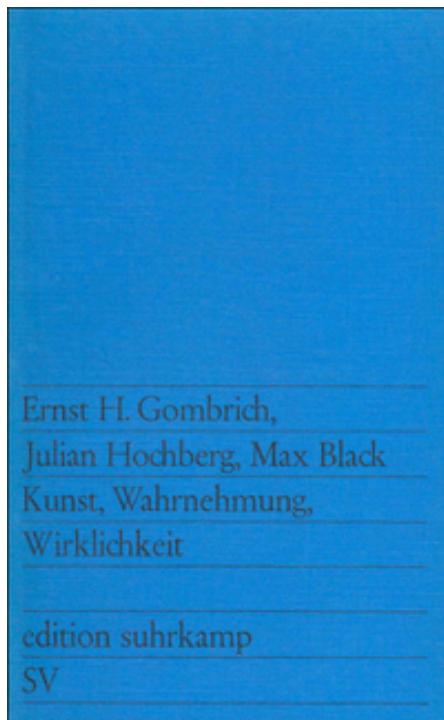


# Suhrkamp Verlag

## Leseprobe



Gombrich, Ernst H. / Hochberg, Julian / Black, Max  
**Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit**

Aus dem Englischen von Max Looser

© Suhrkamp Verlag  
edition suhrkamp 860  
978-3-518-10860-4

**edition suhrkamp**

Redaktion: Günther Busch

In den drei in diesem Band versammelten Beiträgen ist die Rede von den Möglichkeiten und Grenzen »ästhetischer Repräsentation«, künstlerischer Erfassung und Durchdringung der Wirklichkeit. Von jeweils präzis bestimmten Positionen aus – einer kunstgeschichtlichen (Gombrich), einer psychologischen (Hochberg), einer philosophischen (Black) – wird dieses Thema erörtert.

Ernst H. Gombrich,  
Julian Hochberg, Max Black  
Kunst, Wahrnehmung,  
Wirklichkeit

Suhrkamp Verlag

Titel der Originalausgabe:  
*Art, perception, and reality.*  
Aus dem Englischen übersetzt von Max Looser.

10. Auflage 2017

Erste Auflage 1977  
edition suhrkamp 860

© 1972 by The Johns Hopkins Press, Baltimore/London  
© der deutschen Ausgabe: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1977

Suhrkamp Taschenbuch Verlag  
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany  
Umschlag gestaltet nach einem Konzept  
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt  
ISBN 978-3-518-10860-4

# Inhalt

Maurice Mandelbaum

Vorwort 7

Ernst H. Gombrich

Maske und Gesicht 10

Julian Hochberg

Die Darstellung von Dingen und Menschen 61

1. Warum wird von einem Bild nur eine einzige Szene dargestellt 64

2. Der Widerstand von Bildern gegen perspektivische Verzerrungen; die Toleranz gegenüber Widersprüchlichkeiten 68

3. Wahrnehmung als zielgerichtetes Verhalten 76

4. Karikaturen von Gegenständen 89

5. Die Darstellung von Gesichtern: Ähnlichkeit und Charakter 95

6. Zusammenfassung 110

Max Black

Wie stellen Bilder dar? 115

Ernst H. Gombrich

Postskriptum 155



# Maurice Mandelbaum

## Vorwort

Auch wenn Kunsthistoriker, Psychologen und Philosophen sich mit gemeinsamen Problemen befassen, führen ihre Wege normalerweise nicht zusammen, da ihre Ziele und Methoden in den meisten Fällen grundsätzlich verschieden sind. Gleichwohl haben Fragen zur Eigenart der Darstellung in der Kunst neuerdings zu einer gewissen Übereinstimmung geführt, wie der vorliegende Band voneinander unabhängiger, aber verwandter Studien zeigt.

Vor allem *ein* Werk hat dieses Interesse geweckt und den Gang der Diskussion tief beeinflußt: *Kunst und Illusion* von E. H. Gombrich. Nelson Goodman hat in einer Rezension auf die philosophische Bedeutung dieses Buches hingewiesen und durch seine eigene Arbeit, *Die Sprachen der Kunst*, die Achtung vor solchen Fragen bei Philosophen noch verstärkt. Es ist zu hoffen, daß die vorliegende Sammlung der Beiträge eines Kunsthistorikers, eines Psychologen und eines Philosophen eine wichtige Ergänzung zum Diskussionsverlauf bilden wird.

Ausgangspunkt für Gombrichs Essay *Maske und Gesicht* ist ein Problem, das er im Kapitel über Karikatur in *Kunst und Illusion* formuliert hatte. In dem neuen Essay hat er das Problem auf den gesamten Komplex der physiognomischen Ähnlichkeit ausgedehnt. Die entscheidende Frage hierbei ist, wie es in den mannigfaltigen und sich wandelnden Gesichtsausdrücken eines Individuums eine fundamentale Identität geben kann – bei Veränderungen, die nicht nur mit wechselnden Gemütsbewegungen, sondern auch mit langfristigen zeitlichen Veränderungen zusammenhängen. Mit der ihm eigenen Gelehrsamkeit, scharfsinnig und gewandt führt Gombrich den Leser durch eine Vielzahl höchst unterschiedlicher Beispiele und durch das große Arsenal der Literatur, die sich mit diesen und verwandten Themen befaßt. Sein Interesse an psychologischer Theorie wird zwar in der gesamten Debatte deutlich, zeigt sich aber am klarsten in seiner Verteidigung der Einfühlungstheorie als Erklärung vieler Phänomene, die zur Bestimmung physiognomischer Ähnlichkeiten gehören.

In dem Beitrag von Julian Hochberg hat die Einfühlungstheorie keine zentrale Stellung; als zentral gelten vielmehr die Erwartun-

gen, die bei den in der visuellen Wahrnehmung auftretenden Erkundungsvorgängen hervorgerufen werden. Die Theorie, die er vorträgt, ist umfassend, und er hält sie für geeignet, die grundlegenden Prinzipien der visuellen Organisation ohne Rekurs auf eine der beiden klassischen Wahrnehmungstheorien erklären zu können: eine empiristische Theorie, die er als Strukturalismus bezeichnet, und die Gestaltpsychologie, die als Gegenbewegung dazu entstand. Hochbergs Argument ist: Was wir sehen, wenn wir ein Bild betrachten, kann nicht durch den Hinweis auf die spezifischen Reize erklärt werden, die dem visuellen System dargeboten werden, und die Schwierigkeiten verschwinden auch dann nicht, wenn man, statt im Rahmen spezifischer Reize, im Rahmen einer Feldtheorie der Gehirntätigkeit argumentiert. Hochberg behauptet, daß zur visuellen Wahrnehmung »eingeübtes, folgerichtiges und zielgerichtetes Verhalten« gehöre, und er wünscht das Moment von Folgerichtigkeit nachzuzeichnen, das im visuellen Verhalten für die Grundmerkmale bei der Strukturierung unserer sichtbaren Welt verantwortlich ist. Besonders aufschlußreich für das Verständnis der künstlerischen Darstellung ist seine These von der kanonischen Form von Gegenständen – eine These, mittels derer er solche Formen anhand einer Theorie der Enkodierung unserer visuellen Erwartungen bestimmt. An dieser Stelle, aber auch in den Darlegungen über Ausdrucksfähigkeit und Einfühlung, berührt Hochbergs Essay sich direkt mit den Auffassungen Gombrichs, die er zum Teil bestätigt, zum Teil bestreitet.

Der Essay von Max Black scheint auf den ersten Blick mit den beiden anderen Beiträgen wenig gemein zu haben, da diese sich mit Wahrnehmungsprozessen befassen, während er sich einem begriffsanalytischen Thema widmet: Was bedeutet es, wenn wir von einem Bild sagen, daß es etwas abbildet oder darstellt? Die von ihm angewandten Methoden und die Tatsachen, auf die er sich stützt, sind deshalb ganz andere; gleichwohl stehen die in seiner Analyse erörterten Sachverhalte in direktem Zusammenhang mit den umfassenderen Problemstellungen der beiden ersten Beiträge. Ein Beispiel: Obwohl es einsichtig ist, daß weder Gombrich noch Hochberg eine »kausalgeschichtliche Beschreibung« dessen akzeptieren würden, was es bedeutet, wenn ein Bild einen besonderen Gegenstand abbildet, gehörte es nicht zu ihren Aufgaben, die offenkundige Falschheit einer solchen Auffassung nachzuweisen. Genau diese Art von Beschreibung wird jedoch von vielen Laien

gern akzeptiert, und sobald sie einmal akzeptiert worden ist, hat sie in der ästhetischen Theorie überall dort prekäre Folgen, wo Probleme der realistischen Abbildung, der Abstraktion und der künstlerischen Wahrheit diskutiert werden. Im Hinblick auf eine angemessene Lektüre von *Kunst und Illusion* sowie die Würdigung der vorliegenden Essays von Gombrich und Hochberg müssen diese Fehler vermieden werden. Es ist daher wichtig, zu zeigen – wie dies Max Black in prägnanter Weise tut –, daß die »kausalhistorische Beschreibung« eine unzulängliche Beschreibung dessen ist, was eine Darstellung konstituiert. In ähnlicher Weise ist auch seine kritische Analyse der »Abbildung als Illusion« für die Auffassungen der bildlichen Darstellung bei Gombrich und Hochberg unmittelbar bedeutsam.

Das soll keineswegs heißen, daß das Erkenntnisinteresse und die Bedeutung von Max Blacks Essay ausschließlich auf diese Probleme beschränkt seien. So ist beispielsweise seine kritische Erörterung neuerer Verwendungsweisen des Begriffs der »Information« wichtig zur Klärung eines beinahe schon ubiquitär gewordenen Terminus. Außerdem öffnet er den Blick für erhebliche Aspekte der philosophischen Analyse, indem er zeigt, wie unterschiedliche Kriterien ein für unseren Gebrauch eines Einzelbegriffs hilfreiches Arbeitsnetz bilden können, selbst wenn die Kriterien als einzelne nicht genügen, um entweder notwendige oder hinreichende Bestimmungen für jenen Begriff zu gewinnen.

Die Beiträge von Gombrich und Hochberg sind nicht zuletzt für ihre Fachkollegen von Gewicht: Gombrich konzentriert seine Aufmerksamkeit auf ein zentrales Problem von hoher Bedeutung, und Hochberg zeigt einen Weg zur Integration eines weitgespannten Bereichs experimenteller Daten in ein einheitliches theoretisches Gerüst. Jede dieser Studien ist somit ein besonderer Beitrag zum jeweiligen Fachgebiet und wird sicherlich von Kunsthistorikern und Psychologen gleichermaßen begrüßt werden.

Die Abteilung für Philosophie an der Johns Hopkins-Universität, die diese Vorlesungen förderte, möchte der Alvin und Fanny Blaustein-Thalheimer-Stiftung nochmals ihren Dank dafür ausdrücken, daß sie diese Förderung ermöglichte.

Ernst H. Gombrich

*Maske und Gesicht*

Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst

Dieser Essay<sup>1</sup> geht von einem Kapitel meines Buches *Kunst und Illusion* aus, das den Titel trägt *Das Experiment der Karikatur*.<sup>2</sup> Im 17. Jahrhundert war die Karikatur als eine Methode des Porträtiereins definiert worden, die auf maximale Ähnlichkeit einer Gesamtphysiognomie zielt, wobei alle einzelnen Bestandteile verändert werden. Sie konnte mir also zur Veranschaulichung der Äquivalenz dienen, als Beweis dafür, daß künstlerische Bilder überzeugend sein können, ohne objektiv realistisch zu sein. Ich machte jedoch keinen Versuch zu einer genaueren Analyse dessen, was zur Herstellung eines gelungenen Porträts gehört. Es scheint, daß bisher niemand das gesamte große Gebiet der Porträthälichkeit im Rahmen der Wahrnehmungspsychologie untersucht hat. Für diese Unterlassung muß es Gründe geben, die jenseits der abschreckenden Komplexität des Problems liegen. Die Beschäftigung mit der Ähnlichkeit in der Porträtmalerei trägt nämlich auch das Stigma des Philistertums. Sie erinnert an die Streitigkeiten zwischen dem großen Künstler und dem wichtigtuerischen Modell, dessen einfältige Frau beharrlich beteuert, um »den Mund herum« sei etwas immer noch »nicht in Ordnung«. Diese gefürchteten Diskussionen, die vielleicht weniger trivial sein mögen, als sie klingen, haben aus dem Problem der Ähnlichkeit ein ziemlich heikles Thema gemacht. Die traditionelle Ästhetik hat dem Künstler zwei Rechtfertigungen an die Hand gegeben, die beide seit der Renaissance im Schwange sind. Die eine ist in der Antwort zusammengefaßt, die Michelangelo angeblich jemandem gegeben haben soll, der bemerkte hatte, die Medici-Porträts in der *Sagrestia Nuova* hätten keine große Ähnlichkeit: Was wird es in tausend Jahren ausmachen, wie diese Menschen ausgesehen haben? Er hatte ein Kunstwerk geschaffen, und das allein zählte.<sup>3</sup> Die zweite geht auf Raffael<sup>4</sup> und überdies auf ein Lobgedicht auf Filippo Lippi zurück, von dem darin gesagt wird, er habe ein Porträt gemalt, das dem Modell noch ähnlicher gewesen sei als dieses sich selbst.<sup>5</sup> Hinter

diesem Lob steckt die neoplatonische Idee vom Genie, dessen Auge den Schleier der bloßen Erscheinungen zu durchdringen und die Wahrheit zu enthüllen vermag.<sup>6</sup> Diese Ideologie gibt dem Künstler das Recht, die philistriösen Angehörigen des Modells zu verachten, die sich an die Hülle klammern und das Wesen verfehlten.

Ungeachtet der positiven oder negativen Anwendungen dieser Rechtfertigung in Vergangenheit und Gegenwart muß zugestanden werden, daß die platonische Metaphysik hier wie anderswo in eine psychologische Hypothese übersetzt werden kann. Die Wahrnehmung bedarf immer der Universalien. Wir könnten die Anderen nicht wahrnehmen und wiedererkennen, wenn wir nicht das Wesentliche herausfinden und vom Zufälligen trennen könnten – gleichgültig, in welcher Sprache wir diese Unterscheidung formulieren wollen. Da die Menschen heute die Computersprache bevorzugen, sprechen sie von Strukturerkennung und vom Abtasten der Varianten, die für ein Individuum charakteristisch sind.<sup>7</sup> Es geht dabei um jene Fertigkeit, um die auch der abgebrühte Computerkonstrukteur den menschlichen Geist – und nicht nur diesen allein – beneidet, denn die in ihr vorausgesetzte Fähigkeit zur Wiedererkennung von Identität in der Veränderung muß bereits bei Tieren im Zentralnervensystem eingebaut sein. Bedenken wir nur, was zu dieser Wahrnehmungsleistung der visuellen Wiedererkennung eines einzelnen Artangehörigen in einer Herde, Schar oder Masse gehört. Nicht nur die Beleuchtung und der Blickwinkel verändern sich so wie bei allen Gegenständen, sondern auch die gesamte Gestaltung des Gesichts befindet sich in dauernder Bewegung, einer Bewegung, die allerdings die Erfahrung der physiognomischen Identität oder, wie ich zu formulieren vorschlage, der physiognomischen Konstanz nicht beeinflußt.

Nicht jedermanns Mimik ist so beweglich wie die des Abgeordneten Emanuel Shinwell, dessen charakteristisches Mienenspiel während einer Rede von der unparteiischen Kamera der Londoner *Times* festgehalten wurde, aber das Beispiel scheint den Eindruck zu bestätigen, daß wir nicht nur ein Gesicht, sondern tausend verschiedene haben.<sup>8</sup> Man könnte hier einwenden, die Einheit in der Verschiedenheit werfe weder logische noch psychologische Probleme auf, da das Gesicht bloß deshalb verschiedene Ausdrücke zeige, weil seine beweglichen Teile eben auf die Regungen wech-



Abb. 1: Emanuel Shinwell bei einer Rede, aus der Londoner Times vom 7. Oktober 1966.

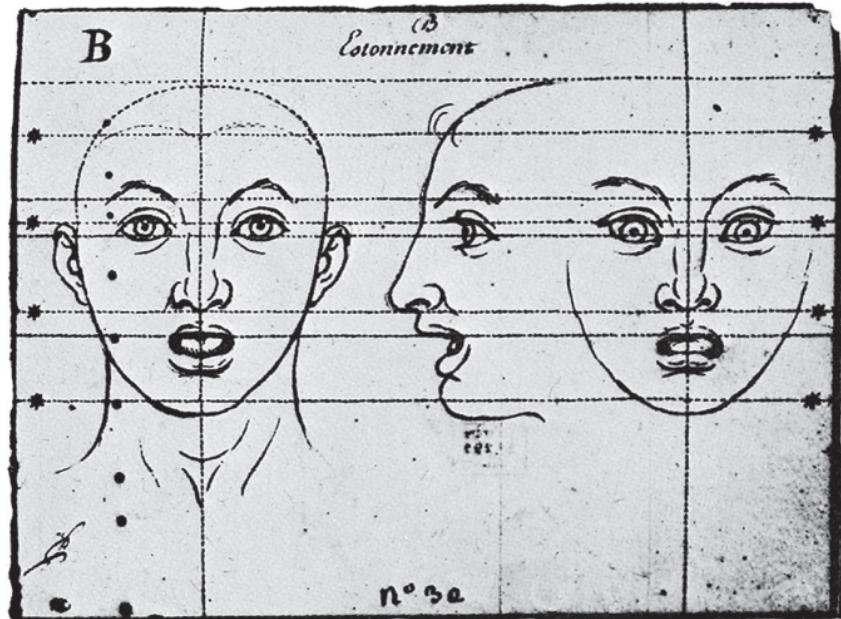


Abb. 2: Charles Lebrun, *Erstaunen*, 1698.

selnder Gemütsbewegungen antworten. Wenn der Vergleich nicht allzu nüchtern wäre, könnten wir es mit einem Armaturenbrett vergleichen, bei dem der Mund oder die Augenbrauen als Zeiger fungieren. Tatsächlich war dies die Theorie des ersten systematischen Erforschers menschlicher Ausdrucksformen, Charles Lebrun, der sich dabei auf die cartesianische Mechanik stützte und in den Augenbrauen wirkliche Zeiger sah, die den Charakter der Gemütsbewegung oder Leidenschaft anzeigen.<sup>9</sup> Dieser Auffassung zufolge entstehen beim Wiedererkennen Emanuel Shinwells in verschiedenen Stimmungen ebensowenig Probleme wie bei der Wiedererkennung unserer Uhr zu verschiedenen Zeiten. Das Gerüst bleibt ja erhalten, und wir lernen bald, den starren Knochenbau des Schädels von den Wellen der Veränderungen zu unterscheiden, die auf seiner Oberfläche spielen.

Gewiß arbeitet diese Erklärungsweise mit einer groben Übervereinfachung. Das Gerüst bleibt nämlich keineswegs statisch; wir alle verändern uns während unseres Lebens von Tag zu Tag und von Jahr zu Jahr. Die berühmte Reihe der Selbstbildnisse Rem-



Abb. 3: Bertrand Russell im Alter von vier Jahren.

brandts von der Jugendzeit bis ins hohe Alter zeigt, wie der Künstler diesem unbarmherzigen Vorgang nachgeht; aber erst seit dem Aufkommen der Fotografie sind wir uns dieses zeitlichen Effekts ganz bewußt geworden. Wenn wir die vor ein paar Jahren gemachten Momentaufnahmen von uns und unseren Freunden betrachten, erkennen wir mit Schrecken, daß wir alle uns sehr viel stärker verändert haben, als wir im Alltag zu erkennen geneigt sind. Je besser wir eine Person kennen und je häufiger wir ihr Gesicht sehen, desto weniger bemerken wir diese Verwandlung, außer vielleicht nach einer Krankheit oder einer anderen Krise. Das Gefühl der Konstanz dominiert gegenüber der sich verändernden Erscheinung. Wenn die Zeitspanne jedoch lang genug ist, beeinflußt diese Veränderung auch den Bezugsrahmen, das Gesicht selber. Dies geschieht vor allem in der Kindheit, wenn die Proportionen sich verändern, aber auch im Alter nochmals, wenn wir Zähne und Haare

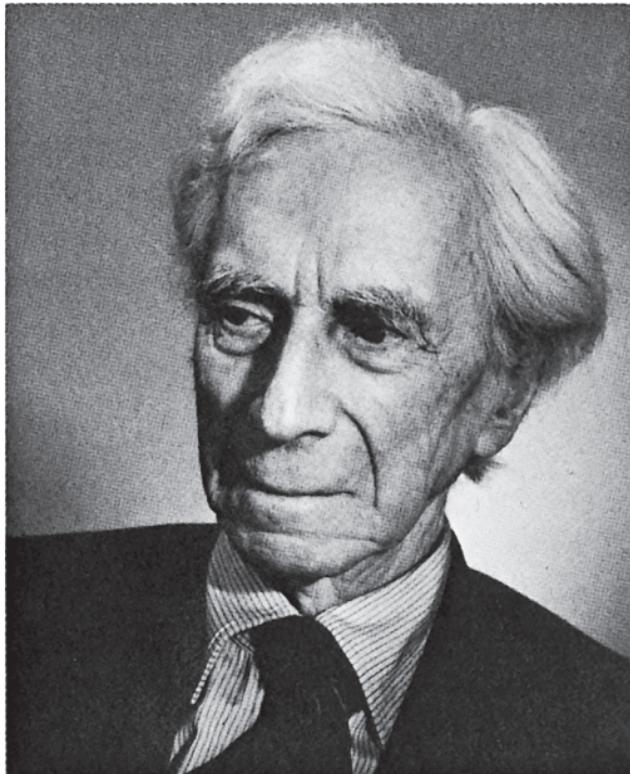


Abb. 4: *Bertrand Russell im Alter von neunzig Jahren*,  
Aufnahme von Lotte Meitner-Graf.

verlieren. Gleichwohl können alles Wachstum und aller Zerfall die Einheit im Aussehen eines Individuums nicht zerstören. Das bezeugen zwei Aufnahmen von Bertrand Russell, die ihn im Alter von vier und von neunzig Jahren zeigen. Es wäre sicher nicht leicht, einen Computer so zu programmieren, daß er die Invariante herausfindet, und dennoch ist es dasselbe Gesicht.

Wenn wir uns selber bei der Überprüfung dieser Behauptung beobachten und die beiden Bilder vergleichen, entdecken wir vielleicht, daß wir zuerst das Gesicht des Kindes ergründen und das vertrautere Gesicht des gealterten Philosophen in oder auf dieses zu projizieren suchen. Wir wollen wissen, ob wir die Ähnlichkeit sehen können, und wenn wir skeptisch eingestellt sind, wollen wir uns selber beweisen, daß wir sie nicht sehen können. Jedenfalls werden diejenigen, die mit Bertrand Russells auffälligen Gesichtszügen vertraut sind, den Vergleich von rechts nach links vorneh-

men und den alten Mann im Kind zu entdecken versuchen; seine Mutter hingegen, wenn sie noch lebte, würde in den Zügen des alten Mannes nach den Spuren des Kindes fahnden und hätte dabei wahrscheinlich mehr Erfolg, da sie die langsame Verwandlung miterlebt hat. Das Identitätserlebnis ist eine Art von Wahrnehmungsverschmelzung, die auf Wiedererkennung beruht, und hier wie überall wird die Erfahrung die Weise beeinflussen, in der wir ein Gesicht sehen.

In eben dieser Verschmelzung ungleicher Gestalten wurzelt das Erlebnis des physiognomischen Wiedererkennens. Logisch lässt sich natürlich von jedem Ding behaupten, es sei in irgendeiner Hinsicht einem anderen Ding gleich, so wie sich von jedem Kind sagen lässt, es gleiche mehr einem anderen Kind als einem alten Mann; und genauso kann man von jeder Fotografie behaupten, daß sie mit einer anderen Fotografie mehr gemeinsam habe als mit einer lebenden Person. Solche Spitzfindigkeiten sind jedoch nur dann ergiebig, wenn sie uns den Abstand bewußt machen, der den logischen Diskurs vom Wahrnehmungserlebnis trennt. Rational ist es uns freigestellt, Dinge auf beliebige Weise zu kategorisieren und sie nach irgendwelchen gemeinsamen Eigenschaften zu ordnen, sei es nach Gewicht, Farbe, Größe, Funktion oder Gestalt. Im übrigen können wir bei dieser ordnenden Tätigkeit immer angeben, in welcher Hinsicht ein Ding einem anderen gleicht.

Jene physiognomische Ähnlichkeit, die zur Verschmelzung und Wiedererkennung führt, ist bekanntermaßen weniger leicht zu bestimmen und zu analysieren. Sie beruht auf dem sogenannten Gesamteindruck, einer Resultanten aus vielen Faktoren, die in ihrer Wechselwirkung gleichwohl zu einer ganz eigenartigen physiognomischen Qualität beitragen. Viele von uns sind in der Regel außerstande, die individuellen Züge der engsten Freunde zu beschreiben, etwa die Farbe ihrer Augen oder die genaue Form ihrer Nase; aber diese Unfähigkeit beeinträchtigt keineswegs unseren Eindruck der Vertrautheit mit ihren Zügen, die wir aus tausend anderen herausfinden würden, weil wir auf ihren charakteristischen Ausdruck reagieren. Gewiß dürfen wir dieses Erlebnis nicht mit der Wahrnehmung kontrastierender Ausdrücke im Gesicht einer Person verwechseln. Ebenso wie wir aus der Stimme einer Person oder aus der Linienführung ihrer Handschrift durch alle Varianten der Farbgebung und Kontur hindurch einen Gesamteindruck gewinnen, empfinden wir, daß es einen dominierenden

Ausdruck gibt und daß das momentane Mienenspiel eine bloße Modifikation davon ist. In aristotelischen Begriffen ausgedrückt ist es ihre Substanz, deren sämtliche Modifikationen bloße Akzidenzen sind, die das Individuum allerdings in der Erfahrung der Familienähnlichkeit transzendieren kann, wie dies in einem Brief von Petrarca überaus treffend beschrieben wird. Petrarca behandelt dort das Problem der Nachahmung des Stils eines großen Autors und sagt, die Ähnlichkeit sollte derjenigen gleichen, die zwischen Vater und Sohn herrscht, wo in den individuellen Zügen zwar oft ein großer Unterschied besteht »und dennoch ein gewisser Schatten oder das, was unsere Maler die *aria* nennen, uns sofort an den Vater erinnert, sobald wir den Sohn sehen, obwohl man bei einer vergleichenden Messung feststellen würde, daß alle Teile verschieden sind«.<sup>10</sup>

Wir alle kennen solche Beispiele der Familienähnlichkeit; doch ebenso sind wir alle durch das Gerede von Tanten irritiert worden, die bei Besuchen behaupteten, der Säugling sehe »genau« wie Onkel Paul oder Onkel Hans aus – Behauptungen, auf die man gelegentlich mit der Bemerkung antwortet: »Ich kann das nicht sehen.« Für den Wahrnehmungsforscher können solche Diskussionen niemals langweilig sein; allein schon die Meinungsverschiedenheiten sind Wasser auf die Mühle derer, die die Wahrnehmung als einen beinahe automatischen Akt der Kategorisierung nach Universalien betrachten. Was die Menschen als Ähnlichkeit erleben, gibt Aufschluß über ihre Wahrnehmungskategorien. Gewiß haben wir nicht alle denselben Eindruck von der *aria* oder dem charakteristischen Gesicht einer Person. Wir sehen sie in verschiedener Weise, je nach den Kategorien, mit denen wir sie erfassen. Vielleicht ist dieser Umstand für das Kernproblem auf dem Gebiet der physiognomischen Wahrnehmung verantwortlich, das durch die Gegenüberstellung von Maske und Gesicht gekennzeichnet ist: Die Erfahrung der grundlegenden Konstanzen im Gesicht einer Person, die so stark ist, daß sie alle Umwandlungen durch Stimmung und Alter überdauert, ja sogar Sprünge über Generationen hinweg zu machen vermag, steht im Widerspruch zu der merkwürdigen Tatsache, daß dieses Erkennen durch das, was ich die Maske nennen möchte, leicht verhindert werden kann. Es handelt sich hier um eine andere Form des Erkennens, um jenen größeren Typus von Ähnlichkeit, der den gesamten Mechanismus der physiognomischen Wahrnehmung durcheinanderbringen kann. Die

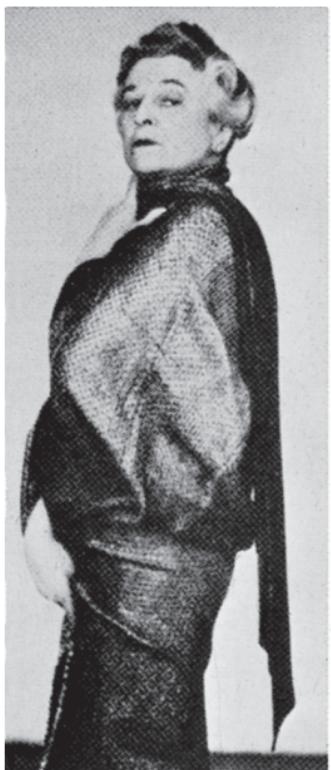


Abb. 5: (links) *Ruth Draper als Gattin des Geschäftsmanns*, aufgenommen von Dorothy Wilding.

Abb. 6: (rechts) *Ruth Draper als Sekretärin des Geschäftsmanns*, aufgenommen von Nicholas Murray.

Kunst, die mit der Maske experimentiert, ist natürlich die Kunst der Verkleidung: die Schauspielkunst. Die ganze Pointe der Fertigkeit eines Schauspielers steckt genau darin: uns herauszufordern, sie oder ihn als anderen Menschen, je nach der Rolle, zu sehen. Der bedeutende Schauspieler braucht nicht einmal die Maske der Schminke, um diese Verwandlung glaubhaft zu machen. Eine hochbegabte Darstellerin wie Ruth Draper war in der Lage, sich mit den einfachsten Mitteln von einer Szene zur anderen zu verwandeln. Die Illustrationen zeigen sie als zwei Frauen im Leben ein und desselben Geschäftsmannes: als aufgeblasene Gattin und als ergebene Sekretärin. Schal, Kostüm und Perücke tragen sicherlich zum Effekt bei, aber im Grunde wird die Verwandlung durch

# BLIMP'S CHRISTMAS SPIRIT



Gad, sir, Lord Beaverbrook is right. The Government must absolutely refuse to wish foreigners a merry Christmas.

Abb. 7: David Low, Oberst Blimp, 1936.

den Unterschied in der Positur, im Tonus der dargestellten Personen hervorgerufen.

Immer häufiger erinnern Soziologen uns an die Wahrheit, daß wir alle Schauspieler sind und gehorsam eine jener Rollen spielen, die die Gesellschaft uns anbietet – auch die »Hippies«. In der uns vertrauten Gesellschaft sind wir für die äußerlichen Merkmale dieser Rollen überaus empfindlich, und ein großer Teil unserer Kategorisierungen ist darauf bezogen. Wir haben die Charaktertypen zu

unterscheiden gelernt, die die Schriftsteller und Satiriker uns nahebringen: Da gibt es den Militaristen, David Lows ›Oberst Blimp‹ seligen Angedenkens; den Sportler, den Künstler, den Beamten, den Akademiker und so fort, durch die ganze Besetzungsliste der Komödie des Lebens hindurch. Es ist klar, daß die Kenntnis der Besetzung uns eine große Ökonomie der Kräfte im Umgang mit unseren Mitmenschen ermöglicht. Wir erkennen den Typus und richten unsere Erwartungen nach ihm: Der rotgesichtige Militarist hat gewöhnlich eine dröhrende Stimme, liebt scharfe Getränke und verachtet die moderne Kunst. Gewiß hat das Leben uns auch gelehrt, daß wir auf die Trüglichkeit solcher Syndrome vorbereitet sein müssen. Deshalb sagen wir immer dann, wenn wir die Ausnahme zu dieser Regel gefunden haben: »Dieser Mann ist so sehr der typische mitteleuropäische Intellektuelle, daß es einfach nicht wahr ist.« Es ist jedoch häufig wahr. Wir formen uns selber so sehr nach den Erwartungen anderer, daß wir die Maske oder, wie die Jungianer sagen, die *persona* annehmen, die das Leben uns zuweist, und wir verwachsen so mit unserem Typus, bis er unser ganzes Verhalten, einschließlich der Gangart und des Gesichtsausdrucks, geprägt hat. Diese Plastizität der Menschen ist erstaunlich, insbesondere die der Frau. Frauen arbeiten bewußter als die meisten Männer an ihrem Typus und ihrem Selbstbild, und häufig versuchen sie, sich mittels Schminke und Frisur nach dem Vorbild eines modischen Film- oder Bühnenidols zu formen.<sup>11</sup>

Wie aber formen diese Idole ihr eigenes Bild? Die Sprache der Mode gibt uns zumindest eine Teilantwort. Sie suchen nach einer ›aparten‹ Note, nach einem hervorstechenden Merkmal, das sie heraushebt und durch eine neue Art der Pikanterie die Aufmerksamkeit auf sie lenkt. Eine der intelligentesten Aktricen, die große Yvette Guilbert, beschreibt in ihren Erinnerungen, wie sie sich in ihrer Jugend bewußt daranmachte, ihren Typ zu ›kreieren‹, indem sie sich, da es ihr an Schönheit im konventionellen Sinne mangelte, dazu entschloß, anders zu sein. Sie schreibt: »Mein Mund war schmallippig und breit, und ich lehnte es ab, ihn durch Schminken zu verkleinern, weil damals alle Frauen auf der Bühne winzige herzförmige Münden hatten.«<sup>12</sup> Statt dessen betonte sie ihre Lippen, um sie vom bleichen Gesicht abzuheben und um ihr Lächeln zur Geltung zu bringen. Ihr Kleid mußte so einfach sein wie ein Hemd, sie trug keinen Schmuck, ergänzte jedoch ihr auffallendes Profil durch die Wahl langer schwarzer Handschuhe, die berühmt