus wider, setzen die Bewegungen und Blicke der Figuren die unterschiedlichen Plateaus der Foyers, der Treppenaufgänge, des Parketts und der Logen so zueinander in Beziehung, dass sie sich nach und nach wie ein Labyrinth erotischer Verführungsspiele ansehen: Marguerite bewegt sich zwischen den Blicken der Männer im Bewusst-

sein ihrer Attraktion und mit dem Kalkül der Kurtisane: nämlich Gefühle vorzutauschen, um ein Begehren zu wecken. Sie fängt den Blick des vermeintlich reichen Mannes ein, ermuntert ihn zur «spielerischen Verfolgung» durch die Flure und Foyers, entflieht ihm über die Treppen, um ihm unvermittelt gegenüber zu treten und hinter einer der zahlreichen im Halbrund angeordneten Türen zu verschwinden, als welche sich die Logen von ihrer Kehrseite zeigen.

In dem Verwechslungsspiel der konkurrierenden Kurtisanen, die – für den Zuschauer im Blick durch das Opernglas erkennbar – je einen anderen Freier im Auge haben, während sie selbst der Meinung sind, von dem gleichen reichen Baron zu reden, entwickelt der Film das Thema des vorgetäuschten authentischen und des authentisch wahren Gefühls. Denn in den Maskierungen der erotischen Verführung läßt die Kamera ein weiteres Schauspiel zum Vorschein kommen; hinter dem Verstellungsspiel der Figur gibt sich die gestische Rhetorik des authentischen Empfindens zu erkennen. Die Kamera zeigt eine Schauspielerin, die einmal die vorgespielten und einmal die wahren Gefühle der Figur, einmal deren Verführungskünste und einmal deren Enttäuschung darstellt.

Marguerite glaubt ihr Spiel gewonnen, wenn sie Armand Duval in ihre Loge lockt, um bald darauf zu erkennen, dass er nicht jener reiche Baron ist, dem ihr berufliches Interesse galt. Die Geste, mit der sie Duval fortschickt, um sich nun in der gleichen Weise dem Blick des Barons anzubieten wie zuvor dem anderen Mann, trägt in der gestellten Freundlichkeit gegenüber Armand zugleich die Attitüde der Resignation zur Schau, die dem Zuschauer die wahren Gefühle der Figur andeuten soll: Marguerite wimmelt den lästigen Freier ab, der ihr offensichtlich weit besser gefiel als der Mann, dem sie sich nun zuwendet. Das Schauspiel ihrer wahren Empfindungen ist nicht weniger rhetorisch als das Spiel der Kurtisane; doch ist es dem Referenzsystem der Schauspielerin, nicht dem Verstellungsspiel der Figur zugeordnet. So gehört es zur doppelbödigen Logik dieses erotischen Reigens, dass die Freier zwar die geheichelten Freundlichkeiten durchschauen, ihnen aber entgeht, was dem Blick der Zuschauer vorbehalten ist: der Überdruß, mit dem sich Marguerite der Pflicht zuwendet, statt ihrem Verlangen zu folgen.

Der unsichtbare Körper: Das Gesicht

Während der Geliebte, Armand Duval, an die wahre Empfindung nicht glauben will und in der Freundlichkeit Marguerites stets das Kalkül der Kurtisane vermutet, weiß der Baron, dass ihre Wünsche nicht ihm gelten. Was er von Marguerite verlangt, ist, dass sie dem Kalkül der Kurtisane treu bleiben und

ausschließlich das Geld zu begehren hat. Die Kurtisane und ihr Freier verkehren miteinander im vollen Bewusstsein des Scheins der Gefühle, und die Bedingung, die der Baron an die Zahlung knüpft, besteht eben darin, die Täuschung eines wahren Empfindens nicht zu zerstören. Von diesem Handel erzählt die folgende Szene: Der Baron hat Paris verlassen, Marguerite gibt dem leidenschaftlichen Werben Armands nach und bestellt ihn in der Nacht in ihre Wohnung. Während sie auf ihn wartet, kehrt der Baron überraschend zurück.

Dem Baron gegenüber hält Marguerite an der offensichtlichen Lüge fest, dass sie außer ihm niemand in dieser Nacht erwarte. Sie fordert ihn auf, Klavier zu spielen, um das Klingelzeichen des Liebhabers an der Tür zu übertönen. Sie scherzt mit ihm über ihre dreisten Ausflüchte: Da müsse sich jemand in der Tür geirrt haben, aber vielleicht sei es doch der große Roman ihres Lebens. Doch sein misstrauischer Blick, seine Rede, gelten nicht ihrer Untreue – die ist längst offenbar; was der Baron anzweifelt und was er zu erzwingen sucht, ist die Fühllosigkeit der Kurtisane: Er zwingt Marguerite, ihre Wünsche lauthals lachend selbst zu verspotten und ihr eigenes Begehren zu verraten.

Inszeniert ist diese Szene als Dialog der misstrauischen Blicke, der trügerischen Gesten und der doppeldeutigen Worte, ein Dialog, der ein prägnantes Beispiel für die schauspielerische Rhetorik der gespielten gespielten Gefühle und der gespielten wahren Gefühle darstellt. Das Bild des wahren Empfindens entsteht für den Zuschauer allerdings in einer anderen Darstellungsrelation als der schauspielerischen Aktion: In der Klaviermusik eröffnet sich ihm eine weitere imaginäre Ebene, auf die er die schauspielerische Aktion bezieht.

Getragen und angetrieben von der Dynamik der Klavierläufe, steigert sich das Lachen Marguerites, um unvermittelt im Husten abzubrechen. Dergestalt von der Musik gehalten und in sie eingewoben, ist das manierierte Ausdrucksspiel der Schauspielerin unmittelbar auf den akustischen Raum bezogen und lässt das Phantasma eines zwischen Lachen und Husten sich windenden Körpers entstehen. In der Unsichtbarkeit dieses Raums der Musik entsteht eine Vision des wahren Empfindens, die der visuellen Erscheinung der Frau im weißen Ballkleid und kunstvoller Lockenfrisur diametral entgegengesetzt ist. Das audiovisuelle Bild schafft in der Überblendung von akustischer und optischer Imagination eine «Gestalt», die zwischen dem Schein der schönen Kurtisane und der Realität ihres kranken Körpers changiert.

Cukor gibt damit dem Topos der schwindsüchtigen Schönen, ihrer Krankheit, ihrem Fieber eine durchaus konventionelle Deutung: Die körperliche Auszehrung ist das Symptom ihres unerfüllten Begehrens, einer innerlichen Verletzung. Für den Zuschauer aber eröffnet sich mit dieser Szene zwischen dem akustischen und dem visuellen Raum ein Bezugsfeld, das sich nicht mehr über die Erzählung

vermittelt, sondern unmittelbar seine Einbildungskraft mobilisiert und in die Darstellung einbindet: Die Klaviereinlage ist insofern weniger filmische Begleitmusik, als dass die Montage aus Klavierspiel, Husten und Lachen einen akustischen Raum konstituiert, der nicht mit dem Bildraum identisch ist.

Tatsächlich ist mit den Interferenzen von Stimme und Geräusch gegenüber der musikalischen Illustration ein synästhetischer Effekt verbunden, der das Sehen gleichsam in einem blind tastenden Hören fortführt und erweitert. Was der Roman in frivoler Detailtreue beschreibt und was das gestische Spiel der Garbo in groben Strichen skizziert, entwickelt der Film als eine höchst sublimierte Imago: Der mondänen Erscheinung steht das Empfinden einer sich entziehenden, schwindenden, unsichtbaren Schönheit gegenüber. Am Ende von *CAMILLE* ist es ein leise gesprochener letzter Satz, die verstummende Stimme, der eine Großaufnahme der Garbo folgt, die zu den Klängen aus *La Traviata* langsam verlischt.

Wie in den meisten Filmen der Garbo ist auch in *CAMILLE* die Entfaltung der Figur wesentlich durch die fotografische Variation der Bilder ihres Gesichts bestimmt. Marguerite stellt sich dar, mimt, spöttelt, lockt und verstellt sich für den Blick der anderen und entfaltet dabei ein Spiel, das sich fast ausschließlich auf dieses Gesicht bezieht. Dieses Spiel ist gleichermaßen auf die Selbstdarstellung der Kurtisane im Theater der erotischen Verführung wie auf die Inszenierung des Stars Greta Garbo zu beziehen. Deren Gesicht ist Bühne für das Verführungsspiel der sich anpreisenden Kurtisane und zugleich Bühne für das Schauspiel der empfindenden Figur.

Der Gegensatz von gespielterem und authentischem Gefühl verweist insofern nicht auf das Widerspiel von Schauspielerin und Figur, sondern auf das von Rollenstereotyp und Starimago. Die fiktionale Perspektive des Zuschauers ist in das Gesicht der Figur und das Gesicht des Stars gespalten. Der Gegensatz zwischen dem vorgetäuschten und dem authentischen Gefühl wird letztlich nicht in der mimisch-gestischen Rhetorik der Schauspielerin entwickelt, sondern in der Relation zwischen dem Bild der Figur und der Starimago. In dieser gespaltenen Fiktionalität gründet eine filmische Darstellungsform, die in der Großaufnahme des Stars ihre Dominante findet. Mehrfach durchläuft die filmische Darstellung das Spiel der vorgetäuschten Gefühle, um jeweils mit diesem Bild zu enden: Von Sequenz zu Sequenz gipfelt das Schauspiel des maskierten Begehrens in der strahlenden Großaufnahme des weiblichen Stars, dem man das Attribut «göttlich» verlieh. Keine andere Starimago ist für ein «reines Empfinden» fern jeden erotischen Kalküls so sehr in Anspruch genommen worden wie dieses, und so steht die Schönheit des Gesichts der Garbo nicht nur in diesem Film für das wahre Empfinden.

Marguerite kehrt die Ausgangssituation des Theaters um. Nun aber täuscht sie dem Baron die Tändelei der Kurtisane nur noch vor, um heimlich ihren wahren Wünschen zu folgen. Erzürnt gibt er ihr das verlangte Geld, und als sie ihm in fortgesetzter doppelt gespielter Freundlichkeit einen Dankeskuss gibt, ohrfeigt er sie: Eine lange Großaufnahme zeigt ihr Gesicht, aus dem alle mimische Rhetorik verschwunden ist, keine Musik, keine Atmosphäre, keine Miene – nur das Porträt des Stars: bis sie nach einer Weile den Kopf senkt und ein verhaltenes Lächeln einsetzt.

Mit dieser «Wahrheit» endet das Theater der erotischen Verführung und beginnt der sentimentale «Roman ihres Lebens», der Liebesfilm. Fortan ist es Armand, der misstrauisch das offene Gesicht der ahnungslosen Marguerite überwacht. Die Entwicklung des Barons in umgekehrter Richtung vollziehend, wandelt er sich vom faszinierten Betrachter der schönen Kurtisane zum grüblerisch eifersüchtigen Zweifler an der liebenden Frau.

Am Ende der Liebesgeschichte ist Marguerite bereit, sich für das Glück des Geliebten zu opfern und zum Baron zurückzukehren. Die «Abschiedsszene» variiert das Thema der sich verstellenden Frau, der vorgetäuschten Falschen und der wahren Gefühle, und spielt in spiegelgleicher Verkehrung die Konstellation durch, die zuvor mit dem Baron zu sehen war.

Um sich von Armand zu trennen, führt ihm Marguerite nun den «Schleiertanz» eines vorgetäuschten Begehrens vor und verbirgt ihr «wahres Empfinden» hinter den Attitüden der launischen Edelkurtisane: Sie zeigt sich ihm in der gleichen Aufmachung, dem weißen Kleid und der kunstvollen Frisur, wie dem Baron in der Klavierszene und präsentiert Armand jenes Gesicht, das sie dort um jeden Preis zu wahren hatte: die Maske der heuchelnden Frau, die lachend ihre Wünsche verrät. Während jedoch der Baron sehr wohl die Verstellung durchschaute und hinter der Maske der spöttischen Kurtisane die liebende Frau erkannte, bleibt sie von Armand unerkannt; er läßt sich erneut, wie zu Anfang im Theater, von dem Maskenspiel ihrer Verstellungen täuschen.

In einem exaltierten Ausdrucksspiel bewegt sich die Schauspielerin hin und her zwischen der pathetischen Geste schweigender Entsagung, die sich allein an den Zuschauer richtet, und der wortreichen Darstellung des Kalküls der Kurtisane, die sich an Armand wendet. Dem Zuschauer wird das Leid der Liebenden als eben das bedeutet, was dem Liebhaber im Film entgeht: als die verborgene Wahrheit ihres Empfindens, das Bild eines unerkannten Opfers der Frau.

Wenn Marguerite das Haus schließlich verläßt, betritt sie buchstäblich die Welt eines anderen Genres: Eine Frauengestalt, umweht vom weißen Tuch, auf dem Weg in ein düsteres Schloss, verschwindet sie langsam in der Tiefe eines nächtlichen Landschaftsbildes. Durch die ikonografische Wendung des Schäferidylls in das Schauergemälde bringt der Film auf eine bündige Formel, was im

Roman pornografisch detailliert ausgeführt wird: die Kehrseite der verführerisch schönen Gestalt, das Siechtum des sterblichen Körpers. Marguerite ist zu einem gespenstischen Wesen geworden, zur buchstäblich erlebenden Frau, die ihren Körper dem Ideal der Liebe opfert. Die geschäftstüchtige Kurtisane hat sich in ein tugendhaftes Gespenst ohne materielle und physische Wünsche verwandelt. Entsprechend findet auch der Film seine letzte pathetische Höhe im Bild der sterbenden Heroine: Das Gesicht der Garbo in der Großaufnahme, eine Abblende, es wird dunkel... Das Gesicht verlischt und mit ihm das Filmbild, als sei das Leuchten dieses Gesichts die Quelle aller Erscheinungen gewesen, die als Lichtspiel im dunklen Raum des Zuschauers Gestalt gewonnen haben.

Die Inszenierung des leuchtenden Gesichts stand am Anfang des Films: Greta Garbo hält einen Strauß weißer Kamelienblüten vor sich, ein Weiß etwas unterhalb ihres Kinns, das wie ein Lichtreflektor die Helle ihres Gesichts mit den Blumen verbindet. Dergestalt ins Licht gesetzt, erscheint ihr Gesicht wie eine Steigerung des Weiß' der Blüten, die es als deren kostbare Mitte umfassen. Die Blüte, das ist dieses aus Helligkeitswerten und Grauabstufungen bestehende Lichtgespinnst des Gesichts. In stereotypen Variationen wird dieses fotografische Arrangement wiederkehren; das blonde Haar, die weißen Blüten, der weiße Pelz als Lichtreflektoren, verstärkt durch den Kontrast der dunkelhaarigen Neiderinnen und das Schwarz der Männer. Zwischen dem Schwarz und dem Weiß entsteht eine Serie fein abgestufter Hell-Dunkelwerte, die das verschattete, materielle, körperlich Gegenständliche der Erscheinung auf das durchlässige, ätherische, gewichtslose Licht beziehen. In der poetischen Logik dieser Fotografie ist Schwarz das dichteste Grau und bezeichnet die Positivität des Körperlichen, während das Gegenstück, das lichteste Grau, im <Gesicht der Garbo> zur Darstellung kommt.

Während die Schauspielerin alle Register zwischen spöttischem Gleichmut und ernster Verstellung, lockender Versprechung und abweisender Kälte, verborgenem innerem Beben und gespielter Erregung durchspielt, bleibt dieses Gesicht davon unberührt.⁴ Es kennt weder Verzerrung noch Unschärfen; das genaue Gegenteil der Grimasse, bewahrt es durch alle Expression hindurch seine definierte Gestalt und verliert auch im rhetorischen Überschwang nicht seine Kontur. Seine fotografische Prägung liegt gewissermaßen außerhalb des

4 Thomas Koebner hat die Gleichförmigkeit dieses Gesichts hervorgehoben: «Der Schematismus der Körperinszenierung in den Filmen mit der Garbo als Hauptdarstellerin hängt nicht nur mit der melodramatischen Struktur der Geschichten, sondern auch mit dem Umstand zusammen, dass die Garbo, stets assistiert von demselben Kameramann, William Daniels, dieselben Posen und Attitüden zur Darstellung von Hingabe und überwältigendem Schmerz bevorzugt» (Koebner 2001, 197).

Radius der mimischen Bewegung und scheint in jedem Moment das Gesicht des Stars gegen das rhetorische Mienenspiel der Schauspielerin abzuheben.

Die Garbo vollbringt keine Verkleidungsleistung, sie ist immer sie selbst und trägt ohne Vorspiegelung unter ihrer Krone oder ihren großen tiefen Filzhüten dasselbe Gesicht aus Schnee und Einsamkeit (Barthes 1964, 74).

Das «Gesicht der Garbo» hat in gewisser Weise kein mimisches Leben. Sein Ausdruck verwirklicht sich in der steigenden oder fallenden Intensität seiner Leuchtkraft, auf der Ebene der Fotografie und nicht der der Schauspielkunst. Auch die Kameliendame zeigt noch im größten Schmerz das immergleiche Gesicht: Es verlischt mit dem Licht der Leinwand, aber es zerbricht nicht; seine fotografische Gestaltung scheint alle physische Affektion zu übertrumpfen.

Marguerite Gautier, das reine Mädchen vom Lande und die mondäne Dame mit den Kamelien: CAMILLE spielt in der Inszenierung des Stargesichts mit der Blütenmetapher, die der Figur nicht nur in ihrem Namen mitgegeben ist.⁵ Der Film spannt seinen dramatischen Bogen vom ersten Erscheinen des Gesichts bis zu dessen Verschwinden und lässt in dieser Spanne die Figur der Kameliendame eins werden mit dem Nichts eines aufstrahlenden und verlöschenden Weiß: Das Gesicht der Garbo ist die kunstvolle Blüte, eine Lichtblüte, Bild der vollendeten Künstlichkeit des Empfindens.

Der sich verflüchtigende Schein beschreibt noch das Image des Stars. Fast alle ihre Filme gehen auf dieses «Bild im Schwinden» hinaus. Ihr Gesicht ist der zur Ikone geronnene Mythos der Kameliendame, der von Film zu Film aufs neue in Szene gesetzt wird, die Imago einer Frau reiner Idealität, einer unkörperlichen Schönheit: «Die Garbo offenbarte so etwas wie eine platonische Idee der Kreatur» (Barthes 1964, 73f).

Die Großaufnahme: Eine affektive Lesart des Films

«Minnenspiel und Mienenspiel waren von jeher Schwestern», heißt es bündig bei Balázs (1923, 185), und tatsächlich scheint im melodramatischen Kino das inszenierte Gesicht an die Stelle der «empfindungsvollen Geste» der Schau-

5 «Vor allem seit der *Dame aux Camélias*, mit der Sarah Bernhardt in den letzten zwei Dekaden des 19. Jahrhunderts Triumphe auf der Bühne feierte, war die Vorstellung von einem besonderen Zusammenhang zwischen Blume und *femme malade* populär. Die Blumen wurden mehr und mehr zu einem reizvollen Accessoire zarter Frauen. Sarah selbst, diese zierliche Repräsentantin der *Belle Époque* mit dem reichen Repertoire an Sterbeszenen, leuchtete im weißen Lilienschmuck von den Plakaten des Jugendstil-Malers Mucha herab» (Thomalla 1972, 49).

spielkunst getreten. Im Film ist das Ausdrucksspiel des Schauspielers kein für sich bestehendes Element, sondern ein integraler Bestandteil des kinematografischen Bildes. «Schauspielkunst im Film» bezeichnet letztlich eine rein analytische Kategorie, die auf der Ebene der Darstellung kein für sich bestehendes Bedeutungssystem ausbildet. Sie ist immer in ein komplexes relationales Gefüge der zeitlichen Struktur des kinematografischen Bildes eingefügt. Die schauspielerische Darstellung geht in der Bewegung eines sich entfaltenden Bewegungsbildes auf und bildet doch in ihrer zeitlichen Struktur die Keimform, aus der heraus sich das kinematografische «Empfindungsbild» entfaltet. Das kann ein buchstäbliches Gesicht, das kann aber auch den Dekor, die Landschaft, den Raum als Ganzes betreffen: ein Gesicht und ein Strauß leuchtend weißer Kamelien, eine Frau, allein in einem Zimmer, ein im Sonnenlicht flirrender See.

Die filmische Inszenierung bringt zwar Gesichter hervor, die sich von der Person des Schauspielers, von der Figur ablösen, niemals aber können diese Gesichter unabhängig vom in sich bewegten Kamerabild, vom inszenierten kinematografischen Bild bestehen.

Die Großaufnahme ist die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt. So nahe muß uns ein Gesicht gerückt sein, so isoliert von aller Umgebung, welche uns ablenken könnte (auch eine technische Unmöglichkeit auf der Bühne), so lange müssen wir bei seinem Anblick verweilen dürfen, um darin wirklich lesen zu können. Der Film fordert eine Feinheit und Sicherheit des Mienenspiels, wie es sich der Nur-Bühnenschauspieler nicht träumen läßt. Denn in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt. Die Großaufnahme eines Gesichtes, sehr häufig als Schlußeffektbild einer großen Szene gebracht, muß ein lyrischer Extrakt des ganzen Dramas sein (Balázs 1924, 82).

Die Großaufnahme transponiert das Mimische der Schauspielkunst, die Ausdrucksdimension des Gesichtes, in eine Dimension des kinematografischen Bildes. Selbstverständlich kann sie dabei auch eine einfache narrative Mitteilungsfunktion erfüllen (vgl. Koch 2001, 144), doch markiert sie stets – indem sie die räumlichen Bezüge auflöst – eine mögliche Wendung des Bildes ins subjektiv Monologische. Sie artikuliert eine Ausdrucksbewegung, die sich über allen Ebenen des Kamerabildes, die Ausleuchtung, die gegenständliche Zeichnung, die Farben ausbreiten mag (vgl. Brinckmann 1986; 1996). Das Mienenspiel des

Gesichts bezeichnet die genuine Quelle, den «Ursprung» dieser Art der Bewegung, nicht aber deren Grenze; die Großaufnahme hebt diese Dimension an der filmischen Darstellung hervor und verleiht dem «Mimischen» des Bewegungsbildes eine Eigenständigkeit, die ohne Umweg über die Erzählung der Handlung oder die psychologischen Motive der dargestellten Figuren unmittelbar als ein affektiver Wert, als ein Bild des sich wandelnden Empfindens wahrnehmbar wird.⁶

Die Großaufnahme ist nicht nur ein Bildtypus unter anderen, sondern gibt eine affektive Lesart des gesamten Films (vgl. Deleuze 1989, 123); sie vermittelt eine affektgeleitete Wahrnehmung, die das Ganze des kinematografischen Bewegungsbildes in der Zeit seiner Entfaltung betrifft.

Das verlöschende Gesicht der Garbo am Ende des Films ist so gesehen keine Metapher, sondern ein letzter Zug in der zeitlichen Entfaltung eines solchen Bildes: Ihr Gesicht figuriert als ein letzter Akkord, mit dem sich das Ganze der Melodie verändert. Es hat tatsächlich seine Entsprechung in dem «*è tardi*», das Verdis *La Traviata* gleich bei der ersten Begegnung der Liebenden als dunkle Vorahnung des wehmütigen Schlussakkords anklingen lässt. Beides sind sentimentale Variationen jenes drastischen «zu spät», mit welchem Alexandre Dumas seine Erzählung beginnt; denn hier kommt Armand nicht mehr zur rechten Zeit, sondern lässt, um das geliebte Wesen noch einmal zu sehen, die Leiche Marguerites exhumieren:

Anstelle der Augen nur zwei Löcher, die Lippen fehlten, die weißen Zähne waren zusammengebissen. Das welke schwarze Haar klebte an den Schläfen und verdeckte zum Teil die grünen eingesunkenen Wangen, und trotzdem erkannte ich das weiße, rosige, heitere Gesicht wieder, das ich so oft gesehen (Dumas [1848] 1968, 50).

Was der Roman eigentümlich frivol beschreibt, wenn er dem Leser die halbverweste Schönheit des Gesichts detailliert vor Augen führt, ist im Gesicht der Garbo für den Kinozuschauer in höchst sublimierter Weise entfaltet: die Wehmut einer unerreichbaren, einer vergangenen Schönheit.

6 Wenn Gilles Deleuze einige Jahrzehnte später die Konzeption des Affektbildes entwickelt, dann sind es Balázs Beschreibungen des Gesichts Asta Nielsens, die er theoretisch reformuliert: «Wie Balázs bereits sehr genau zeigte, entreißt die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehörte, deren Teil es wäre, sondern – und das ist etwas ganz anderes – sie abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten, das heißt sie verleiht ihm den Status einer *Entität*. Die Großaufnahme ist keine Vergrößerung, auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert; sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden» (Deleuze 1989, 134, Herv. i. O.); daran anschließend die Diskussion der Großaufnahme bei Aumont (1992).

Zu Beginn des Films ist es der faszinierte Blick des Theaterpublikums im Parquet auf die blendende Erscheinung der Frau in der Loge; am Ende ist es der Blick des Kinozuschauers auf das verlöschende Licht der Leinwand. Für den Zuschauer setzt der Film in dieser Bewegung nicht einfach ein Objekt seiner voyeuristischen Lust in Szene: Er vermittelt ihm den Blick eines begehrenden Ich, das um die Unerreichbarkeit des Objekts seiner Wünsche weiß; er gibt ihm das Liebesobjekt im Modus wehmütiger Erinnerung zu sehen.⁷ Seine Wehmut trifft im Ende des Films eine reale Vergeblichkeit, das Ende der Illusion der Nähe. Greta Garbo ist die «platonische Idee vom Kino» heißt es bei Karsten Witte (1990): «was bedeutet, dass die Unberührbarkeit des Bildes, die im Spiel Greta Garbo aufrecht erhielt, jeder identifikatorischen Haltung ein bitteres Ende bereitete.»

Unerreichbar, unberührbar, zu spät – auf diese Formel lassen sich alle Beschreibungen des Gesichts der Garbo bringen; auf sie möchte man noch den letzten Satz der Kameliendame beziehen, wenn sie zu den Klängen von Verdis *La Traviata* von ihrem Verschwinden spricht: «Perhaps it is better if I live in your heart, where the world can't see me.» Ihr Satz nimmt den roten Faden der sterbenden Heroinnen der Melodramen und der sentimental Romane, der Rührstücke und der Trauerspiele auf, um an dem Phantasma der unsichtbaren, der undurchschaubaren Frau weiterzuweben⁸, der Imago der schönen Seele, der wehmutsvollen Erinnerung an eine einst bewohnte Heimat.

Tatsächlich steht die Variation dieser Imago im Zentrum sentimentaler Phantasie und bildet die Matrix melodramatischer Darstellungsformen, wie sie sich ausgehend vom Theater der Empfindsamkeit entwickelt haben. Mit ihr schließt die Ästhetik bürgerlicher Unterhaltungskunst an einen Erfahrungsmodus an, den die moderne Kinderpsychologie vom Begründer der Theorie der Übergangsobjekte Donald W. Winnicott bis zu einem der führenden Babyforscher

7 «Es ist gewiss ein bewunderungswürdiges Gesicht-Objekt. In *KÖNIGIN CHRISTINE*, einem Film, der in den letzten Jahren wieder in Paris zu sehen war, hat die Schminke die schneeige Dichte einer Maske. Es ist kein gemaltes Gesicht, es ist ein gipsartiges Gesicht, an der Oberfläche verschlossen durch die Farbe und nicht durch seine Linien. In diesem zugleich verletzlich und kompakten Schnee sind allein die Augen – schwarz wie seltsames Fruchtfleisch, doch keineswegs expressiv – zwei ein wenig zitternde Verletzungen. Selbst in seiner außerordentlichen Schönheit nähert sich dieses nicht gezeichnete, sondern eher aus dem Glatten und Mürben gearbeitete, das heißt gleichzeitig vollkommene und ephemere Gesicht dem mehligem Gesicht Chaplins, seinen Augen, die die eines dunklen Gewächses sind, seinem Totengesicht» (Barthes 1964, 73).

8 Cavell (1996) hat in einem ähnlichen Sinn den Topos der «unbekannten Frau» in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zum Hollywoodmelodrama gestellt. Fassbinder hat mit *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* (D 1982) im Thema der in der schönen Illusion verfehlten realen Frau das Urthema des Melodramas als das des Kinos vorgeführt.

der Gegenwart, Daniel N. Stern, mit der vorsprachlichen Wahrnehmungswelt des Kindes in Verbindung bringt. Seine Prägung erfährt dieser Erfahrungsmodus in der frühesten Begegnung mit dem Gesicht der Mutter. Die Unberührbarkeit des schwindenden Gesichts stellt sich dann als Reminiszenz an eine grundlegende Erfahrungsform dar, die dem Bewußtsein per se nur als schemenhaftes Phantasma an eine ferne Glückseligkeit zugänglich wäre.⁹ Doch sollte man nicht vorschnell die ästhetische Erfahrungsform (die Imago eines unerreichbaren Gesichts) in ihrer psychologischen Begründung (der frühkindlichen Wahrnehmung des Gesichts der Mutter) aufgehen lassen. Auch der Psychoanalyse begegnet das Gesicht der Mutter zuallererst als ein Kunstobjekt im Museum, als eines der populärsten Gemälde der westlichen Kultur.

Freuds *Leonardo*: Ein rätselhaftes Lächeln

Im August 1910 unterbricht Sigmund Freud eine Reise, um im Pariser Louvre Leonardo da Vincis *Die heilige Anna selbdritt* aufzusuchen: dieses Gemälde, das die Gottesmutter, deren Mutter Anna und das Jesuskind zeigt, steht dann im Mittelpunkt seiner Studie *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Was Freud besonders auffällt ist, dass die beiden Frauen von gleich jugendlichem Aussehen sind, beide jedenfalls das gleiche «selige Lächeln» zeigen. Dargestellt seien in der Figurenanordnung des Gemäldes, so folgert Freud, die leibliche Mutter und die Stiefmutter Leonardos, die beide dem Knaben zärtlich, ja überzärtlich zugetan gewesen seien. Dieses Lächeln aber, von dem die Rede ist, sei mit einem anderen Bildnis verbunden, das der Inbegriff eines rätselhaften Gesichts und den Museumsbesuchern das schönste Beispiel für ein populäres Kunstwerk ist:

In dem fremdartig schönen Antlitz der Florentinerin Monna Lisa del Giocondo hat es die Beschauer am stärksten ergriffen und in Verwirrung gebracht. [...] «Was den Betrachter namentlich bannt, ist der dämonische Zauber dieses Lächelns» (1910, 179).

Noch der *Leonardo* Freuds scheint von dem dämonischen Zauber nicht unberührt zu sein, lässt der Aufsatz doch in seinen seltsam zielsicheren Widersprüchen – von denen die viel diskutierte «falsche» Übersetzung des «nibbio» (der «Milan», den Freud als einen geträumten «Geier» liest und deutet) nur den mar-

9 Stern (2003) hat die Ergebnis seiner Forschung zur Wahrnehmungsweise des Babys immer wieder in Beschreibungen dieses Phantasmas dargestellt.

kantesten Zug darstellt¹⁰ – die Idee einer zwischen Schrecken und Seligkeit schwankenden Imago der Weiblichkeit entstehen, über die seine Argumentation in gewisser Weise geblendet hinweggeht. Ein zweiter Widerspruch nämlich verbirgt sich in der Deutung: Der Künstler habe «mit dem seligen Lächeln der heiligen Anna [...] wohl den Neid verleugnet und überdeckt, den die Unglückliche verspürte, als sie der vornehmeren Rivalin wie früher den Mann, so auch den Sohn abtreten mußte» (1910, 185). Was Freud hier vermisst, und was er sich gleichsam als wahres Gesicht hinter der Maske der Seligkeit der «Anna selbdritt» verborgen denkt, ist das Rätselhafte im Lächeln der Giocondo, «das bald verführerisch uns anzulächeln, bald kalt und seelenlos ins Leere zu starren scheint [...]» (ibid., 179). Es mag sich bei der «Anna selbdritt» also weniger um das «leonardeske» Lächeln der Mona Lisa als vielmehr um je eines seiner beiden auseinandergelegten Teile zu handeln: Das eine ist das freundliche Gesicht der jungen Gottesmutter («es drückt Innigkeit und stille Seligkeit aus»), das andere aber, «überdeckt vom seligen Lächeln», ist der «kalte, seelenlos ins Leere starrende» Blick der Großmutter (ibid., 184).

In der Konsequenz dieser an inspirierten Inkonsequenzen reichen Studie erscheint im Lächeln der Mona Lisa eine Imago der Weiblichkeit, die durch den schroffen Gegensatz von einem Bild der Angst und einem der Glückseligkeit geprägt ist. Man mag dabei an den «dunklen Kontinent» denken, an das Weibliche als das schlechthin Fremde: «ewig unverständlich und geheimnisvoll, fremdartig und darum feindselig» (1918, 168).¹¹ Doch ist damit gerade nicht die stereotype Antwort des wissenden Ödipus gemeint, der das Rätsel der Sphinx und damit deren Macht zu überwinden meint. Vielmehr ist es das Gesicht der Mutter, in den Modulationen frühkindlicher Wahrnehmung, wie es bei Stern beschrieben ist. Das «leonardeske» Lächeln ist die Imago, in der sich das Gesicht der Glückseligkeit mit dem angstvollen Unterstrom, der Erfahrung des Verschwindens, der Abwesenheit des Gesichts verbindet.

Von dieser Angst vermag sich das spätere Ich genau in dem Maße abzuheben, wie es ihm gelingt, dieser Erfahrung in seinem «kulturellen Erleben» immer neu

10 Wenn sich Freud nie bereit fand, den Übersetzungsfehler zu korrigieren, mag das auch damit zusammenhängen, dass diese Fehlleistung das Zentrum des Aufsatzes explizit benennt: Der Gedanke nämlich, dass die Identität des Subjekts sich so wenig am biologischen Geschlecht wie an der ödipalen Dreiecksstruktur entscheidet (den Geier deutet Freud auch hier als archaisches Symbol geschlechtsloser Fortpflanzung); der Gedanke, dass das «Ich» nur ein fließendes Verhältnis zur changierenden Imago einer «großen Mutter» ist, die «Männlichkeit» gewährt und sie auch «rauben» kann.

11 Die Merkmale dieser «Imago von Weiblichkeit» hat man bereits am Pygmalion Rousseaus beschrieben, freilich aus einer Perspektive, in der das Muster ödipaler Sexualität normativ wirksam ist (vgl. Warning 1997, 233).

Gestalt zu geben. In diesem Sinne begreift Winnicott die Begegnung des Kinds mit dem Gesicht der Mutter als Matrix aller kulturell schöpferischen Aktivität.

Was erblickt das Kind, das der Mutter ins Gesicht schaut? Ich vermute, im allgemeinen das, was es in sich selbst erblickt. Mit anderen Worten: Die Mutter schaut das Kind an, und *wie sie schaut, hängt davon ab, was sie selbst erblickt* (1997, 129, Herv. i. O.).

Im Falle der hinlänglich einfühlsamen Mutter ist dieses Gesicht gerade so beschwichtigend, entzückt, erfreut, aber auch so besorgt oder verängstigt, wie sich der Säugling just «selbst» empfindet; ihr Gesicht spiegelt ihm seinen physischen Zustand als ein äußeres Objekt. In dieser *mise en abyme* der Empfindungen bildet das Gesicht der Mutter für den Säugling das erste Bild eines diffusen «das meint mich», ein erstes psychisches Objekt, das den Grund seines Selbstempfindens legt.

Winnicott versteht diesen Prozess als eine kontinuierliche Umformung des Verhältnisses zwischen Innen und Außen, die sich in Objekten materialisiert, in denen das eine mit dem anderen untrennbar verbunden ist: den Übergangsobjekten. Die spiegelnde Verkehrung, die dem Säugling sein leibliches Empfinden im Ausdrucksspiel des mütterlichen Gesichts als ein äußeres Objekt vor Augen stellt, ist die Matrix der Bildung solcher Objekte. Dort nämlich, wo sich ihm dieses Objekt (das er magisch zu kontrollieren meint) entzieht, setzt er an dessen Stelle neue Objekte ein: Die Trennung von der Mutter vollzieht sich in der Bildung und Umformung solcher Übergangsobjekte – der Teddybär, der Kissenzipfel –, die über die Zeit ihrer Abwesenheit hinweghelfen. Indem diese Übergangsobjekte die Möglichkeit des Abstands zur Mutter permanent erweitern, bilden sie buchstäblich den Spielraum seiner Individuierung: einen Raum der kontinuierlichen Abstufung zwischen der inneren und der äußeren Realität, zwischen den materiellen und den psychischen Dingen. Der gelingende (das ist der gelinde) Trennungsprozess zwischen Mutter und Kind begründet den Raum der Selbstentfaltung des Kindes.¹²

Für Winnicott ist denn auch nicht der Traum, sondern das Kinderspiel die primäre Form dieser psychischen Aktivität (ibid., 41ff; vgl. Pontalis 1998, 62); für ihn stellt sich in deren Spiel die fortgesetzte Umformung des ersten psychischen Selbstobjekts, des spiegelnden Gesichts der Mutter, der Prozess der

12 Winnicott spricht vom «potential space», das meint sowohl den Raum seiner angstvollen Anspannung (die Mutter ist fort), als auch den seiner existentiellen Möglichkeit. Er bezeichnet weder eine rein subjektive noch eine rein objektive Realität, sondern die Fähigkeit, den Spielraum des Subjekts, sich selbst in der Verwebung des einen mit dem anderen als ein buchstäbliches Da-zwischen-sein zur Geltung zu bringen.

Trennung als Prozess der Identitätsbildung, ein ›Seiner selbst als ein Ich gewahr werden‹ dar. In dieser Perspektive erscheint die Begegnung des Babys mit dem Gesicht der Mutter als grundlegende Modalität der Bildung eines «Innen» der Selbstwahrnehmung.¹³

Eben diesen Erfahrungsmodus entdeckt Freud in der Begegnung mit den Gemälden da Vincis. Er erkennt schließlich noch im Lächeln der Mona Lisa del Giocondo die Form und den Grund jener sehnsuchtsvollen Unerreichbarkeit, die man mit dem Kinogesicht der Garbo verband.

Lassen wir das physiognomische Rätsel der Monna Lisa ungelöst und verzeichnen wir die unzweifelhafte Tatsache, daß ihr Lächeln den Künstler nicht minder stark fasziniert hat, als alle die Beschauer seit 400 Jahren. [...] Es mag also so gewesen sein, daß Leonardo vom Lächeln der Monna Lisa gefesselt wurde, weil dieses etwas in ihm aufweckte, was seit langer Zeit in seiner Seele geschlummert hatte, eine alte Erinnerung wahrscheinlich (Freud 1910, 180ff).

Der Maler mag von der Erinnerung getroffen gewesen sein, die Realität dieses Lächelns konnte offenbar selbst er nicht wirklich ›treffen‹. Auch dieses Porträt blieb unvollendet. Statt dessen hat er das Finden der Erinnerung immer aufs neue wiederholt – und mit ihm die sich erinnernden Betrachter seiner Bilder. Das Rätsel nämlich liegt in dem universellen Charakter, mit der die annähernd wiedergefundene Erinnerung an ein Lächeln zum affektiven Bestand unzähliger Menschen, zum Erinnerungsbestand der Populärkultur werden kann.

Wer an Leonardos Bilder denkt, den wird die *Erinnerung* an ein merkwürdiges, berückendes und rätselhaftes Lächeln mahnen, das er auf die Lippen seiner weiblichen Figuren gezaubert hat (ibid., 179, Herv. H.K.).

Was ist dieses schwindende, nicht zu fassende Etwas, das keinem Körper zugehörig, aber doch nicht körperlos ist? Ein «stehendes Lächeln auf langegezogenen, geschwungenen Lippen» (1910, 179), ein Lächeln ohne Gesicht: Es ist kein materielles Objekt und doch keine Halluzination, keine Idee, kein Wort, kein Zeichen: es zieht die Kräfte des Erinnerns auf sich (man gab ihm sogar einen Namen) und ist doch selbst nichts anderes als eine Manifestation dieser Kraft.

13 «Die Psyche wäre demnach in ihrem Wesen die in uns befindliche Mutter, das, was, von der Mutter stammend, sich um das Kind kümmert, unter der präziser zu fassenden Bedingung, daß das Kind seine Mutter zumindest ebenso erschafft, wie die Mutter das Kind. Lassen wir es, hier von einer realen oder imaginären Verinnerlichung der Mutter – als gutes oder böses Objekt – zu sprechen. Wir werden statt dessen die These wagen, daß es die *abwesende* Mutter ist, die unser *Inneres* ausmacht» (Pontalis 1998, 58).

Weder ist es eine reine subjektive Phantasie noch eine materielle dinghafte Realität. Die wiedergefundene Erinnerung des Lächelns ist nicht identisch mit dem Objekt, dem Ding, an dem sie sich zeigt – dem Porträt im Museum, der Großaufnahme im Kino – und doch hat es ohne dieses Objekt keine Existenz. Es ist ein Objekt im Übergang, in der Zeit seiner Wandlung von einer äußeren (ein Gemälde, eine verlöschende Großaufnahme) in eine innere Tatsache (eine träumerische Erinnerung der Museums- oder Kinobesucher).

Die dämonische Zweideutigkeit des Lächelns der Mona Lisa – selig und seelenlos –, die Schönheit des Gesichts der Garbo – unberührbar, unerreichbar: Auch das Kino bringt Bilder, Objekte hervor, die «nicht auf eine äußere Realität» verweisen, sondern «magische Schlüssel» sind, die eine Welt der «inneren Bilder wachrufen», «Memorative», wie Rousseau sie genannt hat, Zeichen, die als Kraft der Erinnerung wirksam sind (Starobinski 1993, 242). Was sie wachrufen sind körperlich zuständige Erinnerungen, reale Veränderungen tatsächlicher Zuschauer.

Von dieser Erfahrung berichtet ein letztes Zitat, das von dem Gesicht der Garbo handelt:

Greta Garbo gehört noch zu jenem Augenblick in der Geschichte des Films, da das Erfassen des menschlichen Gesichts die Massen in die größte Verwirrung stürzte, da man sich buchstäblich in einem menschlichen Abbild verlor wie in einem Liebestrank, da das Gesicht eine Art von absolutem Zustand des Fleisches bildete, den man nicht erreichen und von dem man sich nicht lösen konnte. Ein paar Jahre früher bewirkte das Gesicht Valentinos Selbstmorde; das der Garbo gehört in denselben Bereich ritterlicher Lieben, in dem das Fleisch mystische Gefühle des Verdammtheits hervorruft (Barthes 1964, 73).

Sollte der überwältigende Realitätseindruck des Kinos, das «Mehr-als-real», das die Filmtheorie so sehr beschäftigt, aus dieser Positionierung des Publikums rühren?

Literatur

- Aumont, Jacques (1992) *Du visage au cinéma*. Paris: Nathan.
- Balázs, Béla [1923] (1982) Die Erotik der Asta Nielsen. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. I. Hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch & Magda Nagy. München/Wien: Hanser, S. 184–186.

- Balázs, Béla [1924] (1982) Der sichtbare Mensch. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. I. Hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch & Magda Nagy. München/Wien: Hanser, S. 43–143.
- Barthes, Roland (1964) Das Gesicht der Garbo. In: Ders.: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 73–75.
- Brauerhoch, Annette (1996) *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg: Schüren.
- Brinckmann, Christine N. [1986] (1997) Der Voice-Over im Film Noir. In: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, S. 115–129.
- Brinckmann, Christine N. [1996] (1997): Das Gesicht hinter der Scheibe. In: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, S. 200–213.
- Brückle, Wolfgang (2000) Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930. In: *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Hg. v. Claudia Schmölders & Sander Gilman. Köln: DuMont, S. 131–155.
- Cavell, Stanley (1996) *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungsbild. Kino I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Diderot, Denis [1773] (1984) Das Paradox über den Schauspieler. In: Ders.: *Ästhetische Schriften II*. Hg. v. Friedrich Bassenge. Berlin: Das europäische Buch.
- Dumas Fils, Alexandre [1848] (1958) *Die Kameliendame. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort versehen von Walter Hoyer*. Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchhandlung.
- Eilert, Heidi (1994) «... und fing an, die Geschichte von Manon Lescaut vorzulesen.» Die Manon-Gestalt in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts und des Fin de siècle. In: *Don Juan und Femme fatale*. Hg. v. Helmut Kreuzer. München: Fink, S. 41–57.
- Engel, Johann Jakob [1774] (1964) *Über Handlung, Gespräch und Erzählung. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774 aus der «Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste»*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Ernst Theodor Voss. Stuttgart.
- Freud, Sigmund [1910] (1999) Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 8. Frankfurt/Main: Fischer, S. 127–211.
- Freud, Sigmund [1918] (1999) Das Tabu der Virginität. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. Frankfurt/Main: Fischer, S. 159–180.
- Geitner, Ursula (Hg.) (1988) *Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne*. Bielefeld: Haux.
- Geitner, Ursula (1992) *Die Sprache der Verstellung: Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Haskell, Molly / Fisher, Lucy (1990) The Lives of Performers. The Actress as Signifier in the Cinema. In: *Making Visible the Invisible. An Anthology of Original Essays on Film Acting*. Hg. v. Carole Zucker. London: Scarecrow Press.

- Kaes, Anton (2000) Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film. In: *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Hg. v. Claudia Schmöl-
ders & Sander Gilman. Köln: DuMont, S. 156–174.
- Kappelhoff, Hermann (2001) Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen –
das bürgerliche Gesicht. In: *Traversen 7. Blick, Macht, Gesicht*. Hg. v. Helga Gläser,
Bernhard Groß & Hermann Kappelhoff. Berlin: Vorwerk 8, S. 9–41.
- Kappelhoff, Hermann (2004) *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das
Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8.
- Koch, Gertrud (2001) Die Rückseite des Gesichts. In: *Traversen 7. Blick, Macht,
Gesicht*. Hg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß & Hermann Kappelhoff. Berlin: Vor-
werk 8, S. 137–151.
- Koebner, Thomas (2001) Gesichter, ganz nahe. In: *Traversen 7. Blick, Macht, Gesicht*.
Hg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß & Hermann Kappelhoff. Berlin: Vorwerk 8,
S. 175–205.
- Pontalis, Jean-Bertrand (1998) *Zwischen Traum und Schmerz*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Rousseau, Jean-Jacques [1758] (1988) Brief an Herrn d’Alembert über seinen Artikel
Genf im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schau-
spielhaus in dieser Stadt zu errichten. In: Ders.: *Schriften*. Bd. I. Hg. v. Henning Rit-
ter. Frankfurt/Main: Fischer, S. 333–474.
- Starobinski, Jean (1993) *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. Frankfurt/Main:
Fischer.
- Stern, Daniel N. (2003) Tagebuch eines Babys. Was ein Kind sieht, spürt, fühlt und
denkt. München/Zürich: Piper.
- Thomalla, Ariane (1972) *Die «femme fragile»*. Ein literarischer Frauentypus der Jahr-
hundertwende. Düsseldorf.
- Warning, Rainer (1997) Rousseaus Pygmalion als Szenario des Imaginären. In: *Pygma-
lion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer
& Gerhard Neumann. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 225–251.
- Winnicott, Donald W. (1997) *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Witte, Karsten (1990) Nachruf auf Greta Garbo. In: *Frankfurter Rundschau* v.
17.04.1990.