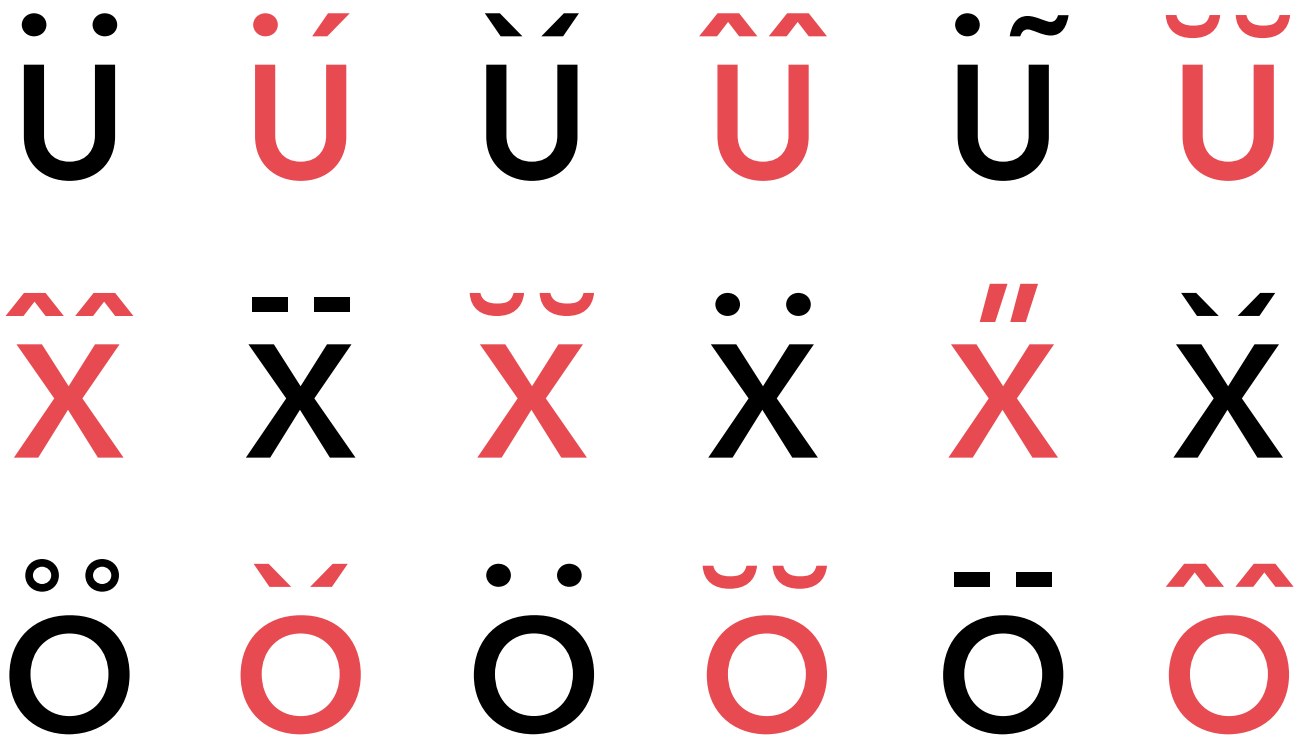
# REGARDS CROISÉS

Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft & Ästhetik
Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée

Dossier:

## Visages
## Gesichter



N° 10, 2020

**Regards croisés,** No. 10, 2020

# Visages / Gesichter

# Sommaire / Inhalt


4 I. Éditorial / Editorial

II. Dossier Visages / Gesichter

**Roland Meyer**
12 Unsichtbare Gesichter. Zur Bildgeschichte der Gesichtserkennung
30 Des visages invisibles. Vers une histoire des images de la reconnaissance faciale

**Martial Guédron**
44 Physiognomonie et idéologie. Autour de l'édition de Lavater par Moreau de la Sarthe
54 Physiognomik und Ideologie. Zu Moreau de la Sarthes Lavater-Ausgabe

**Jin Yang**
65 Das Gesicht verschwindet. Das Ungreifbare des Bildnisses in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts
80 La disparition du visage. L'insaisissable au travers du portrait dans l'art et la littérature du XX$^{e}$ siècle

**Claus Gunti**
91 Identités du corps numérique. Du fantasme post-humain au « portrait non-collaboratif »
108 Identitäten des digitalen Körpers. Von der post-humanen Fantasie zum »nicht-kollaborativen Porträt«

III. Lectures croisées de l'actualité (recensions françaises et allemandes) / Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen

126 **Aude-Line Schamschula**
Horst Bredekamp, *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan*,
Berlin : Duncker & Humblot 2016, 117 pages

129 **Étienne Jollet**
Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*,
Göttingen : Wallstein Verlag, 2016, 205 pages

Klaus Krüger, *Bildpräsenz. Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*,
Göttingen : Wallstein Verlag, 2018, 320 pages

134 **Melanie Ulz**
Anne Lafont, *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*,
Dijon : Les presses du réel, 2019, 476 Seiten

138 **Johannes Grave**
Bruno Chenique & Sidonie Lemeux-Fraitot (Hg.), *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819*, Ausst.-Kat., Montargis, Musée Girodet,
Paris : Lienart Édition, 2019, 464 Seiten

144 **Marie-Thérèse Mourey**
Nicole Fritz, Petra Lewey & Annika Weise (Hg.), *Tanz! Max Pechstein. Bühne, Parkett, Manege,* Ausst.-Kat., Tübingen, Kunsthalle Tübingen, München : Klinkhardt & Biermann, 2019, 178 pages

148 **Hélène Trespeuch**
Corina Gertz, Christoph Schaden & Kris Scholz (Hg.), *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst / Bauhaus and Photography. New Vision in Contemporary Art,* Ausst.-Kat., Berlin, Museum für Fotografie, Bielefeld : Kerber Verlag, 2019, 264 pages

Marion von Osten & Grant Watson (Hg.), *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute,* Zürich : Scheidegger & Spiess, 2019, 312 Seiten

Lars Müller (Hg.), *Bauhaus Zeitschrift. 1926–1931,* Faksimile Ausgabe, Berlin : Lars Müller Publishers, 428 pages

152 **Clara Rainer**
Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation. 1940–1944,* Paris : Éditions Tallandier, 2019, 304 Seiten

156 **Dominik Eckel**
Hans Hartung, *La fabrique du geste,* Ausst.-Kat., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris : Éditions Paris Musées, 2019, 271 Seiten

Pierre Wat, *Hans Hartung. La peinture pour mémoire,* Paris : Éditions Hazan, 2019, 280 Seiten

161 **Julie Ramos**
Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts,* Berlin : b-books Verlag, 2017, 261 pages

165 **Hana Gründler**
Alain Badiou, *Le noir. Éclats d'une non-couleur,* Paris : Éditions Autrement, 2015, 128 Seiten

IV. Projets croisés

180 **« Un exilé intérieur »**
Entretien sur les travaux de Willibald Sauerländer avec Thomas Kirchner, Philippe Plagnieux, Anne-Orange Poilpré et Marc C. Schurr

190 Mentions légales / Impressum

Chapitre I

# Éditorial

Lorsque nous avons choisi le thème du dossier du dixième numéro de la revue, l'obligation du port du masque n'était pas encore venue entamer la perception du visage. La pandémie de Covid-19 qui affecte encore, au moment de la rédaction de cet éditorial, les vies de millions d'individus et le système marchand globalisé constitue-t-elle une remise en question ou un révélateur de la représentation du visage ? Ses enjeux nous semblaient alors en majorité relever de sa codification dans les théories de l'art et de sa résurgence dans les recherches menées dans le domaine des techniques de reconnaissance faciale, formes d'authentification biométrique désignant des logiciels capables de reconnaître une personne grâce aux traits de son visage. Leur fonctionnement à partir d'une banque d'images fixes ou animées, qui permet l'établissement de « gabarits » servant à la comparaison, nous semblait s'inscrire dans la longue tradition physiognomonique qui avait eu tant d'incidence depuis le XVIII[e] siècle sur le fantasme d'une lisibilité et d'une maîtrise du visage, dans la réalité et en art. La reconnaissance faciale est elle aussi fondée sur des analogies et des inductions biaisées, comme le montre les débats actuels.[1] Ainsi s'agissait-il moins de traiter de manière exhaustive le thème extrêmement vaste de la représentation du visage, dans toute la diversité des champs qu'entend couvrir la revue, que de le réexaminer à la lumière de cette actualité, y compris dans les résistances qu'elle a générées et génère encore dans les pratiques artistiques. Cette actualité s'est récemment modifiée et la question « Que dissimule le masque ? » présente plus que jamais un double sens. Elle résonne à la fois avec la quête d'un dévoilement de l'invisible derrière les traits visibles du visage et avec le voilement de ce qui apparaît comme l'élément le plus singulier d'une personne.

voir p. 44

Comme le montre la contribution de Martial Guédron sur la traduction richement illustrée des *Fragments physiognomoniques* du suisse allemand Johann Caspar Lavater par Louis-Claude Moreau de la Sarthe, le XIX[e] siècle hérite du projet des Lumières de donner des bases scientifiques et morales à ce qui semblait jusque là relever de l'art divinatoire : celui de décrypter dans les configurations et les mimiques extérieures de la face le caractère intérieur et le comportement social d'un individu, voire d'influer sur eux. Tout en rapprochant la physiognomonie et la sémiotique, qui désigne la méthode de lecture des signes de la maladie dans la médecine de l'époque, Moreau de la Sarthe se nourrit des œuvres d'art et des théories artistiques (Le Brun, Diderot, Lessing) et son ouvrage inspirera peintres, écrivains et comédiens. La physiognomonie se fonde sur la capacité du dessin à discerner le visage, sur l'idéal d'une *eloquentia corporis* garante d'une transparence du visible et, à l'inverse, d'une traduction de l'intériorité en un spectacle déployé dans l'espace – ce qui est l'une des définitions de la *theoria*. Roland Meyer montre que cette volonté de maîtrise et de pouvoir se poursuit,

voir p. 30

*via* les avatars anthropométriques de la physiognomonie, dans les recherches sur la reconnaissance faciale, dont il retrace l'histoire technique et épistémologique depuis les années 1960. Celle-ci oscille entre un fantasme d'analogie entre perception cognitive du visage et intelligence artificielle et la nécessité d'une collaboration entre la machine et l'homme, dont l'espace se trouve aujourd'hui élargi aux réseaux sociaux et leurs photographies « taguées » par les internautes. Que cette histoire des technologies de la reconnaissance faciale soit, comme l'avance Roland Meyer, indissociable d'une histoire de l'image *(Bildgeschichte)* est également étayée par l'étude que pro-
voir p. 91 pose Claus Gunti de l'usage de la photographie numérique chez les artistes depuis les années 1990. Selon lui, la crainte que cette « post-photographie » ne soit affectée de la perte d'un rapport supposé indiciel avec le réel est remise en question par nombre d'artistes qui se réapproprient la tradition physiognomonique (Francis Galton, Cesare Lombroso) et les techniques de numérisation du visage et de reconnaissance faciale. Leur travaux pointeraient plutôt la menace réelle que font peser les images sur la liberté et l'intégrité des individus, voire sur celles de leurs avatars virtuels. Avec le passage à la tridimensionnalité – par exemple les « masques » de *Spirit is a Bone* d'Alan Broomberg et Oliver Chanarin –, ils questionnent notre capacité d'empathie à l'égard de visages ainsi représentés et manipulés. Ce faisant, les artistes contemporains réinterrogent la capacité de l'image à rendre compte d'un vécu intérieur et à initier une rencontre.

En 1971, le philosophe Emmanuel Levinas affirmait en effet que le visage a le caractère d'une épiphanie. Dans le chapitre « Le visage et l'extériorité » de son livre *Totalité et infini*, il renoue avec l'étymologie du visage comme vis-à-vis pour y déceler l'irréductibilité d'autrui, dont la « présence ne se résorbe pas dans son statut de thème » : « Le visage où autrui se tourne vers moi, écrit-il, ne se résorbe pas dans la représentation du visage. Entendre sa misère qui crie justice ne consiste pas à se représenter une image ».[2] L'épiphanie du visage est porteuse de l'éthique du « Tu ne tueras point » car, loin d'être objet de connaissance, elle désigne l'infini comme une idée dont l'objet ne peut être contenu par le moi et met donc plutôt à nu une faiblesse qui défie mon pouvoir à la contenir, la comprendre et la dominer. Le postulat de Levinas, selon lequel le seul moyen de sortir de cette relation éthique au visage d'autrui est de l'anéantir, résonne à l'évidence à cette date avec la récente histoire des exterminations. À l'autre bout du spectre, Gilles Deleuze et Félix Guattari, cités par Roland Meyer, enjoignent dix ans plus tard dans *Mille plateaux* à « échapper au visage », à « défaire le visage », produit d'une « machine abstraite », au profit de la clandestinité.[3] La tension entre les deux pôles de l'épiphanie non figurable du visage chez Levinas et de l'abstraction coercitive de la « machine de visagéité » chez Deleuze et Guattari résonne avec l'essai
voir p. 80 que Jin Yang livre sur la thématique de la « disparition du visage » dans les textes de Roland Barthes, de Marguerite Duras, d'Erica Pedretti, de W. G. Sebald, d'André Breton et de Zhang Ailing (Eileen Chang). Leur particularité est d'inclure dans le récit l'impossible réalisation ou représentation d'un portrait authentique, qu'il soit photographique, peint ou dessiné. Absence, mise à mort du modèle, défiguration, fragmentation, abandon de la mimésis occidentale et usage d'espaces laissés en réserve ou en

négatif (qui ne sont pas sans faire penser à la machine pour tirer les silhouettes de Lavater mentionnée par Roland Meyer) sont pris en charge par la performativité et l'intermédialité du texte.

La contribution de Yang témoigne de la volonté de la revue de s'ouvrir aux approches de la littérature comparée et de traiter de l'image de manière extensive. Cette prise en compte de nouvelles approches nous invite à modifier le sous-titre de la revue, qui entre dans une nouvelle décennie : « Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée » *(Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Ästhetik).*

voir p. 180

Dans le projet croisé que nous avons voulu consacrer aux travaux et à la carrière de Willibald Sauerländer, disparu en 2018, on découvrira que cet historien de l'architecture et de la sculpture françaises des XII^e^ et XIII^e^ siècles s'est également intéressé à la physiognomonie dans son *Essai sur les visages des bustes d'Houdon* (2002), car le contexte de l'après-guerre dans lequel il débuta ses recherches le poussait, lui aussi, à interroger l'héritage des Lumières. Dans un entretien qui s'est tenu au Centre allemand d'histoire de l'art de Paris en février 2020, Thomas Kirchner, Philippe Plagnieux, Anne-Orange Poilpré et Marc C. Schurr soulignent son rôle de passeur entre la France et l'Allemagne et reviennent sur sa formation et sur son amitié avec Louis Grodecki, ainsi que sur les apports d'une réflexion méthodologique et épistémologique ancrée dans son temps.

voir p. 122

Le présent numéro propose enfin, comme à son habitude, des recensions de livres en allemand par des auteurs francophones et de livres en français par des auteurs germanophones, qui contribuent de manière renouvelée à un échange intensif entre chercheur·e·s des deux aires linguistiques, par les publications qu'elles commentent, les thèmes et débats qu'elles abordent. Nous remercions chaleureusement tous les auteur·e·s de ce numéro ainsi que les traductrices Nicola Denis et Florence Rougerie pour leur collaboration. Nous tenons enfin à remercier les institutions pour leur soutien financier et logistique. Nous exprimons donc toute notre gratitude à l'Institut für Kunst- und Bildgeschichte de l'Université Humboldt de Berlin, à l'HiCSA de l'Université Paris 1, à la Fondation Hartung Bergman et au Centre allemand d'histoire de l'art Paris.

1 Voir Tian Xu, Jennifer White, Sinan Kalkan et Hatice Gunes, *Investigating Bias and Fairness in Facial Expression Recognition,* https://arxiv.org/abs/2007.10075 [dernier accès 09/08/2020].

2 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité,* Paris : Le Livre de Poche, 2020, p. 212 et p. 237.

3 Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Année zéro. Visagéité », *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie,* Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 230.

Kapitel I

# Editorial

Als wir das Thema für das Dossier unserer zehnten Ausgabe wählten, war noch keine Rede von jener Pflicht, Masken zu tragen, die heute unsere Wahrnehmung von Gesichtern so erheblich beeinflusst. Stellt die Covid-19-Pandemie, die zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Editorials noch immer das Leben von Millionen von Menschen und die globale Ökonomie betrifft, die Darstellung des Gesichts in Frage oder legt sie deren latente Implikationen erst offen? Die Fragen, um die es uns ursprünglich mit dem Dossier ging, schienen uns hauptsächlich mit ihrer Kodifizierung in Kunsttheorien und ihrem Wiederaufleben in der Forschung über Gesichtserkennungstechniken zusammenzuhängen, mithin mit Formen der biometrischen Authentifizierung durch eine Software, die in der Lage ist, eine Person anhand der Gesichtszüge zu identifizieren. Deren Arbeitsweise auf der Grundlage einer Datenbank von statischen oder bewegten Bildern, die die Erstellung von »Schablonen« für Vergleiche ermöglicht, schien uns Teil der langen physiognomischen Tradition zu sein, die seit dem 18. Jahrhundert das Phantasma der Lesbarkeit und der Beherrschung des Gesichts in Realität und Kunst so stark befördert hatte. Auch die Gesichtserkennung basiert auf Analogien und verzerrten Schlussfolgerungen, wie aktuelle Debatten zeigen.[1] Es ging uns daher weniger darum, das äußerst weit gefasste Thema der Darstellung des Gesichts in all der Vielfalt der Bereiche, die unsere Zeitschrift umfasst, erschöpfend zu behandeln, als es im Lichte dieser aktuellen Situation neu zu untersuchen – einschließlich des Widerstands, den es in künstlerischen Praktiken hervorgerufen hat und immer noch hervorruft. Die Aktualität unseres Themas hat sich nun verschoben. Und die Frage nach dem, was die Maske verbirgt, erweist sich umso mehr als zweischneidig. Denn in ihr schwingt sowohl das Streben nach einer Enthüllung des Unsichtbaren hinter den sichtbaren Gesichtszügen mit als auch die Verschleierung dessen, was das Individuum in besonderer Weise als einzigartig auszeichnet.

siehe S. 54

Wie der Beitrag Martial Guédrons zur reich bebilderten Übersetzung der *Physiognomischen Fragmente* des Schweizers Johann Caspar Lavater durch Louis-Claude Moreau de la Sarthe zeigt, erbte das 19. Jahrhundert vom Projekt der Aufklärung das Anliegen, dem, was bis dahin als Kunst der Weissagung erschien, eine wissenschaftliche und moralische Grundlage zu geben: In den Konfigurationen und äußeren Gesichtsausdrücken galt es den inneren Charakter und das soziale Verhalten eines Individuums zu entziffern, um es möglicherweise gar beeinflussen zu können. Bei der Annäherung von Physiognomie und Semiotik, die damals der Medizin die Methode bot, Symptome einer Krankheit zu lesen, ließ sich Moreau de la Sarthe von Kunstwerken und künstlerischen Theorien (Le Brun, Diderot, Lessing) anregen, und sein Werk inspirierte wiederum Maler, Schriftsteller und Schauspieler.

Die Physiognomie beruht auf der Fähigkeit, die divergierenden ›Zeichnungen‹ verschiedener Gesichter zu unterscheiden, auf dem Ideal einer *eloquentia corporis,* die eine Transparenz des Sichtbaren verspricht, sowie, komplementär dazu, auf einer Übersetzung der Innerlichkeit in ein räumlich entfaltetes Schauspiel – was einer der Definitionen der *theoria* gleichkommt. Roland Meyer zeigt, dass sich dieser Wunsch nach Beherrschung und Macht mittels der anthropometrischen Avatare der Physiognomie auch in Forschungen zur Gesichtserkennung fortsetzt, deren technischer und epistemologischer Geschichte er seit den 1960er Jahren nachspürt. Diese oszilliert zwischen dem Phantasma einer Analogie, die zwischen der kognitiven Wahrnehmung des Gesichts und der künstlichen Intelligenz hergestellt werden soll, und der Notwendigkeit der Zusammenarbeit zwischen Maschine und Mensch, deren Raum sich nun auch auf soziale Netzwerke und auf das »tagging« von Fotos durch Internetnutzer erstreckt. Dass diese Geschichte der Gesichtserkennungstechnologien, wie Roland Meyer argumentiert, untrennbar mit einer Bildgeschichte verbunden ist, wird ebenfalls durch Claus Guntis Beitrag nahegelegt, die sich der Nutzung der digitalen Fotografie durch Künstler seit den 1990er Jahren zuwendet. Seiner Meinung nach wird die Befürchtung, dass diese »Post-Fotografie« durch den Verlust einer vermeintlich indexikalischen Beziehung zum Realen beeinträchtigt werden könnte, von einer Reihe von Künstlern in Frage gestellt, die sich die physiognomische Tradition (Francis Galton, Cesare Lombroso) sowie die Techniken der Gesichtsdigitalisierung und Gesichtserkennung wieder aneignen. Ihre Arbeit weist hingegen auf die reale Bedrohung hin, die Bilder für die Freiheit und Integrität von Individuen oder sogar für die ihrer virtuellen Avatare darstellen. Mit dem Übergang zur Dreidimensionalität – zum Beispiel zu den »Masken« in Alan Broombergs und Oliver Chanarins *Spirit is a Bone* – stellen sie unsere Fähigkeit in Frage, uns in die auf diese Weise dargestellten und manipulierten Gesichter einzufühlen. So befragen zeitgenössische Künstler aufs Neue die Fähigkeit des Bildes, eine innere Erfahrung einzufangen und eine Begegnung zu initiieren.

siehe S. 12

siehe S. 108

Im Jahr 1971 stellte der Philosoph Emmanuel Levinas fest, dass das Gesicht den Charakter einer Epiphanie aufweise. Im Kapitel »Das Antlitz und die Exteriorität« seines Buches *Totalität und Unendlichkeit* kehrte er zur Etymologie des Gesichts *(visage)* als Gegenüber *(vis-à-vis)* zurück, um die Irreduzibilität des Anderen zu erkennen, die sich nicht »in seinem Status als Thema« erschöpfe: »Das Antlitz, in dem der Andere sich mir zuwendet, geht nicht auf in der Vorstellung des Antlitzes. Seine Not, die nach Gerechtigkeit schreit, vernehmen, besteht nicht darin, sich ein Bild vorzustellen, sondern sich als verantwortlich zu setzen, gleichzeitig als mehr und als weniger denn das Seiende, das sich im Antlitz präsentiert.«[2] Die Epiphanie des Gesichts trägt die Ethik des »Du sollst nicht töten«, weil sie, weit davon entfernt, ein Objekt der Erkenntnis zu sein, das Unendliche als eine Idee bezeichnet, deren Gegenstand nicht vom Ich umfasst werden kann, und somit eher eine Schwäche offenbart, die meine Macht, sie zu umfassen, zu verstehen und zu beherrschen, herausfordert. In Levinas' These, dass der einzige Ausweg aus dieser ethischen Beziehung im Angesicht des anderen darin besteht, sie zu zerstören, schwingt deutlich

die jüngste Vernichtungsgeschichte mit. Am anderen Ende des Spektrums sehen zehn Jahre später Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Plateaus* (zitiert im Beitrag von Roland Meyer) die Notwendigkeit geboten, zugunsten einer Klandestinität »dem Gesicht zu entkommen, das Gesicht und die Erschaffungsweisen des Gesichts aufzulösen«, das als Produkt einer »abstrakten Maschine« zu verstehen sei.[3] Die Spannung zwischen den beiden Polen der nicht-figurativen Epiphanie des Gesichts bei Levinas einerseits und der zwanghaften Abstraktion der »Gesichtsmaschine« bei Deleuze und Guattari andererseits schwingt mit in Jin Yangs Essay, der dem Verschwinden des Gesichts in Texten von Roland Barthes, Marguerite Duras, Erica Pedretti, W. G. Sebald, André Breton und Zhang Ailing (Eileen Chang) gewidmet ist. Deren Besonderheit besteht darin, die Unmöglichkeit der Realisierung oder Darstellung eines authentischen Porträts, sei es fotografisch, gemalt oder gezeichnet, in die Erzählung einzubeziehen. Abwesenheit, Tötung des Modells, Entstellung, Fragmentierung, Verzicht auf westliche Mimesis und Aussparungen (was nicht zuletzt an Lavaters von Roland Meyer erwähnte Maschine zum Zeichnen von Silhouetten erinnert) werden von der Performativität und Intermedialität des Textes aufgegriffen.

siehe S. 65

Yangs Beitrag zeugt von dem Interesse unserer Zeitschrift, sich den Ansätzen der vergleichenden Literaturwissenschaft zu öffnen und sich umfassend mit dem auseinanderzusetzen, was wir Bild nennen. Diese Orientierung möchten wir nach der Publikation der ersten zehn Hefte der Regards croisés nun in einem neuen Untertitel zum Ausdruck bringen: »Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Ästhetik« (Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée).

Das Projet croisé dieser Ausgabe widmet sich Werk und Werdegang des 2018 verstorbenen Historikers der französischen Architektur und Bildhauerei des 12. und 13. Jahrhunderts Willibald Sauerländer. Er interessierte sich in seinem *Essai sur les Visages des Bustes d'Houdon* (2002) ebenfalls für die Physiognomie, denn der Nachkriegskontext, in welchem er seine Forschungen begann, veranlasste ihn, auch das Erbe der Aufklärung in Frage zu stellen. In einem Gespräch, das im Februar 2020 im Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris geführt wurde, betonen Thomas Kirchner, Philippe Plagnieux, Anne-Orange Poilpré und Marc C. Schurr die Rolle Sauerländers als Brücke zwischen Frankreich und Deutschland und blicken auf seine Ausbildung und seine Freundschaft mit Louis Grodecki sowie auf seine in ihrer Zeit verankerten Beiträge zur methodologischen und erkenntnistheoretischen Reflexion zurück.

siehe S. 180

Schließlich bietet diese Ausgabe wie gewohnt Rezensionen von deutschsprachigen Büchern durch französischsprachige Autor·innen sowie von französischsprachigen Publikationen durch deutschsprachige Rezensent·innen. Diese Besprechungen tragen durch die von ihnen kommentierten Publikationen sowie die darin behandelten Themen und Debatten erneut zu einem intensiven Austausch zwischen Forschenden aus beiden Sprachräumen bei. Wir danken allen Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe sowie den Übersetzerinnen Nicola Denis und Florence Rougerie

siehe S. 122

herzlich für ihre Mitarbeit. Abschließend möchten wir dem Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, dem HiCSA der Universität Paris 1, der Fondation Hartung Bergman und dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris für ihre finanzielle und logistische Unterstützung danken.

1 Vgl. Tian Xu, Jennifer White, Sinan Kalkan & Hatice Gunes, *Investigating Bias and Fairness in Facial Expression Recognition,* https://arxiv.org/abs/2007.10075 [letzter Zugriff: 09.08.2020].

2 Emmanuel Levinas, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität,* übers. von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg i. Br.: Alber, 1987, S. 279 u. S. 311. Frz. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité,* Paris: Le Livre de Poche, 2020, S. 212 und S. 237.

3 Gilles Deleuze, Félix Guattari, »Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts«, in: idem, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie,* übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve Verlag, 1992, S. 229–262, hier S. 234.

Chapitre / Kapitel II

# Dossier :
# Visages / Gesichter

Roland Meyer

# Unsichtbare Gesichter. Zur Bildgeschichte der Gesichtserkennung

»Nichts ist weniger persönlich als das Gesicht«, heißt es an einer Stelle der 1977 erschienenen *Dialoge* zwischen Gilles Deleuze und Claire Parnet.[1] Leser·innen der *Tausend Plateaus* klingen Sätze wie diese vertraut, und tatsächlich nehmen die *Dialoge* manches von dem vorweg, was Deleuze und Félix Guattari in einem der meistzitierten Kapitel ihres drei Jahre später erschienenen *Opus Magnum* entfalten werden.[2] *Nichts ist weniger persönlich als das Gesicht*, das heißt schon hier: Das Gesicht ist kein natürlich gegebener Teil des menschlichen Körpers, sondern ein gesellschaftlich produzierter Zeichen- und Informationsträger, von einer »abstrakte[n] Maschine«[3] gleichsam auf die Vorderseite des Kopfes projiziert. Dieses körperlose Gesicht erscheint zunächst als flächiges visuelles Muster aus hellen und dunklen Flecken, das dann in einer mehrstufigen Abfolge binärer Entscheidungsoperationen mit wiedererkennbaren Merkmalen ausgestattet, in einem Raum stereotyper »Elementargesichter« verortet und mittels eines Rasters von Differenzen klassifiziert wird.[4] Wo immer ein Gesicht erscheint, da ist es nicht nur Gegenstand, sondern letztlich auch Produkt dieser wie automatisiert ablaufenden Prozesse der Kombinatorik und Mustererkennung, die darauf zielen, den Einzelnen ihren Platz im sozialen Gefüge zuzuweisen, sie identifizierbar, ja beherrschbar zu machen – wogegen Deleuze und Guattari in den *Tausend Plateaus* auf die deterritorialisierende »Auflösung des Gesichts« und die Flucht in die Unkenntlichkeit setzen.[5]

Liest man diese Beschreibungen einer ›maschinellen‹ Gesichtsproduktion rund 40 Jahre später, wirken sie auf den ersten Blick geradezu unheimlich aktuell. *Nichts ist weniger persönlich als das Gesicht*, das gilt heute mehr denn je: In Zeiten allgegenwärtiger Kameras, global zirkulierender Bilderströme und automatisierter Gesichtserkennung erscheinen Gesichter zunehmend als entkörperlichte Informationsmuster, dazu bestimmt, von Maschinen erfasst und verarbeitet zu werden. Vom Smartphone, das mittels Face-ID entsperrt wird, bis zu den riesigen algorithmisch durchsuchbaren Gesichterdatenbanken, die von Geheimdiensten, Sicherheitsbehörden und privaten Unternehmen angelegt werden: Was ein Gesicht ist und wem es gehört, darüber entscheiden immer häufiger Algorithmen, die in digitalen Datenströmen nach wiederkehrenden Mustern fahnden.

Nicht von ungefähr wurden heutige Technologien der automatisierten Gesichtserkennung bisweilen als konkrete »Ausprägung« von Deleuzes und Guattaris »abstrakter Maschine« interpretiert.[6] Doch eine solche überaus verführerische Deutung übersieht zweierlei. Zum einen die Historizität von Deleuzes und Guattaris Theorie der Gesichtshaftigkeit. Denn auch wenn ihr theoretisches Projekt über solche zeit-

gebundenen Bezüge hinausweist, bleibt sein spezifischer Einsatz doch unverständlich ohne den politischen, technischen und epistemischen Horizont der 1970er Jahre. Und eben diese 1970er Jahre erlebten ebenso eine Radikalisierung der politischen Kämpfe um Identifizierbarkeit wie eine erste Konjunktur der Forschung zur automatisierten Gesichtserkennung, deren Resonanzen sich auch in den Beschreibungen der »abstrakten Maschine« aufspüren lassen.

Zum zweiten verführt eine allzu bruchlose Analogiebildung zwischen »abstrakter Maschine« und algorithmischer Gesichtserkennung dazu, zu übersehen, wie grundlegend sich Letztere in Hinblick auf ihre technische wie soziale Funktionsweise seit ihren Anfängen verändert hat: Ging man in den 1970er Jahren noch davon aus, dass menschliche Gesichtswahrnehmung und maschinelle Datenverarbeitung sich prinzipiell vergleichen, ja strukturell gleichsetzen lassen, basieren heutige Gesichtserkennungsalgorithmen auf automatisierten statistischen Auswertungsprozessen, die mit der Art und Weise, wie menschliche Subjekte einander erkennen, keinerlei Ähnlichkeit mehr haben. Eine bloße Anwendung und Übertragung poststrukturalistischer Theoriebausteine auf die Gegenwart macht daher nicht nur blind für die Historizität der Theorie, sie verkennt auch das historisch Spezifische der gegenwärtigen Situation.

Was automatisierte Gesichtserkennung heute bedeutet, so eine These dieses Essays, wird dagegen erst deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, was sie in ihrer über 50-jährigen Geschichte bedeutet hat. Diese Geschichte, die im Hauptteil dieses Essays in ihren entscheidenden Etappen skizziert werden soll, ist auch eine Bildgeschichte – eine Geschichte wechselnder Vorstellungen darüber, was Bilder von Gesichtern zeigen und wie sie sich technisch auswerten lassen, welche Informationen sich aus ihnen generieren lassen und wie dabei subjektive Wahrnehmung, kulturelle Bildpraxis und maschinelle Datenverarbeitung ineinandergreifen. Und auch Deleuzes und Guattaris theoretisches Projekt, wiewohl nicht selbst Teil dieser Bildgeschichte, lässt sich durchaus vor diesem Horizont historisch verorten.

## 1977 – AN DIE WEISSE WAND GESTELLT

Und damit zunächst zurück ins Jahr 1977, und zurück zu den *Dialogen* zwischen Deleuze und Parnet. Die Ereignisse dieses bewegten Jahres haben nämlich untergründig ihre Spuren in der Theorie der Gesichtshaftigkeit hinterlassen.[7] In deren Zentrum steht bekanntlich die berühmte Formel vom »System Weiße Wand – Schwarzes Loch«, die Deleuze in den *Dialogen* als Produkt der Konvergenz zunächst unterschiedlich gelagerter theoretischer Interessen einführt: Während das »Schwarze Loch« der Astronomie als ultimativer Attraktor, der einen »packt und nicht mehr losläßt«, primär Guattari fasziniert, steuert er selbst den Begriff der »weißen Wand« bei, der, als leere Leinwand und Projektionsfläche verstanden, Anknüpfungen an Fragestellungen der Malerei und des Kinos erlaubt.[8] Zusammengeführt bilden beide Begriffe ein binäres Schema der elementaren Gesichtshaftigkeit:

> »Denn schwarze Löcher an einer weißen Wand, was gibt das? Ein Gesicht, ein breitflächiges Gesicht mit hellen Wangen, durchbohrt von dunklen Augen – das ähnelt noch keinem Gesicht, das ist eher das Gefüge oder die abstrakte Maschine, die ein Gesicht erst noch hervorbringen wird.«[9]

Man könnte hier, in Anlehnung an Sigrid Weigel, an eine der berühmten Fotografien aus der Serie der *Graffiti* von Brassaï denken (Abb. 1), die die »Geburt des Gesichts« *(La Naissance du visage)* aus dem wie zufällig wirkenden Zusammentreffen von Ritzen, Rissen und Flecken auf Pariser Mauerwänden ins Bild setzen.[10] Doch in Deleuzes Ausführungen zur konkreten Funktion des »Systems Weiße Wand – Schwarzes Loch« scheinen aktuellere und weit politischere Assoziationen hineinzuspielen:

> »Die Menschen werden fortwährend in schwarze Löcher hineingerissen, an weiße Wände gespießt. Das ist, was man ›identifiziert‹, ›plakatiert‹, ›wiedererkannt‹ sein nennt – ein Zentralcomputer, als schwarzes Loch fungierend, der über eine konturenlose weiße Wand hin- und herfährt.«[11]

Im Bild der weißen Wände, wie es hier aufgerufen wird, lassen sich nicht zuletzt jene Wände wiedererkennen, an die die Polizei diejenigen stellt, deren Personalien sie feststellen, die sie fotografisch erfassen oder in einer Gegenüberstellung identifizieren will. Und im schwarzen Loch spiegelt sich ebenso das seelenlose Auge des Kameraobjektivs wie zugleich »buchstäblich«[12] das »Loch«, also der Knast, in dem die Verhafteten schließlich landen.

Was hat all das nun mit dem Jahr 1977 zu tun? Für Deleuze wie für Guattari ist das Jahr 1977 eines, in dem Fahndungen und Verhaftungen, Konflikte mit Polizei und Justiz im Zentrum politischer Auseinandersetzungen stehen – neben den Verhaftungen von Franco »Bifo« Berardi und Toni Negri in Italien sind dies vor allem die Ereignisse rund um den »Deutschen Herbst«. Im Sommer 1977 flieht Klaus Croissant, der Verteidiger von Andreas Baader im Stammheim-Prozess, vor einer drohenden Festnahme nach Frankreich, um politisches Asyl zu beantragen. Die deutschen Behörden werfen ihm die Unterstützung einer terroristischen Vereinigung vor, und im September, auf dem Höhepunkt des »Deutschen Herbstes«, wird Croissant in Paris verhaftet. Beinahe die gesamte linke französische Intelligenz protestiert nun gegen seine Auslieferung (die im November dennoch stattfinden wird). An den Protesten beteiligen sich an vorderster Front neben Michel Foucault auch Deleuze und Guattari. Doch während Foucault sich zwar für den Schutz eines Anwalts vor politischen Repressionen einsetzen will, aber terroristische Aktionen ablehnt, lassen Deleuze und Guattari, die östlich des Rheins eine »Polizeidiktatur« heraufdämmern sehen, durchaus Sympathien für den bewaffneten Kampf erkennen.[13] Wenn Deleuze also vom Plakatieren und Wiedererkennen spricht, dann könnten damit vielleicht auch die in der Bundesrepublik allgegenwärtigen RAF-Fahndungsplakate aufgerufen sein.[14] Denn die Furcht vor Fahndungsmaßnahmen und willkürlicher Verhaftung gehört in der Zeit der »bleiernen Jahre« für linke Intellektuelle nicht nur in Italien und der BRD zum Alltag.[15] So wird bekanntlich auch Foucault im Dezember 1977 beim Verlassen seines Westberliner Hotels von

gut einem Dutzend schwerbewaffneter Polizisten an die Wand gestellt und durchsucht – und zwar bloß, weil jemand das Gesicht seiner Begleiterin, der Merve-Verlegerin Heide Paris, mit dem der öffentlich zur Fahndung ausgeschriebenen Inge Viett verwechselt hat.[16]

Gesichter an weißen Wänden, von anonymen Apparaten plakatiert und identifiziert, sind um 1977 keine zeitlose Metapher, sondern Elemente einer konkreten politischen Wirklichkeit, in der die Zirkulation von (Fahndungs-)Bildern über das Schicksal von Menschen entscheidet. Und auch der »Zentralcomputer« ist bereits ganz »buchstäblich« in Betrieb, unter anderem in Wiesbaden, wo Horst Herold, Chef des Bundeskriminalamts und von der Presse nur »Kommissar Computer« genannt, das modernste polizeiliche Datenverarbeitungssystems Europas aufgebaut hat. Zwar verfügt Herolds digital hochgerüsteter Fahndungsapparat noch über keine automatisierte Gesichtserkennung, doch bloße Science-Fiction sind solche Technologien schon damals nicht mehr. In den USA und Japan forscht man, wie wir sehen werden, seit mehr als einem Jahrzehnt an ihnen, und auch das Wiesbadener BKA erhofft sich Ende der 1970er Jahre von der Entwicklung elektronischer »Personenerkennungssysteme« und digitaler Gesichterdatenbanken die Optimierung des Zugriffs auf flüchtige Verdächtige.[17] Selbst wenn Deleuze und Guattari von diesen konkreten Forschungen vielleicht keine direkte Kenntnis hatten – die Fantasmen einer Automatisierung des Sehens, die ihnen zugrunde liegen, könnten ihnen, nicht zuletzt aus der psychologischen Forschungsliteratur der Zeit, durchaus vertraut gewesen sein. Denn menschliche Gesichtswahrnehmung und maschinelle Mustererkennung miteinander kurzzuschließen, das ist spätestens seit den 1960er Jahren ein zugleich technisches wie theoretisches Projekt, an dem nicht allein Kriminalist·innen und Informatiker·innen, sondern auch Kognitionswissenschaftler·innen und Psycholog·innen lebhaftes Interesse zeigen.[18]

## 1970 – MASCHINENLESBARE MATRIZEN

Die Anfänge dieses Projekts liegen noch weitgehend im historischen Dunkel, das sich allerdings langsam zu lichten beginnt.[19] Versuche, Computer das »Sehen« zu lehren, datieren schon in die erste Hochphase der Forschung zur Künstlichen Intelligenz, die in den 1950er Jahren einsetzt. Doch praktische Erfolge sind rar und beschränken sich auf spezielle Bereiche wie die Schrifterkennung. Die immerhin ist, zumindest für speziell entwickelte »maschinenlesbare« Schriften, bereits 1959 soweit ausgereift, dass die *Bank of America* mit der automatisierten Auswertung von Schecks beginnen kann.[20] Menschliche Gesichter jedoch erweisen sich als nur bedingt maschinenlesbar. Dies muss etwa der amerikanische Mathematiker Woody Bledsoe erfahren, der als Pionier der automatisierten Gesichtserkennung gelten kann.[21] Nachdem er bereits Ende der 1950er Jahre bahnbrechende Methoden zur Muster- und speziell zur Schrifterkennung entwickelt hat, macht er sich 1960 mit seiner Firma *Panoramic Research Inc.* in Palo Alto selbständig. Zu seinen Kunden gehört neben dem US-Verteidigungsministerium auch die CIA, in deren Auftrag er ab ungefähr 1963 mit Forschungen zur automatisierten Erkennung von Gesichtern

beginnt. Das Vorhaben ist weit anspruchsvoller als die zumindest in Ansätzen erfolgreiche Schrifterkennung, denn Gesichter unterscheiden sich in mehr als nur einer Hinsicht von den Buchstaben des lateinischen Alphabets. Es gibt sie nicht bloß in 26, sondern in nahezu unendlich vielen Varianten, und alle diese Varianten basieren auf Konfigurationen derselben wiederkehrenden Elemente: Augen, Nasen und Münder. Zudem sind Gesichter keine diskreten, stabilen und flächigen graphischen Formen, sondern kontinuierliche, bewegliche und dreidimensionale lebendige Gebilde, deren sichtbare Form sich, abhängig von Alter, Mimik und wechselnden Lichtverhältnissen, fortlaufend verändert. Bledsoe arbeitet mehrere Jahre an einem Verfahren, das mit diesen Herausforderungen fertigwerden soll, aber das Beste, was er seinen Auftraggebern anbieten kann, ist ein halbautomatisches System: Menschliche *Operators* markieren dabei mit Hilfe eines RAND-Grafiktabletts auf standardisierten polizeilichen Fahndungsbildern vorgegebene Merkmalspunkte wie Augen- und Mundwinkel, Nasen- und Kinnspitze. Die derart erfassten Koordinaten dienen dann dem Computer im Abgleich mit bereits zuvor erfassten Datenbeständen zur Identifizierung. Es handelt sich mithin um ein »Mensch-Maschine-System« mit klarer Kompetenzverteilung: Allein die Verwaltung von unsichtbaren Datenmengen wird dem Computer überantwortet, während die Gestalterkennung im Feld des Sichtbaren an menschliche Augenpaare delegiert wird. Anders gesagt: Der Computer ist in dieser frühesten Versuchsanordnung (noch) blind.

Bledsoes Arbeit bleibt, ganz im Interesse seiner geheimdienstlichen Auftraggeber, noch über Jahrzehnte im Verborgenen und ist erst in jüngster Zeit öffentlich zugänglich geworden.[22] Weitaus größeres Interesse an Öffentlichkeitsarbeit hat dagegen die *Nippon Electric Company* (NEC), die ebenfalls in den 1960er Jahren an Techniken der automatisierten Gesichtserkennung forscht. Spektakuläres Ergebnis ihrer frühen Forschung ist eine Präsentation auf der Weltausstellung 1970 im japanischen Osaka, wo man unter dem Titel *Computer Physiognomy* mit einer ganz besonderen Attraktion aufwartet (Abb. 2). Alle Besucher·innen der Expo, die hier ihr Gesicht freiwillig zur elektronischen Datenverarbeitung zur Verfügung stellen, dürfen als Andenken nicht nur ein ausgedrucktes Pixelporträt mit nach Hause nehmen, sie erfahren auch eine sehr spezielle Form der automatisierten Charakterdeutung. Dazu werden sie zunächst auf einer eher unbequem wirkenden erhöhten Sitzgelegenheit buchstäblich vor einer »weißen Wand« fixiert und isoliert, ihr Gesicht wird von einer Videokamera erfasst und anschließend digitalisiert, um schließlich auf Basis messbarer Ähnlichkeiten einem von sieben Prominentengesichtern zugeordnet zu werden. Jede·r dieser Prominenten, von Winston Churchill über John F. Kennedy bis zu Marylin Monroe, soll für einen bestimmten »Typus« stehen, doch nach welchen Kriterien die Zuordnung erfolgt, darüber erfahren die Besucher·innen nichts. Vielmehr wird dem Publikum das Ergebnis der »Computer-Physiognomik« wie ein Orakelspruch präsentiert. Was sich im Inneren des Rechners abspielt, bleibt zunächst selbst den beteiligten Computerwissenschaftler·innen verborgen, die erst in der nachträglichen Datenanalyse erfahren müssen, dass der Computer höchst fehleranfällig arbeitete und die Ergebnisse meist reine Zufallsprodukte waren.[23]

Gesichtserkennung, das gilt bis heute, präsentiert sich nicht selten als *black box*, und die Kriterien, nach denen sie operiert, bleiben jenen, die sie einsetzen, wie jenen, die von ihr erfasst werden, nicht selten strukturell verborgen.

Ungeachtet seiner technischen Unausgereiftheit erweist sich das Spektakel in Osaka als folgenreich. Denn auf Basis der hier gewonnenen Erfahrungen und vor allem der dabei gesammelten Datensätze entwickelt der junge Informatiker Takeo Kanade eines der ersten halbwegs funktionstauglichen Verfahren zur Gesichtserkennung, das ohne menschliche Eingabehilfe auskommt.[24] Wie schon Bledsoes Mensch-Maschine-System setzt Kanade auf die Erfassung von Merkmalspunkten und die Vermessung von Abständen im Gesicht. Voraussetzung dafür ist ein Prozess der radikalen visuellen Reduktion und grafischen Abstraktion (Abb. 3). Das frontal ausgerichtete, wie schon in Osaka vor weißer Wand künstlich isolierte und per Video aufgezeichnete Gesichtsbild wird zunächst in eine schwarz-weiße Pixelmatrix transformiert, von der dann, in einem zweiten Schritt, allein die isolierten Konturen übrigbleiben. In dieser diskreten Linienkonfiguration lokalisiert und quantifiziert dann der Rechner vorabbestimmte messbare Größen, etwa den Augenabstand. Als Basis der automatisierten Merkmalserfassung dient ein allgemeines Schema der Gesichtshaftigkeit, das dem Programm verrät, wo ungefähr in der Pixelmatrix mit einem Auge, einem Mund oder einer Nase zu rechnen ist. Der Rechner ›weiß‹ also gewissermaßen schon vorab, wie ein Gesicht im Allgemeinen aussieht, und erfasst auf dieser Grundlage die je besondere Konfiguration von Auge, Mund und Nase. Doch ist das Verfahren fehleranfällig – zusätzliche Konturen im Gesicht, wie sie etwa Falten, Bärte oder Brillen hervorrufen, machen die Merkmalserkennung nahezu unmöglich. Kanade setzt daher auf junge, bart- wie brillenlose Gesichter und zudem ausschließlich auf solche japanischer Männer.[25] Das allgemeine Schema der Gesichtshaftigkeit, auf dem sein System basiert, versteht sich zwar als universell, doch ist es keineswegs inklusiv. Gesichtserkennung, auch dies gilt bis heute, operiert stets mit solchen expliziten wie impliziten Standards: Nicht jedes Gesicht ist gleichermaßen maschinenlesbar.[26]

## ZWISCHENSPIEL UM 1980 – MENSCH UND MENSCHMASCHINE

Diese frühesten Versuche der automatisierten Gesichtserkennung stehen in einer langen Tradition der Vermessung und Verdatung, die sich bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen lässt. *Computer Physiognomy* trägt seinen Namen mit mehr Recht, als seinen japanischen Entwickler·innen bewusst gewesen sein mag. Schon der Schweizer Pastor Johann Caspar Lavater, der die physiognomische Charakterdeutung in den 1770er Jahren zu einer europaweiten Mode machte, entwarf mit der Schattenrissmaschine ein räumlich-mediales Dispositiv, um menschliche Gesichtszüge zu isolieren, zu stabilisieren und mechanisch exakt zu erfassen (Abb. 4). Und bereits Lavaters Silhouettiertechnik diente dazu, die Konturlinien des Gesichts (genauer: des Profils) zu extrahieren, um sie anschließend in messbare Abstände und vergleichbare Formen zerlegen und wie Buchstaben eines Alphabets lesen zu können.[27] Auch das anthropometrische Signalement des Pariser Kriminalisten Alphonse

Bertillon aus den 1880er Jahren gehört in diese Traditionslinie und diente noch Woody Bledsoe explizit als Vorbild.[28] Abgesehen davon, wie tief diese Verfahren in die Geschichte des europäischen Kolonialismus und Rassismus verstrickt sind – ihr zergliedernder und vermessender Zugriff auf Körper und Gesichter erschien schon ihren Protagonisten als exaktes Gegenteil der Art, wie menschliche Gesichtswahrnehmung im Alltag funktioniert. Denn wir erkennen Gesichter gewöhnlich nicht an isolierbaren Merkmalen und messbaren Abständen, die wir nach expliziten Regeln vergleichen, sondern in ihrer gestalthaften Ganzheit, die wir intuitiv erfassen.[29] Und während Menschen noch nach vielen Jahren und selbst unter widrigsten Umständen ein bekanntes Gesicht wiedererkennen, scheitert die elektronische Vermessung schon an Bärten und Brillen. Wäre es daher nicht der vielversprechendste Weg zur Automatisierung der Gesichtserkennung, diese menschliche Fähigkeit zu verstehen und im Rechner zu simulieren?

Tatsächlich wendet sich, parallel zu den ersten Experimenten mit automatisierter Gesichtserkennung, auch die psychologische Grundlagenforschung in den 1970er und 80er Jahren verstärkt der Gesichtswahrnehmung zu. Die Übertragung vom Menschen auf die Maschine hat sie dabei mindestens als Fernziel stets im Blick. Denn, davon ist man seit der »kognitiven Wende« fest überzeugt, auch die Funktionsweise der menschlichen Gesichtswahrnehmung lasse sich letztlich als eine Art Computerprogramm beschreiben, das einen sensorischen Input nach explizierbaren Regeln enkodiert, speichert, abruft und transformiert.[30] Die Verführungskraft dieser Gleichsetzung von Mensch und Maschine liegt im Versprechen eines wechselseitigen Theorietransfers: Die elektronische Datenverarbeitung liefert ein Modell für prinzipiell unsichtbare kognitive Prozesse, und Erkenntnisse aus der Experimentalpsychologie, so hofft man, könnten fortan zur Verbesserung von Algorithmen beitragen.[31] Gesichtswahrnehmung ist diskrete Informationsverarbeitung, auf diese ebenso schlichte wie voraussetzungsvolle Formel lässt sich der Konsens bringen, der um 1980 die angewandte wie die Grundlagenforschung beherrscht. Und wo es gilt, Prozesse der Informationsverarbeitung zu beschreiben, erscheint es von nachrangiger Bedeutung, ob diese in menschlichen Hirnen oder in elektronischen Rechenmaschinen ablaufen – stets lassen sie sich als abstraktes Schema, als binärer Entscheidungsbaum oder komplexes Flussdiagramm modellieren (Abb. 5).

Es ist dieses Erbe der Kybernetik, das Deleuze und Guattari mit dem technischen Vokabular ihres Kapitels zur »Erschaffung des Gesichts« kritisch, ja teilweise geradezu parodistisch zu wenden scheinen. Nicht bloß ist immer wieder von »Frequenz- und Wahrscheinlichkeitsbereichen«, »Zentralcomputer[n]« und »Zielsuchköpfen« die Rede,[32] schon der Begriff der »abstrakten Maschine« selbst stammt aus der Kybernetik, wo er eine Folge diskreter Verarbeitungsschritte bezeichnet, die dann in unterschiedlicher konkreter Form, als Programm oder Schaltkreis etwa, technisch implementiert werden können.[33] Und tatsächlich lassen sich ganze Passagen des Kapitels über die »Erschaffung des Gesichts« als diagrammatische Beschreibung abstrakter Programmabläufe lesen, in denen Gesichter in diskrete Elemente zerlegt, zu neuen Einheiten rekombiniert und in einer Folge binärer Entscheidungsoperationen

sukzessive selektiert werden.[34] Doch wo jene Forscher·innen, die in den 1970er und 1980er Jahren menschliche Gesichtserkennung als Informationsverarbeitung entschlüsseln wollen, glauben, einem universellen Programm auf der Spur zu sein, da lassen Deleuze und Guattari keinen Zweifel daran, dass ihre »abstrakte Maschine« das Produkt spezifischer, nämlich »autoritäre[r]« oder »despotische[r]« Machtgefüge ist.[35] Informationsverarbeitung, darin spiegeln sich auch die konkreten politischen Auseinandersetzungen der späten 1970er Jahre, erscheint dabei stets als Herrschaftstechnik. Und so lässt sich auch verstehen, warum Gesichtserkennung immer zugleich gesellschaftliche Gesichtsproduktion bedeutet: Denn Gesichter als lesbare und identifizierbare Informationsträger sind nie einfach oder gar natürlich gegeben, sondern müssen aufwendig hergestellt werden.

Der theoretische Kurzschluss von menschlicher Gesichtswahrnehmung und maschineller Mustererkennung, der um 1980 den Theorietransfer zwischen Kognitionswissenschaft und Informatik ermöglicht, bleibt daher ein trügerisches Versprechen. Denn es gelingt zwar, Prozesse menschlicher Wahrnehmung spekulativ als Prozesse der Informationsverarbeitung zu beschreiben, aber nicht, sie in Form konkreter Programmabläufen zu explizieren: Über welche konkreten Operationen der Weg vom ›sensorischen Input‹ zur ›enkodierten Information‹ verlaufen könnte, das bleibt in den abstrakten Modellen zur menschlichen Gesichtswahrnehmung mit ihren Pfeilen und *black boxes* ungeklärt (Abb. 5). Die kybernetische Gleichsetzung von Mensch und Maschine erweist sich zwar als theoretisch attraktive Metapher, führt aber praktisch in die Sackgasse: Der Aufbruchsphase der 1970er Jahre folgt so mit dem »KI-Winter« der 1980er Jahre eine Dekade, in der auch die Forschung zur automatisierten Gesichtserkennung praktisch zum Erliegen kommt.

### 1991 – STATISTISCHE GESICHTSRÄUME

Die Wende bringt ein Verfahren, das nicht mehr von einer impliziten Gleichsetzung von menschlicher Wahrnehmung und maschineller Mustererkennung ausgeht, sondern auf die statistische Auswertung von Bildinformationen setzt, die immer schon als diskrete Datenmengen vorliegen. Vorgestellt wird es 1991 von den MIT-Forschern Matthew Turk und Alex Pentland, die sich gleich zu Beginn ihres Aufsatzes »Eigenfaces for Recognition«, der bald zum meistzitierten im Feld avancieren soll, scharf von allen bisherigen Ansätzen zur Gesichtserkennung absetzen. Diese nämlich seien »intuitiv« davon ausgegangen, dass sich Gesichter am besten anhand der Geometrie von Augen, Nase und Mund vergleichen und unterscheiden ließen.[36] Turk und Pentland dagegen gehen einen anderen Weg: Statt in einem einzelnen Bild nach vorab definierten Merkmalspunkten zu suchen, beginnt ihre Methode bereits mit Hunderten von standardisierten Gesichtsbildern, an denen das System überhaupt erst lernt, ein Gesicht zu erkennen. Von jedem Gesicht dieses sogenannten Trainingssets werden dabei eine Reihe signifikanter Abweichungen vom Durchschnitt aller Gesichtsbilder bestimmt – allerdings keine geometrischen Abstände isolierter Punkte, sondern Helligkeitsdifferenzen, die über die ganze Bildfläche verteilt sind. Das Ergebnis dieser analytischen Bildzerlegung ist eine Menge so genannter *Eigen-*

*faces:* schemenhafte Teilgesichter, die jeweils bestimmte Differenzen zum Durchschnitt repräsentieren (Abb. 6). Jedes neue Gesicht, mit dem das System konfrontiert wird, wird nun als »gewichtete Summe« solcher *Eigenfaces* charakterisiert. Es wird also gewissermaßen aus Komponenten der Trainingsgesichter zusammengesetzt und entsteht erst aus dem Abgleich mit einem digitalen Archiv alternativer Gesichter. Jedes individuelle Gesicht erscheint so als konkrete Aktualisierung in einem virtuellen, aber vollständig berechenbaren vieldimensionalen Raum möglicher Gesichter.[37] Die Voraussetzung dafür ist ein einheitliches Format der Bilder: Wie schon frühere Verfahren funktioniert auch die *Eigenface*-Analyse nur, wenn die Gesichter frontal zur Kamera ausgerichtet sind. Das entspricht durchaus ihrem ursprünglichen Anwendungskontext. Entwickelt wurde die Methode in Zusammenhang mit einem Anbieter von TV-Einschaltquoten, der mittels einer auf dem Fernseher angebrachten Kamera erfassen wollte, wer gerade auf den Schirm starrt.[38]

Zwar betonen Turk und Pentland, wohl dem kognitionswissenschaftlichen Publikationskontext im *Journal of Cognitive Neuroscience* geschuldet, die vermeintlichen »qualitativen Ähnlichkeiten« zwischen ihrem Ansatz und der menschlichen Gesichtserkennung, doch worin diese bestehen, das vermögen sie kaum zu sagen.[39] Denn tatsächlich erlauben die statistischen Abstraktionen, mit denen sie operieren, keine psychologische Analogiebildung. Die *Eigenfaces* stehen zwar im mathematischen Sinne für bestimmte »Merkmale«, doch gerade nicht für solche, die menschliche Beobachter·innen als Augen, Nasen oder Münder erkennen würden. Vielmehr sind es signifikante Anteile an Helligkeitsverteilungen, die sich weitgehend der sprachlichen Beschreibung entziehen. Anders als etwa Augenabstände hätten sich solche Merkmale auch nicht aus analogen Fotografien oder von lebendigen Körpern ablesen lassen: Es handelt sich weniger um isolierte Merkmale individueller Gesichter als vielmehr um statistische Eigenschaften digitaler Bildermengen. Denkbar wird ein solch bildstatistischer Zugriff auf das menschliche Gesicht, weil Turk und Pentland, anders als Bledsoe und Kanade, nicht von der menschlichen Anatomie, sondern von deren immer schon als digitaler Datensatz vorliegenden bildlichen Repräsentation ausgehen. So vollzieht ihr »pictorial turn«[40] der Gesichtserkennung zugleich den denkbar schärfsten Bruch mit der menschlichen Wahrnehmung: Woran die automatisierte Gesichtserkennung nun ein Gesicht ›erkennt‹, das sind keine sichtbaren Merkmalskonfigurationen mehr, sondern unsichtbare Datenstrukturen.

### 2014 – VERKETTETE GESICHTERSTRÖME

Die *Eigenface*-Analyse gilt als erste praxistaugliche Lösung des Gesichtserkennungsproblems, und sie löst nicht nur einen wahren Forschungsboom aus, sie weckt auch das Interesse staatlicher Stellen. Von 1993 bis 1996 lädt das US-Verteidigungsministerium im Rahmen des sogenannten FERET-Programms (für: »Face Recognition Technology«) in jährlichem Rhythmus Forscher·innen amerikanischer Spitzenuniversitäten ein, um die Leistungsfähigkeit ihrer Gesichtserkennungsalgorithmen in standardisierten Tests unter Beweis zu stellen. Die im Jahresvergleich ablesbaren

Steigerungen der Performance ermuntern einige der Beteiligten zur Gründung eigener Start-up-Firmen, und um das Jahr 2000 herum konkurrieren in den USA bereits mehrere kommerzielle Anbieter von Gesichtserkennungssoftware um Aufträge von Polizei- und Führerscheinbehörden, Casino- und Stadienbetreibern. Spätestens mit dem »Krieg gegen den Terror« nach dem 11. September 2001 hat die junge – und immer noch höchst fehleranfällige – Technologie dann die Computerlabore des militärisch-akademischen Komplexes verlassen und drängt mit der »biometrischen« Aufrüstung von Grenzen und Reisepässen in die globale Wirklichkeit.[41] Für die Bildgeschichte der Gesichtserkennung markiert 9/11 allerdings keine entscheidende Zäsur. Denn die Verfahren, die nun zum Einsatz kommen, setzen immer noch auf weitgehend standardisierte Bilder, wie sich etwa an den einschlägigen »Fotomustertafeln« der Bundesdruckerei ablesen lässt, die ab 2005 die strikten Formatvorgaben des neuen E-Passbildes weithin publik machen (Abb. 7): neutraler Hintergrund, frontaler Blick in die Kamera, und – keinesfalls lächeln![42]

Gesichtserkennung um das Jahr 2000 operiert zwar mit dem automatisierten Abgleich großer Bildermengen, aber es sind strukturierte, formatierte und letztlich auch: limitierte Mengen digital erfasster Gesichter. Das ändert sich fundamental rund ein Jahrzehnt später, mit der Konvergenz zweier zuvor unverbundener Technologien: sogenannter »künstlicher neuronaler Netze« (KNN) und »sozialer« Medien. Die Idee, die neuronalen Prozesse natürlicher Organismen im Computer zu simulieren, stammt zwar schon aus den 1940er Jahren, aber erst um 2009 scheinen die Voraussetzungen gegeben, um damit etwa auf dem Feld der Gesichtserkennung überzeugende Resultate zu erzielen. Ungeachtet ihres naturalisierenden Namens operieren auch künstliche neuronale Netzwerke mit der statistischen Auswertung großer Datenmengen. Die Kriterien der Unterscheidung und Zuordnung, die sie dabei anwenden, sind ihnen jedoch nicht von ihren Programmierer·innen vorgeben. Statt nach festen Regeln standardisierte Bilder in ihre statistischen Komponenten zu zerlegen, optimieren solche Algorithmen ihre Entscheidungsprozeduren autonom auf Basis iterativer Optimierungsprozesse: Sie »lernen« durch millionenfachen Versuch und Irrtum, und dazu benötigen sie riesige Mengen von Trainingsdaten.[43]

Hier kommen die *social media* ins Spiel: Denn um zu trainieren, ein und dasselbe Gesicht in unterschiedlichen Situationen, aus verschiedenen Perspektiven und bei wechselnden Lichtverhältnissen wiederzuerkennen, werden heutige Algorithmen massenhaft mit Bilderserien gefüttert, die zuverlässig identifizierbaren Personen zuzuordnen sind – sogenannte »Faces in the Wild«, die nicht unter streng standardisierten Labor-, sondern unter realweltlichen Bedingungen aufgenommen wurden.[44] Die riesigen Mengen bereits »gelabelter«, also mit Namen und Profilen verknüpfter Gesichtsbilder sowie deren problemlose Verfügbarkeit machen Plattformen wie *Facebook* und *Instagram* zum idealen Trainings- und Testgelände der Gesichtserkennung. Jedes Mal, wenn jemand ein Bild von sich hochlädt, eine·n Bekannte·n auf einem Foto erkennt und taggt oder einen von der automatischen Gesichtserkennung gemachten Vorschlag verifiziert, wirkt er oder sie also am Training von Algorithmen mit.[45] Bereits 2014 kann *Facebooks* Forschungsabteilung stolz verkünden,

die »Performance-Lücke« zwischen Mensch und Maschine geschlossen zu haben – ihr Algorithmus *DeepFace* zeigt sich nun zumindest bei standardisierten Tests der menschlichen Erkennungsleistung ebenbürtig (Abb. 8).[46] Doch ohne die Mitwirkung von Milliarden von Menschenaugen, die weltweit an die Netzwerke der Bildzirkulation angeschlossen sind, blieben auch die »künstlichen neuronalen Netze« zumindest bislang noch blind.

Die Geschichte der Gesichtserkennung als Bildgeschichte zu verstehen, heißt daher, den veränderten Status von Bildern in den Prozessen der automatisierten Auswertung in den Blick zu nehmen. Seit ihrem »pictorial turn« in den 1990er Jahren operiert automatisierte Gesichtserkennung nicht mehr mit der theoretischen Fiktion des Gesichts als Informationsträger, dessen auch für menschliche Augen sichtbare Merkmale in explizierbaren Prozessen der Mustererkennung verarbeitet werden können. Die Algorithmen, die heute in den *black boxes* unserer vernetzten digitalen Gegenwart zum Einsatz kommen, setzen vielmehr voraus, dass die Daten, mit denen sie operieren, immer schon als digitale Bilddatensätze vorliegen – und die Informationen, die sie daraus generieren, sind im Zweifelsfall nicht jene, die menschliche Augen in ihnen aufspüren könnten. Die heute dominante Form der gesellschaftlichen Gesichtsproduktion bleibt daher unverstanden, wenn man sie nicht vor allem als verteilte und vernetzte Bildproduktion begreift: Als Bildproduktion, in der die Rollen von Mensch und Maschine klar verteilt und keineswegs austauschbar erscheinen.

Mit sozialen Netzwerken der Bilddistribution wie *Facebook* und *Instagram* sind weltumspannende Mensch-Maschine-Systeme entstanden, die buchstäblich davon leben, dass ihre Nutzer·innen nicht müde werden, Bilder von sich und all jenen, die ihnen wichtig sind, zu produzieren, zu teilen, zu bewerten und zu kommentieren. Digitale Bilder von Gesichtern sind zur wertvollen Datenressource für Operationen des maschinellen Lernens, der statistischen Auswertung und automatisierten Überwachung geworden. Was jedoch für die Algorithmen, die auf der Hinterbühne der sozialen Plattformen die gewaltigen Bilderströme nach wiedererkennbaren Gesichtern durchforsten, bloß unsichtbare, entkörperlichte Datenmuster sind, das sind für all diejenigen, die nichts als die sichtbare »Außenseite der Daten«[47] zu sehen bekommen, die Gesichter ihrer selbst und ihrer Liebsten, der Menschen, die ihnen nahe oder fern stehen, die sie bewundern oder beneiden, die sie in Erinnerung behalten oder am liebsten vergessen wollen. Jedes auf einem digitalen Bild erkennbare Gesicht dient so zugleich als Attraktor affektiver menschlicher Aufmerksamkeit wie auch als operationalisierbarer Anker, der Bilderströme aus unterschiedlichen Quellen zu immer umfangreicheren Clustern und Profilen zu verketten erlaubt. Bilder von Gesichtern sind damit zu Interfaces geworden, die die Anschlussfähigkeit zwischen menschlichen Sehakten und maschinellen Auswertungsprozessen sicherstellen. Sichtbar und unsichtbar zugleich, sind diese Interfaces unpersönliche Datenmuster wie Projektionsflächen für ganz persönliche Affekte, Emotionen und Erinnerungen.

1 Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialoge,* übers. von Bernd Schwibs, Berlin: August Verlag, 2019, S. 35.

2 Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, »Das Jahr Null – die Erschaffung des Gesichts«, in: idem, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie,* übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve Verlag, 1992, S. 229–262.

3 Ibid., S. 231 und passim.

4 Vgl. ibid., S. 243–245.

5 Vgl. ibid., S. 261.

6 Petra Löffler, »Effacement. Zur Auslöschung des Gesichts bei Gilles Deleuze«, in: Mona Körte, Judith Elisabeth Weiss (Hg.), *Gesichtsauflösungen* (Interjekte 4), Berlin: ZfL, 2013, S. 87–96, hier: S. 89. Auch eine der bislang gründlichsten Auseinandersetzungen mit der (frühen) Geschichte der automatisierten Gesichtserkennung legt eine solche Deutung zumindest nahe, vgl. Kelly Gates, *Our Biometric Future. Facial Recognition Technology and the Culture of Surveillance,* New York / London: New York University Press, 2011, S. 23 f.

7 Vor allem für Guattari, der enge Kontakte zur autonomen Bewegung in Italien pflegte, ist 1977 insgesamt ein Jahr entscheidender politischer Kämpfe. Vgl. François Dosse, *Gilles Deleuze und Félix Guattari. Biographien,* übers. von Christian Driesen, Wien: Turia + Kant, 2017, S. 463–480. Ich danke Ann-Cathrin Drews für den Hinweis auf diesen zeithistorischen Hintergrund.

8 Deleuze, Parnet, *Dialoge,* op. cit., S. 29.

9 Ibid.

10 Vgl. Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder,* Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 150 f.

11 Deleuze, Parnet, *Dialoge,* op. cit., S. 30.

12 »Wir meinen das so, wie wir es sagen, buchstäblich.« (Ibid.)

13 Diese Differenz sollte letztlich eine der Bruchstellen der Freundschaft zwischen Foucault und Deleuze markieren, vgl. Dosse, *Gilles Deleuze und Félix Guattari,* op. cit., S. 508 f. sowie Didier Eribon, *Michel Foucault. Eine Biographie,* übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 371–373. Von Letzterem stammt auch die Formulierung »Polizeidiktatur« (S. 372).

14 François Dosse berichtet, dass es diese Fahndungsplakate sind, die dem Maler Gérard Fromanger, einem gemeinsamen Freund von Deleuze und Guattari, als erstes bei seinem Besuch 1977 in der BRD ins Auge fallen. Vgl. Dosse, *Gilles Deleuze und Félix Guattari,* op. cit., S. 476.

15 Vgl. ibid., S. 463–495.

16 Vgl. Michel Foucault, »Wir fühlten uns als schmutzige Spezies« (1977), in: idem, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. III: 1976–1979,* übers. von Michael Bischoff u. a., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 534–538.

17 Vgl. Horst Herold, »Erwartungen von Polizei und Justiz in die Kriminaltechnik«, in: Bundeskriminalamt Wiesbaden (Hg.), *Der Sachbeweis im Strafverfahren. Arbeitstagung des Bundeskriminalamtes Wiesbaden vom 23. bis 26. Oktober 1978,* Wiesbaden: ohne Angabe, 1979, S. 75–83, hier: S. 79 f.

18 Die folgenden Ausführungen basieren auf Teilen meines Buches *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook,* Konstanz: Konstanz University Press, 2019.

19 Eine umfassende Geschichte der automatisierten Gesichtserkennung ist immer noch Desiderat. Einen ersten Überblick bietet: Gates, *Our Biometric Future,* op. cit., S. 25–61.

20 Vgl. Nils J. Nilsson, *The Quest for Artificial Intelligence. A History of Ideas and Achievements,* Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2010, S. 63 f.

21 Bledsoes Geschichte hat jüngst verstärkt Aufmerksamkeit erfahren, vgl. Shaun Raviv, »The Secret History of Facial Recognition«, in *Wired,* January 22, 2020, https://www.wired.com/story/secret-history-facial-recognition/ [letzter Zugriff: 10.03.2020]. Vgl. darüber hinaus und zum Folgenden: Anne Olivia Boyer, Robert S. Boyer, »A Biographical Sketch of W. W. Bledsoe«, in: idem (Hg.), *Automated Reasoning. Essays in Honor of Woody Bledsoe,* Dordrecht: Springer, 1991, S. 1–30; Nilsson, *The Quest for Artificial Intelligence,* op. cit., S. 127 f.; Gates, *Our Biometric Future,* op. cit., S. 28–30.

22 Vgl. Woodrow Wilson Bledsoe, »A Proposal for a Study to Determine the Feasibility of a Simplified Face Recognition Machine«, Palo Alto 1963; idem, »Facial Recognition Project Report«, Palo Alto 1964, beide mittlerweile abrufbar unter https://archive.org/details/firstfacialrecognitionresearch [letzter Zugriff: 10.03.2020].

23 Vgl. James L. Wayman, »The Scientific Development of Biometrics over the last 40 Years«, in: Karl de Leeuw, Jan Bergstra (Hg.), *The History of Information Security: A Comprehensive Handbook,* Amsterdam: Elsevier Science, 2007, S. 263–274, hier: S. 266; Gates, *Our Biometric Future,* op. cit., S. 25 f.

24 Takeo Kanade, *Computer Recognition of Human Faces,* Basel/Stuttgart: Springer 1977. Kanades Arbeit wurde 1973 an der Universität von Kyoto als Dissertation eingereicht.

25 Vgl. ibid., S. 10–13, S. 30–36, S. 66–69.

26 Dieses Problem wird heute unter dem Stichwort *algorithmic bias* diskutiert, eine aktuelle Einführung in die Debatte liefert: Ruha Benjamin, *Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code,* Cambridge: Polity, 2019.

27 Vgl. dazu vom Verf., »Netzwerke und Bilderströme. Johann Caspar Lavater als Medienunternehmer«, in: Felix Lenz, Christine Schramm (Hg.), *Von der Idee zum Medium. Resonanzfelder zwischen Aufklärung und Gegenwart,* München: Fink, 2019, S. 319–337.

28 Vgl. Raviv, »The Secret History of Facial Recognition«, op. cit.

29 Aus diesem Grund beschreibt etwa der Philosoph Michael Polanyi das Erkennen von Gesichtern als Form eines »impliziten«, also nicht explizierbaren und formalisierbaren Wissens. Vgl. Michael Polanyi, *Implizites Wissen,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985 [1966], S. 14 f., S. 20, S. 27.

30 Vgl. bspw. Hadyn Ellis, »Theoretical Aspects of Face Recognition«, in: Graham Davies u. a., *Perceiving and Remembering Faces,* London u. a.: Academic Press, 1981, S. 171–196.

31 Entsprechend kommt kaum eine Veröffentlichung zur Kognitionspsychologie der Gesichtswahrnehmung ohne Seitenblick auf den Stand der automatisierten Mustererkennung aus – s. bspw. Vicki Bruce, *Recognising Faces,* Hove u. a.: Routledge, 1988.

32 Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus,* op. cit., S. 230, S. 243, S. 261 f.

33 Vgl. Matteo Pasquinelli, »Der italienische Operaismo und die Informationsmaschine«, in: Ramón Reichert (Hg.), *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie,* Bielefeld: transcript, 2014, S. 313–332, hier: S. 321.

34 Vgl. Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus,* op. cit., insbes. S. 242–245.

35 Ibid., S. 248.

36 Matthew Turk, Alex Pentland, »Eigenfaces for Recognition«, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 3.1 (1991), S. 71–86, hier: S. 71.

37 Zu den Grundlagen dieses Verfahrens vgl. bereits L. Sirovich, M. Kirby, »Low-Dimensional Procedure for the Characterization of Human Faces«, in: *Journal of the Optical Society of America* 4 (1987), S. 519–524.

38 Vgl. Lila Lee-Morrison, *Portraits of Automated Facial Recognition. On Machinic Ways of Seeing the Face,* Bielfeld: transcript 2019, S. 56 f.

39 Turk, Pentland, »Eigenfaces for Recognition«, op. cit., S. 83.

40 Vgl. Lee-Morrison, *Portraits of Automated Facial Recognition,* op. cit., S. 79.

41 Vgl. dazu ausführlicher: Meyer, *Operative Porträts,* op. cit., S. 337–356.

42 Vgl. dazu vom Verf., »Lichtbildbelehrungen. Bilder im Grenzbereich. Die e-Pass-Fotomustertafeln der Bundesdruckerei«, in *Bildwelten des Wissens* 4.2 (2006), S. 64–68.

43 Vgl. Ethem Alpaydin, *Machine Learning: The New AI,* Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2016, S. 24 f., und S. 65 f.

44 Vgl. Gary Huang u. a., »Labeled Faces in the Wild: A Database for Studying Face Recognition in Unconstrained Environments« (2008), http://vis-www.cs.umass.edu/papers/lfw.pdf [letzter Zugriff: 10.03.2020].

45 Vgl. Rainer Mühlhoff, »Menschengestützte Künstliche Intelligenz. Über die soziotechnischen Voraussetzungen von ›deep learning‹«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft,* Jg. 11 (2019), H. 21, S. 56–64, hier: S. 62.

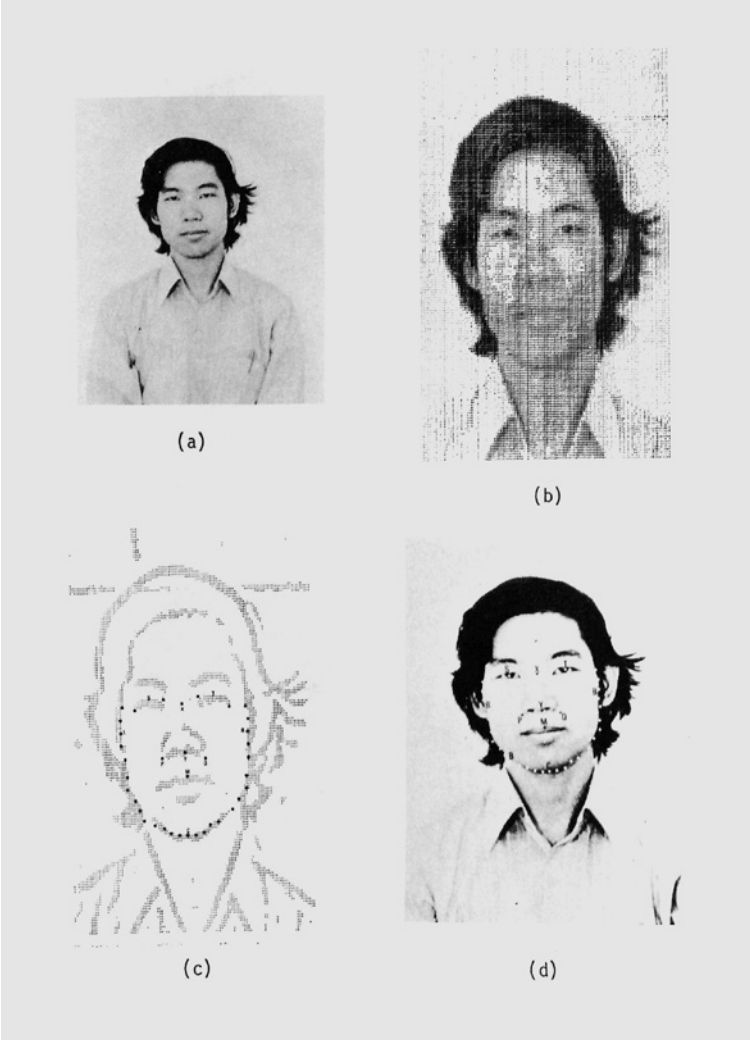
46 Yaniv Taigman u. a., »DeepFace. Closing the Gap to Human. Level Performance in Face Verification«, in: *2014 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition,* Columbus: 2014, S. 1701-1708, https://ieeexplore.ieee.org/document/6909616 [letzter Zugriff: 08.06.2020].

47 Diesen Ausdruck verdanke ich Simon Rothöhler. Vgl. dazu und allgemein zur Logistik digitaler Bilderströme auch idem, *Das verteilte Bild. Stream. Archiv. Ambiente,* München: Fink Verlag, 2018.

1

Abb. 1: Brassaï, *Graffito,* aus der Serie »Naissance du Visage«, um 1935–50, Quelle: Sigrid Weigel (Hg.): *Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate,* Göttingen 2017, S. 125.
Abb. 2: Nippon Electric Company, Installation »Computer Physiognomy«, EXPO 70, Osaka. Quelle: *NEC Corporation NEAC News* (No. 54, March 1979).
Abb. 3: Takeo Kanade, Schritte der Bildverarbeitung und Lokalisierung der Merkmalspunkte, 1977. Quelle: Takeo Kanade, *Computer Recognition of Human Faces,* Basel, Stuttgart 1977, S. 37.
Abb. 4: Johann Rudolf Schellenberg, Lavaters Schattenrissmaschine, um 1775. Quelle: Peter Frieß, *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur,* München 1993, S. 133.

2




3

Ill. 1 : Brassaï, *Graffito,* extrait de la série « Naissance du visages », vers 1935-1950, source : Sigrid Weigel (éd.) : *Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate,* Göttingen 2017, p. 125.

Ill. 2 : Nippon Electric Company, installation « Computer Physiognomy », EXPO 70, Osaka Source : *NEC Corporation NEAC News* (N° 54, mars 1979).

Ill. 3 : Takeo Kanade, Etapes du traitement d'images et de la localisation des points caractéristiques du visage, 1977. Source : Takeo Kanade, *Computer Recognition of Human Faces,* Bâle, Stuttgart, 1977, p. 37.

Ill. 4 : Johann Rudolf Schellenberg, La machine à silhouettes de Lavater, vers 1775. Source : Peter Frieß, *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur,* Munich 1993, p. 133.

4

5

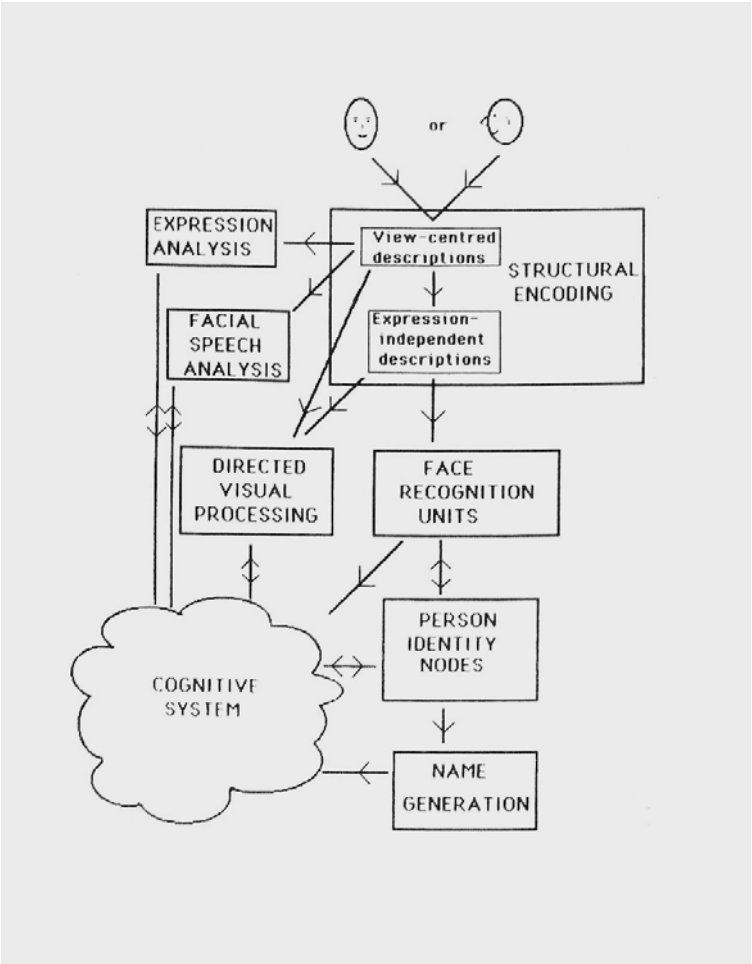


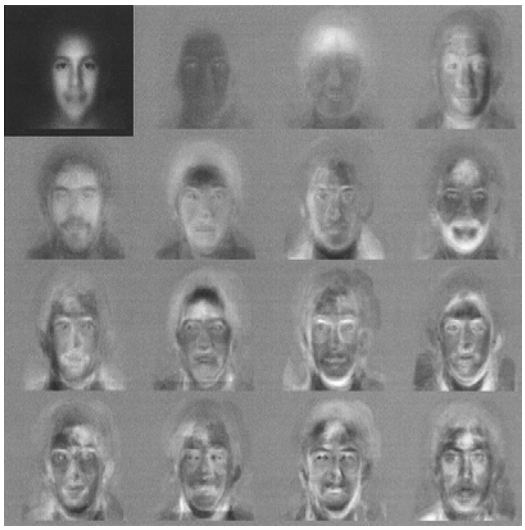

Abb. 5: Vicki Bruce und Andy Young, Modell der menschlichen Gesichtswahrnehmung, 1986. Quelle: Vicki Bruce, Andy Young, »Understanding face recognition«, in: *British Journal of Psychology* 77 (1986), S. 305–327, hier: S. 312.

Abb. 6: Matthew Turks und Alex Pentlands *Eigenface*-Gesichtserkennungsalgorithmus, erstmals 1991; Durchschnitt der Trainingsgesichter (o. l.) sowie aus dem Trainingsset gewonnene *Eigenfaces*. Quelle: Matthew Turk, »A Random Walk through Eigenspace«, in: *IEICE Transactions on Information and Systems* 12 (2001), S. 1586–95, hier: S. 1592.

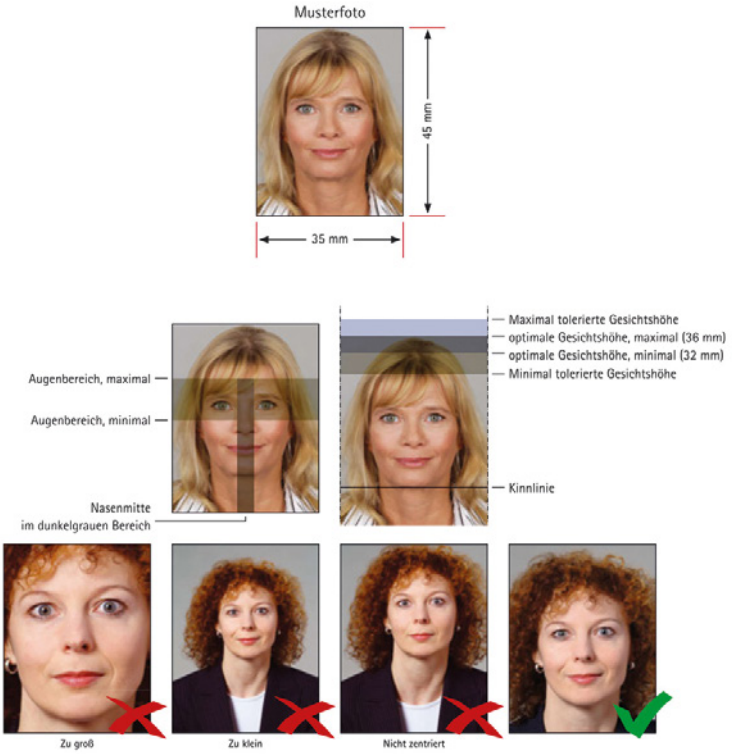
Abb. 7: Bundesdruckerei, *Foto-Mustertafel für biometrische Passbilder,* 2005 (Ausschnitt). Quelle: Bundesdruckerei, *Foto-Mustertafel,* Berlin 2007.

Abb. 8: Yanig Teigman u. a., *DeepFace*-Gesichtserkennungsalgorithmus, 2015; oben: Frontalisierung der Bilder mittels 3D-Modellen – (a) zeigt das Ausgangsbild, (g) das daraus errechnete *en-face*-Porträt; unten: zur Erkennung wird das frontalisierte Gesichtsbild von künstlichen neuronalen Netzen sukzessive in verschiedene *layer* aufgespalten. Quelle: Yaniv Taigman u. a., »DeepFace: Closing the Gap to Human-Level Performance in Face Verification«, *Facebook Research,* 24.6.2014, S. 2/4.

6



7



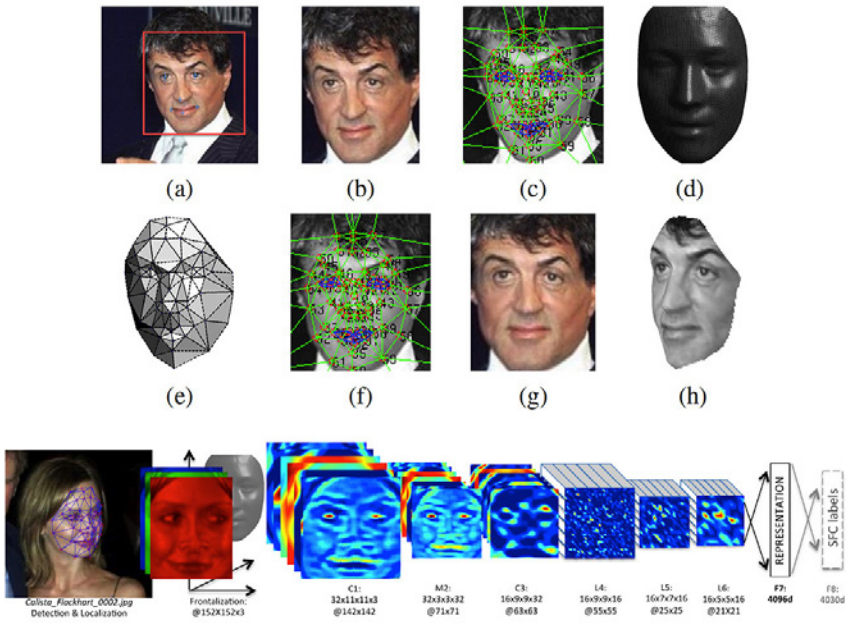

Ill. 5 : Vicki Bruce et Andy Young, Modèle de la perception humaine des visages, 1986. Source : Vicki Bruce, Andy Young, « Understanding Face Recognition », in *British Journal of Psychology* 77 (1986), p. 305-327, ici p. 312.

Ill. 6 : L'algorithme de reconnaissance faciale des *Eigenfaces* de Matthew Turk et Alex Pentland, 1991 ; Moyenne des visages d'entraînement (en haut à gauche), ainsi que des exemples d'*Eigenfaces* conçus à partir du set d'entraînement. Source : Matthew Turk, « A Random Walk through Eigenfaces », in : *IEICE Transactions on Information and Systems* 12 (2001), p. 1586-1595, ici : p. 1592.

Ill. 7 : Imprimerie fédérale, planches d'échantillons photographiques pour les passeports biométriques, 2005 (extrait). Source : Imprimerie fédérale (Bundesdruckerei), planches d'échantillons, Berlin 2007.

Ill. 8 : Yanig Teigman et al., *DeepFace – algorithme de reconnaissance faciale,* 2015. En haut : frontalisation de l'image au moyen de modèles 3D — (a) image de départ — (g) frontalisation de l'image de départ — la série inférieure montre la division successive par les réseaux neuronaux artificiels d'un portrait frontalisé pour l'usage de la reconnaissance faciale. Source : Yaniv Teigman et al. « DeepFace : Closing the Gap to Human-Level Performance in Face Verification », *Facebook Research,* 24. 6. 2014, p. 2/4.

8



Roland Meyer, traduit par Florence Rougerie

# Des visages invisibles. Vers une histoire des images de la reconnaissance faciale

« Rien n'est moins personnel que le visage », c'est ce qu'on peut lire dans un passage des *Dialogues* entre Gilles Deleuze et Claire Parnet parus en 1977.[1] Une telle phrase résonne de manière familière à l'oreille des lecteurs et lectrices de *Mille plateaux*. En effet, les *Dialogues* anticipent certains aspects de ce que Deleuze et Félix Guattari développeront dans l'un des chapitres les plus fréquemment cités de leur *opus magnum* qui paraît trois ans plus tard.[2] Rien *n'est moins personnel que le visage,* ce qui signifie déjà ici : le visage n'est pas une partie du corps humain naturellement donnée, mais un vecteur de signes et d'informations socialement produit, projeté pour ainsi dire par une « machine abstraite »[3] sur la face avant de la tête. Ce visage désincarné apparaît dans un premier temps comme un motif visuel bidimensionnel constitué de taches plus ou moins claires et foncées, qui se voit ensuite pourvu de caractéristiques identifiables à l'issue d'une suite d'opérations de décisions binaires multi-étapes avant d'être classé au moyen d'une grille de différences et situé dans un espace de « visages élémentaires » stéréotypés.[4] Partout où apparaît un visage, il n'est pas seulement objet, mais aussi produit de ces processus d'analyse combinatoire et d'une reconnaissance des formes, qui opèrent de manière quasi automatisée et qui visent à attribuer aux individus une place dans le tissu social, et à les rendre identifiables, pour ne pas dire maîtrisables. À l'inverse, dans *Mille Plateaux,* Deleuze et Guattari se concentrent sur la fonction déterritorialisante du fait de « défaire le visage » et de fuir dans la non-reconnaissabilité.[5]

Lorsqu'on lit ces descriptions d'une production « mécanique » des visages, près de quarante ans après leur rédaction, elles semblent de prime abord d'une incroyable actualité. *Rien n'est moins personnel que le visage* vaut aujourd'hui plus que jamais : à l'époque des caméras omniprésentes, de flux d'images circulant de manière mondialisée et de la reconnaissance faciale automatisée, les visages apparaissent de plus en plus comme des profils d'informations désincarnés, voués à être saisis et traités par des machines. Depuis le *smartphone* déverrouillé au moyen de l'identification faciale, jusqu'aux gigantesques banques de données de visages constituées par nombre de services de renseignements, d'autorités de sûreté et d'entreprises privées : ce sont de plus en plus souvent des algorithmes fouillant les flux de données à la recherche de schémas récurrents qui déterminent ce qu'est un visage et à qui il appartient.

Ce n'est pas un hasard si les technologies actuelles de la reconnaissance faciale automatisée ont parfois été interprétées comme une « manifestation» concrète de la

« machine abstraite » de Deleuze et Guattari.[6] Mais une telle interprétation, pour séduisante qu'elle soit, omet de prendre en compte deux aspects. Elle néglige d'une part l'historicité de la théorie de la visagéité de Deleuze et Guattari, car même si leur projet théorique renvoie à un horizon dépassant de telles contingences temporelles, son apport spécifique serait incompréhensible sans l'horizon politique, technique et épistémique des années 1970. Ce sont précisément ces années qui ont vu à la fois une radicalisation des combats politiques concernant l'identification et l'émergence d'une conjoncture favorable à la recherche sur la reconnaissance faciale automatisée dont on peut reconnaître des échos dans les descriptions de la « machine abstraite ».

D'autre part, l'analogie sans solution de continuité entre « machine abstraite » et reconnaissance faciale algorithmique conduit à occulter le fait que cette dernière s'est profondément transformée, depuis ses débuts, en termes de fonctionnement tant technique que social : si l'on partait encore du principe dans les années 1970 que la perception humaine des visages et le traitement automatisé des données pouvaient être comparés dans leur principe, voire même mis en équivalence sur le plan structurel, les algorithmes actuels de reconnaissance faciale se fondent sur des processus de traitement statistique automatisé qui n'ont plus rien en commun avec la façon dont des sujets humains se reconnaissent entre eux. L'emploi d'éléments théoriques issus du post structuralisme, simplement transposés au temps présent, nous rend non seulement aveugles à l'historicité de la théorie, mais méconnaît également la spécificité historique de la situation actuelle.

L'une des thèses de cet essai est la suivante : on ne peut clairement saisir ce que signifie aujourd'hui la reconnaissance faciale automatisée que lorsqu'on se représente ce qu'elle a signifié au cours de son histoire de plus de cinquante années. Cette histoire, dont nous retraçons les étapes décisives dans la partie principale de cet essai, est aussi une histoire de l'image, retraçant l'évolution des représentations quant au potentiel des images à révéler les visages, quant à la façon de les exploiter d'un point de vue technique et au type d'informations générées à partir d'elles et quant à la manière dont s'entremêlent la perception subjective et la pratique culturelle des images avec le traitement automatique des données. Et le projet théorique de Deleuze et Guattari, bien que ne faisant pas partie de cette histoire des images, se laisse lui aussi tout à fait remettre en perspective face à cet horizon historique.

## 1977 — DEVANT UN MUR BLANC

Remontons donc tout d'abord à l'année 1977 et aux *Dialogues* entre Deleuze et Parnet. Les événements de cette année mouvementée ont en effet imprimé leur marque de manière sous-jacente à la théorie de la visagéité.[7] On trouve notamment au cœur de ces *Dialogues* la célèbre formule du « système mur blanc – trou noir » que Deleuze y introduit comme produit de la convergence d'intérêts théoriques appartenant à l'origine à des champs différents. Tandis que Guattari est fasciné par le « trou noir » de l'astronomie, comme attracteur ultime, « ce qui vous capte et ne vous laisse pas sortir » ; Deleuze apporte quant à lui le concept de « mur blanc » qui, compris comme une toile vierge et comme surface de projection, lui permet de tisser des liens avec

des problématiques relatives à la peinture et au cinéma.[8] Combinés entre eux, ces deux concepts constituent un schéma binaire de la visagéité élémentaire :

> « Car des trous noirs sur un mur blanc, c'est précisément un visage, large visage aux joues blanches et percé d'yeux noirs, ça ne ressemble pas encore à un visage, c'est plutôt l'agencement ou la machine abstraite qui va produire du visage. »[9]

On pourrait ici, en s'appuyant sur Sigrid Weidel, penser à l'une des célèbres photographies de la série des *Graffiti* de Brassaï (Ill. 1), qui met en image *La Naissance du visage* à partir de la rencontre apparemment fortuite entre des failles, des fissures et des taches sur les murs de Paris.[10] Cependant, dans les explications de Deleuze au sujet de la fonction concrète du « système mur blanc – trou noir », d'autres associations plus actuelles et bien plus politiques semblent jouer un rôle :

> « C'est cela, être identifié, fiché, reconnu : un ordinateur central fonctionnant comme trou noir et balayant un mur blanc sans contours. »[11]

Dans l'image des murs blancs telle qu'elle est évoquée ici, on peut reconnaître sans peine les murs contre lesquels la police adosse ceux dont elle veut enregistrer les données personnelles, qu'elle veut photographier ou identifier lors d'une confrontation. Et le trou noir reflète autant l'œil sans âme de l'objectif photographique que « littéralement »[12] le « trou », donc la geôle dans laquelle les prévenus finissent par atterrir.

Qu'est-ce que tout cela a à voir avec l'année 1977 ? Pour Deleuze comme pour Guattari, l'année 1977 est une année au cours de laquelle les recherches et les arrestations, les conflits avec la police et la justice sont au cœur des débats politiques – à côté des arrestations de Franco « Bifo » Berardi et de Toni Negri en Italie, ont avant tout lieu les événements liés à l'« automne allemand ». Devant la menace imminente d'une arrestation, Klaus Croissant, l'avocat qui assure la défense d'Andreas Baader lors du procès Stammheim, s'enfuit à l'été 1977 en France où il demande l'asile politique. Les autorités allemandes l'accusent de soutien à une organisation terroriste et en septembre, au point culminant de l'« automne allemand », Croissant est arrêté à Paris. Quasiment toute l'intelligentsia française de gauche proteste contre son extradition (qui aura tout de même lieu en novembre). Michel Foucault, ainsi que Deleuze et Guattari, prennent part en première ligne à ces protestations. Mais tandis que Foucault veut s'engager dans la défense d'un avocat contre des répressions politiques, tout en rejetant les actions terroristes, Deleuze et Guattari, voyant dans cette affaire les signes annonciateurs d'une « dictature policière » outre-Rhin, ne font pas mystère de leur sympathie avouée pour la lutte armée.[13] Quand Deleuze évoque donc le fait d'afficher et d'identifier, il pourrait alors fort bien s'agir d'une allusion aux avis de recherche des membres de la RAF qui couvrent les murs de toute la République fédérale.[14] Car durant les « années de plomb », il n'y a pas qu'en Italie et en RFA[15] que la peur des mesures de recherche omniprésentes et des arrestations arbitraires fait partie de la réalité quotidienne des intellectuels de gauche. C'est ainsi que Foucault est notoirement plaqué dos au mur et fouillé par une bonne douzaine de policiers lourdement armés alors qu'il quitte son hôtel à Berlin-Ouest – et ce, uniquement parce que quelqu'un a confondu le visage de son accompagnatrice, Heide Paris, éditrice chez Merve, avec celui de Inge Viett, pour laquelle un avis de recherche avait été publié.[16]

En 1977, ces visages sur des murs blancs, affichés et identifiés par des appareils anonymes ne sont pas qu'une métaphore anhistorique, mais font bien partie d'une réalité politique concrète dans laquelle la circulation d'images (*via* les avis de recherches) décide du destin d'êtres humains. L'« ordinateur central » est même déjà en service au sens très « littéral » du terme, puisqu'à Wiesbaden en particulier, Horst Herold, le chef de la police criminelle fédérale que la presse n'appelle plus que du nom de « commissaire ordinateur » a mis au point le système de traitement de données à des fins policières le plus moderne d'Europe. Certes l'appareil de recherches hautement équipé d'outils numériques qu'il a développé ne dispose pas encore d'une reconnaissance faciale automatisée, mais de telles technologies ne sont à l'époque déjà plus de la pure science-fiction. Aux États-Unis et au Japon, nous verrons que cela fait déjà plus d'une décennie que la recherche explore le sujet et la police criminelle de Wiesbaden espère elle aussi que le développement de « systèmes électroniques d'identification des personnes » et de banques de données de visages aboutira à la fin des années 1970 à l'optimisation de l'interpellation de suspects en cavale.[17] Même si Deleuze et Guattari n'avaient peut-être pas directement connaissance de ces recherches appliquées, les fantasmes liés à une automatisation de la vision sur laquelle celles-ci sont fondées, auraient tout à fait pu leur être familiers, notamment par la littérature secondaire de l'époque en psychologie. Car le fait de ramener la reconnaissance automatique de formes à la perception humaine des visages est un projet aussi bien technique que théorique, pour lequel non seulement les criminalistes et les informaticien·ne·s, mais aussi les chercheur·e·s en sciences cognitives et les psychologues montrent un vif intérêt dès les années soixante.[18]

### 1970 — DES MATRICES LISIBLES PAR DES MACHINES

L'histoire commence tout juste à lever le voile sur les débuts de ce projet qui restent pour une grande part encore obscurs.[19] Les tentatives d'apprendre aux ordinateurs à « voir » remontent en réalité à la première phase de recherche intensive sur l'Intelligence Artificielle dans les années cinquante. Mais les succès pratiques restent rares et se limitent à des domaines spécifiques comme la reconnaissance en écriture. Celle-ci est néanmoins déjà suffisamment avancée dès 1959, tout du moins en ce qui concerne les écritures « lisibles par des machines » spécialement développées pour l'occasion, afin que la *Bank of America* puisse commencer à traiter automatiquement les chèques.[20] Les visages humains en revanche ne s'avèrent être « lisibles par des machines » qu'à certaines conditions. C'est ce dont le mathématicien américain Woody Bledsoe, qui peut être considéré comme pionnier de la reconnaissance faciale automatisée, doit faire l'expérience.[21] Après avoir développé dès la fin des années cinquante des méthodes tout à fait innovantes de reconnaissance de formes et plus spécifiquement d'écritures, il se met à son compte et fonde son entreprise *Panoramic Research Inc.* en 1960 à Palo Alto. Parmi ses clients, il compte, outre le Ministère de la Défense américain, la CIA, par laquelle il est missionné en 1963 pour entamer des recherches sur la reconnaissance faciale automatisée. Le projet est bien plus ambitieux que la reconnaissance scripturale, malgré les succès partiels de celle-ci, car les visages se distinguent

à plus d'un égard des lettres de l'alphabet latin. Ils n'existent pas seulement en 26 versions, mais en un nombre quasiment infini de variantes et toutes ces variantes reposent sur des combinaisons des mêmes éléments récurrents : yeux, nez et bouche. En outre, les visages ne sont pas des formes graphiques discrètes, stables et planes, mais des structures continuellement vivantes, mouvantes et tri-dimensionnelles, dont la forme visible se modifie en permanence en fonction de l'âge, de l'expression et de conditions variables d'éclairage. Bledsoe travaille pendant plusieurs années à l'élaboration d'un procédé qui doit venir à bout de ces défis, mais le mieux qu'il puisse proposer à ses commanditaires est un système semi-automatisé : des opérateurs humains marquent les points caractéristiques prédéfinis comme les coins des yeux et de la bouche, la pointe du nez et du menton sur des images standardisées de recherche policière avec l'aide d'une tablette graphique RAND. Les coordonnées ainsi saisies servent ensuite à l'identification par l'ordinateur qui les compare avec des ensembles de données déjà saisies en amont. Il s'agit par conséquent d'un « système homme-machine » avec une répartition très claire des tâches : seule la gestion de masses de données invisibles est confiée à l'ordinateur, tandis que la reconnaissance des formes dans le champ du visible se voit déléguée à des paires d'yeux humains. Autrement dit : l'ordinateur est dans ce dispositif expérimental primitif (encore) frappé de cécité.

Le travail de Bledsoe reste encore confidentiel plusieurs décennies durant, ce qui sert tout à fait les intérêts de son commanditaire dans l'ordre du renseignement, et ce n'est que très récemment qu'il est devenu accessible au grand public.[22] La *Nippon Electric Company* (NEC), qui travaille également dans les années soixante sur les techniques de reconnaissance faciale automatisée, a quant à elle, un bien plus grand intérêt à ce que son travail soit connu du public. L'un des résultats spectaculaires au premier stade de sa recherche est présenté lors de l'exposition universelle de 1970 dans la ville japonaise d'Osaka, où l'on propose une attraction très spéciale au public sous le titre de *Computer Physiognomy* (Ill. 2). Tous les visiteurs et visiteuses de l'Expo acceptant de mettre leur visage à disposition du traitement électronique de données ont le privilège de remporter chez eux comme souvenir non seulement un portrait d'eux-mêmes pixellisé et imprimé, mais ils font également l'expérience d'une forme très spéciale d'interprétation automatisée des caractères. Pour ce faire, ils sont tout d'abord installés sur un tabouret rehaussé qui semble plutôt inconfortable et se voient littéralement fixés et isolés devant un « mur blanc ». Leur visage est ensuite enregistré par une caméra vidéo puis numérisé, avant d'être finalement apparié à l'un des sept visages de célébrités proposés à la comparaison sur la base de ressemblances mesurables. Chacune de ces célébrités, de Winston Churchill à John F. Kennedy et Marilyn Monroe, est censée représenter un certain « type », mais les visiteurs et visiteuses ne sont en rien informés des critères selon lesquels est établie cette affiliation. Bien plus, le résultat de cette « physiognomie par ordinateur » est présenté au public comme s'il était rendu par un oracle. Ce qui se joue à l'intérieur de l'ordinateur reste dans un premier temps également caché aux informaticien.ne.s prenant part à l'expérience, qui ne doivent apprendre que lors de l'analyse de données réalisée *a posteriori* que l'ordinateur travaillait avec un taux d'erreur très élevé et que les résultats n'étaient la

plupart du temps que le fruit du hasard.[23] La reconnaissance faciale, et cela vaut jusqu'à aujourd'hui, se présente souvent comme une *black box* et il n'est pas rare que les critères sur la base desquels elle opère restent structurellement cachés à ceux qui les mettent en œuvre, tout comme à ceux qui sont enregistrés par elle.

Malgré son immaturité sur le plan technique, le divertissement d'Osaka s'avère d'une importance capitale. Car sur la base des expériences acquises, et avant tout sur celle de la collecte des données, le jeune informaticien Takeo Kanade développe l'un des premiers procédés qui soit à peu près fonctionnel pour la reconnaissance faciale, indépendamment de l'aide humaine.[24] De même que le système homme-machine de Bledsoe en son temps, Kanade mise sur le relevé de points caractéristiques du visage et la mesure de la distance entre ceux-ci. La condition préalable à cela est un processus de réduction visuelle radicale et d'abstraction graphique (Ill. 3). Le visage photographié de face, isolé de manière artificielle devant un mur blanc et enregistré par vidéo, comme à Osaka, est dans un premier temps transformé en une matrice de pixels en noir et blanc, dont on n'isole et conserve que dans un second temps que les contours. Dans cette configuration linéaire discrète, l'ordinateur localise et quantifie ensuite des grandeurs mesurables prédéfinies, par exemple l'écart entre les yeux. Comme base de cette saisie automatisée d'éléments caractéristiques, on se sert d'un schéma général de la visagéité qui renseigne le programme sur l'endroit probable de la matrice de pixels où l'on peut trouver un œil, une bouche ou un nez. Dans une certaine mesure, l'ordinateur « sait » donc en amont à quoi ressemble un visage en général et saisit en partant de cette base les combinaisons particulières et respectives entre œil, bouche et nez. Le procédé est toutefois susceptible de commettre des erreurs – des contours supplémentaires dans le visage, comme ceux que créent les rides, les barbes ou les lunettes, rendent la reconnaissance de caractéristiques quasiment impossible. Aussi Kanade se concentre-t-il sur des visages jeunes, dépourvus de barbe et de lunettes et qui plus est, uniquement sur des visages masculins de type japonais.[25] Le schéma général de visagéité sur lequel repose son système se définit comme universel, mais il n'est en aucun cas inclusif. La reconnaissance faciale, et ceci vaut jusqu'à aujourd'hui, opère constamment avec de tels standards explicites comme implicites : tous les visages ne sont pas également lisibles par les machines.[26]

## INTERLUDE AU TOURNANT DES ANNÉES 1980 — HUMAIN ET HOMME-MACHINE

Ces premiers pas dans la reconnaissance faciale automatisée prennent place dans la longue tradition de la mesure et du relevé de données anthropométriques, dont on peut suivre la trace jusqu'au XVIII[e] siècle. Le *Computer Physiognomy* porte bien son nom, sans doute plus que ce que pouvaient l'imaginer ses développeur·se·s japonais·e·s. Le pasteur suisse Johann Caspar Lavater, qui fit de l'interprétation physiognomonique des caractères une mode dans toute l'Europe dans les années 1770, inventa en son temps avec la machine à silhouettes un dispositif spatio-médial conçu pour isoler les traits du visage humain, les stabiliser et les saisir avec une exactitude toute mécanique (Ill. 4). Et la technique d'ombre projetée élaborée par Lavater servait déjà à extraire les contours du visage (ou plus exactement du profil), pour les décomposer ensuite en

distances mesurables et en formes équivalentes, afin de pouvoir les lire à la manière d'un alphabet.[27] Le *signalement* anthropométrique du criminaliste parisien Alphonse Bertillon élaboré dans les années 1880, dont Woody Bledsoe se servit encore explicitement comme d'un modèle, peut lui aussi être placé dans la droite ligne de cette tradition.[28] Indépendamment du fait de savoir à quel point ces procédés sont liés à l'histoire du colonialisme et du racisme européen, la façon dont ils s'emparent des corps et des visages en les mesurant et en les morcelant, paraissait déjà à leurs protagonistes être à l'exact opposé de la façon dont fonctionne la perception humaine des visages au quotidien. Car nous reconnaissons habituellement les visages non par des caractéristiques isolables et des distances mesurables, que nous comparons en nous conformant à des règles explicites, mais plutôt dans leur globalité formelle, que nous enregistrons de manière intuitive.[29] Et tandis que les humains reconnaissent encore un visage familier après de nombreuses années et même dans les circonstances les plus défavorables, la moindre barbe ou une simple paire de lunettes vient mettre la mesure électronique en échec. Le fait de comprendre cette aptitude humaine et de la simuler par ordinateur n'offrirait-il pas le chemin le plus prometteur menant à l'automatisation de la reconnaissance faciale ?

En effet, parallèlement aux premières expériences en matière de reconnaissance faciale automatisée, la recherche fondamentale en psychologie se tourne dans les années 1970 et 1980 elle aussi vers la perception des visages. Ce faisant, elle garde en ligne de mire la transposition de l'homme à la machine, au moins comme horizon lointain. Car depuis le « tournant cognitif », on est tout à fait convaincu que le mode de fonctionnement de la perception humaine des visages se laisse *in fine* décrire comme une sorte de programme informatique, qui encode un *input* sensoriel selon des règles explicites avant de le stocker, de le récupérer et de le transformer.[30] La force de séduction de cette analogie entre l'homme et la machine réside dans la promesse d'un transfert théorique réciproque : l'exploitation électronique des données fournit un modèle pour des processus cognitifs en principe invisibles et l'on espère que les connaissances tirées de la psychologie expérimentale pourraient contribuer désormais à l'amélioration d'algorithmes.[31] La perception des visages est un traitement d'informations discrètes : voilà la formule aussi simple que pleine de présupposés à laquelle on peut résumer le consensus qui régit la recherche tant fondamentale qu'appliquée au tournant des années 1980. Et là où il s'agit de décrire des processus de traitement d'information, il semble d'une moindre importance de savoir s'ils se déroulent dans des cerveaux humains ou dans des processeurs électroniques – ils se laissent toujours modéliser sous forme de schéma abstrait, d'arbre décisionnel ou de logigramme complexe (Ill. 5).

C'est cet héritage de la cybernétique que Deleuze et Guattari semblent employer de manière critique, voire même par endroits détourner à des fins parodiques au travers du vocabulaire technique de leur chapitre sur la « visagéité » : il y est non seulement question de manière récurrente de « zones de fréquence et de probabilité », d' « ordinateur central » et de « têtes chercheuses »,[32] mais le concept de la « machine abstraite » en lui-même est issu de la cybernétique où il désigne une série d'étapes

de traitement discrètes qui peuvent ensuite techniquement être implémentées dans des formes concrètes variables, sous forme de programme ou de circuit de commutation par exemple.[33] Et en effet, des passages entiers du chapitre sur la « visagéité » peuvent se lire comme la description sous forme de diagramme de la façon abstraite dont les programmes se déroulent, au cours desquels des visages sont décomposés en unités discrètes ensuite recombinées pour former de nouvelles unités avant d'être sélectionnées successivement dans une suite d'opérations de décisions binaires.[34] Pourtant, là où les chercheurs et chercheuses désireux de décrypter la reconnaissance humaine des visages, croyaient être sur la piste d'un programme universel, Deleuze et Guattari ne laissent aucun doute quant au fait que leur « machine abstraite » est le produit d'une structure de pouvoir spécifique, à savoir de type « autoritaire » ou « despotique ».[35] Le traitement de l'information, et cela reflète également la teneur concrète des discussions politiques à la fin des années 1970, apparaît ce faisant toujours comme une technique de domination. Et l'on comprend aussi de cette manière pourquoi la reconnaissance faciale signifie toujours aussi une production sociale des visages, car les visages en tant que vecteurs d'information lisible et identifiable ne sont jamais simplement donnés, et encore moins de manière naturelle, mais doivent être produits avec force moyens.

Le raccourci théorique entre reconnaissance humaine des visages et reconnaissance automatique de formes qui permet, autour de 1980, le transfert théorique entre les sciences cognitives et l'informatique, reste pour cette même raison une promesse illusoire. Car il est certes possible de décrire les processus de perception humaine comme des processus de traitement de l'information de manière spéculative, mais pas de les expliciter sous la forme de déroulements de programmes concrets : quant à savoir par le biais de quelles opérations concrètes on pourrait cheminer de l'« *input* sensoriel » à l'« information encodée », cela n'est aucunement explicité par les modèles abstraits de la perception humaine des visages, tout munis de leurs marqueurs et autres *black boxes* qu'ils soient (Ill. 5). L'analogie cybernétique entre l'homme et la machine s'avère être une métaphore attractive sur le plan théorique, mais conduit en pratique à une impasse : la période faste des années 1970 est ainsi suivie d'une décennie durant laquelle la recherche sur la reconnaissance faciale automatisée est dans les faits mise à l'arrêt, avec l'« hiver de l'IA » que constituent les années 1980.

### 1991 — ESPACES STATISTIQUES DU VISAGE

Un nouveau tournant est amorcé par une procédure qui ne se fonde plus sur l'analogie implicite entre la perception humaine et la reconnaissance automatique de formes, mais sur l'exploitation statistique des informations véhiculées par les images qui sont déjà à disposition sous forme de masses de données discrètes. Elle est présentée en 1991 par les chercheurs du MIT Matthew Turk et Alex Pentland, qui dès le début de l'essai « Eigenfaces for Recognition », qui sera bientôt le plus fréquemment cité dans ce champ de recherches, se démarquent très nettement de toutes les tentatives menées jusque-là en matière de reconnaissance faciale. Ces dernières seraient en effet parties de manière « intuitive » du fait que les visages se laissent le plus aisément

comparer et distinguer entre eux à l'aide de la géométrie formée par les yeux, le nez et la bouche.[36] Turk et Pentland en revanche prennent une autre voie : au lieu de chercher dans une image prise isolément des points caractéristiques définis au préalable, leur méthode s'appuie au départ sur plusieurs centaines de visages standardisés, à partir desquels le système apprend tout d'abord à reconnaître un visage. À partir de chacun des visages de ce qu'ils nomment un set d'entraînement, on établit une série de variations significatives par rapport à la moyenne de tous ces images faciales – ne réalisant cependant aucune mesure géométrique de distance entre des points isolés, mais recensant différents degrés de clarté répartis sur l'ensemble de la surface de l'image. Le résultat de cette décomposition analytique de l'image constitue un ensemble que l'on nomme des *eigenfaces* : des visages partiels schématiques, dont chacun représente certaines différences par rapport à la moyenne (Ill. 6). Chaque nouveau visage, auquel le système est confronté, est alors caractérisé comme « somme pondérée » de ces *eigenfaces.* Il est donc d'une certaine manière composé à partir d'éléments des visages d'entraînement et ne résulte que de la comparaison avec une archive numérique constituée de visages alternatifs. Chaque visage individuel apparaît ainsi comme l'actualisation concrète de visages possibles dans un espace certes virtuel mais multi dimensionnel et totalement prévisible.[37] La condition d'un tel procédé est un format uniforme des images : de même que pour certains procédés plus anciens, l'analyse des *eigenfaces* ne fonctionne, elle aussi, qu'à la condition que les visages soient présentés face caméra. Cela correspond tout à fait à leur contexte initial d'application. Cette méthode a été développée en collaboration avec un opérateur de taux d'audience télévisée qui voulait identifier la personne en train de regarder l'écran à l'aide d'une caméra fixée sur le téléviseur.[38]

Certes Turk et Pentland soulignent bien les « similitudes qualitatives » supposées entre leur approche et la reconnaissance humaine des visages, sans doute en raison du contexte de publication de leur article dans le *Journal of Cognitive Neuroscience* qui relève des sciences cognitives, mais ils sont bien en peine de préciser en quoi elles consistent.[39] En effet, les abstractions statistiques avec lesquelles ils opèrent ne leur permettent aucune analogie de nature psychologique. Les *eigenfaces* représentent certes au sens mathématique des « caractéristiques » précises, mais justement pas de même nature que celles que des observateurs humains identifieraient comme des yeux, des nez ou des bouches. Il s'agit plutôt de proportions signifiantes de la répartition des valeurs qui échappent largement à toute description verbale. À la différence de l'écart entre les yeux par exemple, de telles caractéristiques ne pourraient pas non plus être lues à partir de photographies analogiques ou de corps vivants : il s'agit moins de caractéristiques isolées de visages individuels que de caractéristiques statistiques de masses d'images numériques. Une telle approche statistique fondée sur les images du visage humain n'est pensable que dans la mesure où Turk et Pentland, à la différence de Bledsoe et de Kanade, ne se fondent pas sur l'anatomie humaine, mais sur leur représentation en image, qui est toujours déjà disponible en tant que jeu de données numériques. Ainsi leur *pictorial turn*[40] de la reconnaissance faciale accomplit-il dans le même temps la rupture la plus radicale avec la perception humaine : la

reconnaissance faciale automatisée reconnaît désormais un visage non plus en vertu de configurations de caractéristiques visibles, mais de structures de données invisibles.

**2014 — FLUX DES VISAGES INTERCONNECTÉS**

L'analyse des *eigenfaces* passe pour être la première solution pratique au problème de la reconnaissance faciale. Elle déclenche non seulement un véritable boom de la recherche, mais éveille également l'intérêt d'institutions étatiques. Entre 1993 et 1996 le ministère de la Défense des USA invite chaque année dans le cadre du programme connu sous le nom de FERET (pour « Face Recognition Technology ») des chercheurs et chercheuses des universités d'élite américaines, pour tester les performances de leurs algorithmes de reconnaissance faciale en les soumettant à des tests standardisés. Les améliorations de la performance que l'on constate d'une année sur l'autre encouragent certains des participants à fonder leur propre start-up : au tournant de l'an 2000, plusieurs fournisseurs commerciaux de logiciels de reconnaissance faciale sont déjà en concurrence aux États-Unis pour remporter des marchés auprès des autorités de police ou des services de permis de conduire, ainsi que des exploitants de casino ou de stade. C'est enfin avec la « guerre contre le terrorisme » menée après le 11 septembre que cette jeune technologie – quoiqu'encore hautement faillible – quitte ensuite les laboratoires informatiques du complexe militaro-académique pour pénétrer dans la réalité mondialisée avec l'équipement « biométrique » accru des frontières et des passeports.[41] Pour l'histoire de la reconnaissance faciale, le 11 septembre ne marque toutefois pas de césure décisive. Car les procédés qui sont à présent employés misent toujours sur des images largement standardisées, comme le montrent les conventionnelles « planches d'échantillons photographiques » de l'imprimerie fédérale, qui depuis 2005 visent à rendre largement publiques les consignes très strictes concernant le format de la photo d'identité du nouveau passeport électronique (Ill. 7), à savoir un fond neutre, un regard face caméra et surtout : aucun sourire ![42]

Certes, la reconnaissance faciale au tournant de l'an 2000 opère avec la comparaison automatisée de grandes masses d'images, mais celles-ci sont structurées, formatées et *in fine* aussi limitées par la quantité de visages saisis numériquement. Cela change du tout au tout une décennie plus tard, avec la convergence de deux technologies jusque-là développées sans aucun lien entre elles, à savoir les « réseaux neuronaux artificiels » (RNA) et les réseaux « sociaux ». L'idée de simuler les processus neuronaux d'organismes vivants sur ordinateur remonte certes aux années 1940, mais ce n'est qu'autour de 2009 que les conditions semblent réunies pour espérer pouvoir atteindre des résultats convaincants dans le champ de la reconnaissance faciale. Indépendamment de leur appellation naturalisante, les réseaux neuronaux artificiels opèrent également avec le traitement statistique de grandes masses de données. Les critères de distinction et de classement qu'ils appliquent pour ce faire, ne leurs sont cependant pas prescrits par leur programmateur·rice·s. Au lieu de découper des images standardisées selon des règles fixes pour les réduire à leurs composantes statistiques, de tels algorithmes optimisent leurs procédures décisionnelles de manière autonome sur la base de processus itératifs d'optimisation : ils « apprennent » par des millions d'essais

et d'erreurs et, à cette fin, ils ont besoin de masses gigantesques de données pour s'entraîner.[43]

C'est ici que les *social media* entrent en jeu, car pour s'entraîner à reconnaître un seul et même visage dans différentes circonstances, sous différents angles et dans des conditions d'éclairage variables, les algorithmes actuels sont nourris massivement avec des séries d'images qui doivent être attribuées à des personnes que l'on peut identifier de manière fiable – et que l'on appelle « *Faces in the Wild* », des visages qui n'ont pas été photographiés dans des conditions de laboratoire extrêmement standardisées, mais dans les conditions de la vie réelle.[44] Les masses gigantesques d'images de visages déjà « labellisés », c'est-à-dire reliés à un nom et à un profil ainsi que leur accessibilité sans difficulté font des plateformes telle que *Facebook* et *Instagram* des terrains d'entraînement et de test idéaux pour la reconnaissance faciale. Chaque fois que quelqu'un télécharge une photo de lui, reconnaît et « tague » une connaissance sur une photo ou vérifie une proposition faite par la reconnaissance faciale automatique, il ou elle contribue donc à l'entraînement des algorithmes.[45] Dès 2014, le département de recherche de *Facebook* peut se targuer d'avoir comblé « l'écart de performance » entre l'homme et la machine – leur algorithme *DeepFace* se montre à présent capable d'égaler la faculté de reconnaissance humaine, tout du moins lors de tests standardisés (Ill. 8).[46] Toutefois, sans la contribution de milliards de paires d'yeux humains connectés aux réseaux mondiaux de circulation des images, les « réseaux neuronaux artificiels » resteraient aveugles, tout du moins jusqu'à aujourd'hui.

C'est pourquoi comprendre l'histoire de la reconnaissance faciale comme une histoire de l'image *(Bildgeschichte)* signifie prendre en considération le statut modifié des images dans les processus de traitement automatisé. Depuis son *pictorial turn* dans les années 1990, la reconnaissance faciale automatisée n'opère plus avec la fiction théorique du visage comme vecteur d'informations, dont les caractéristiques, visibles également pour des yeux humains, peuvent être exploitées dans des processus explicitables de la reconnaissance de formes. Les algorithmes qui sont aujourd'hui employés dans les *black boxes* de notre présent numérique connecté, partent bien plus du principe selon lequel les données avec lesquelles ils opèrent sont toujours déjà disponibles en tant qu'ensemble de données d'images numériques – et, en cas de doute, que les informations qu'ils génèrent à partir d'elles ne sont pas celles que l'œil humain pourraient détecter face à un visage réel. La forme de production sociale des visages qui domine aujourd'hui reste mal comprise si on ne l'appréhende pas avant tout comme une production d'images partagée et connectée, autrement dit comme une production d'images dans laquelle les rôles de l'homme et de la machine apparaissent comme clairement définis et en aucun cas comme interchangeables.

Avec des réseaux sociaux de distribution d'images tels que *Facebook* et *Instagram*, ce sont des systèmes homme-machine globalisés qui vivent littéralement de ce que leurs utilisateur.rice.s ne se lassent pas de produire, de partager, d'évaluer et de commenter des images d'eux-mêmes et de tous ceux qui leur sont chers. Les images numériques de visages sont devenues une précieuse ressource de données pour des opérations d'apprentissage par la machine, le traitement statistique et la surveillance

automatisée. Cependant, là où elles ne sont que des bases de données invisibles et désincarnées pour les algorithmes qui, en arrière-plan de la plate-forme sociale, passent au crible les gigantesques flux d'images à la recherche de visages reconnaissables dans les coulisses des plateformes sociales, elles demeurents pour tous ceux à qui l'on n'offre rien d'autre à voir que la « face externe des données »,[47] leur face visible, leurs propres visages et ceux des êtres qui leur sont chers, ceux de personnes proches ou lointaines, qu'ils admirent ou envient, qu'ils gardent en souvenir ou préféreraient oublier. Chaque visage reconnaissable sur une image numérique sert ainsi à la fois de capteur d'attention humaine de nature affective et d'ancre opérationnelle permettant de relier des flux d'images de provenances diverses pour former des clusters de plus en plus vastes et des profils de plus en plus détaillés. Les images de visages sont ainsi devenues des interfaces qui garantissent la possibilité de relier les processus de traitement par la machine aux actes de la vision humaine. Visibles et invisibles à la fois, ces interfaces sont autant des schémas de données impersonnels que des surfaces de projection d'affects, d'émotions et de souvenirs tout à fait personnels.

1 Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues,* Paris : Flammarion, 1996, p. 29.

2 Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Année zéro. Visagéité » in : *idem, Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie,* Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 205-235.

3 *Ibid.,* p. 207.

4 *Ibid.,* p. 217-219.

5 *Ibid.,* p. 230.

6 Petra Löffler, « Effacement. Zur Auslöschung des Gesichts bei Gilles Deleuze », in : Mona Körte, Judith Elisabeth Weiss (éd.), *Gesichtsauflösungen* (Interjekte 4), Berlin : ZfL, 2013, p. 87-96, ici : p. 89. C'est également l'hypothèse que fait l'une des études les plus approfondies jusqu'à présent des débuts de la reconnaissance faciale automatisée, voir Kelly Gates, *Our Biometric Future. Facial Recognition Technology and the Culture of Surveillance,* New York/Londres : New York University Press 2011, p. 23 et suiv.

7 C'est surtout pour Guattari, qui entretient des contacts étroits avec le mouvement autonomiste en Italie, que l'année 1977 est dans l'ensemble une année de combats politiques décisifs. Voir François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée,* Paris : La Découverte 2007. Je remercie Ann-Cathrin Drews d'avoir attiré mon attention sur l'arrière-plan historique de l'époque.

8 Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues, op. cit.,* p. 24.

9 *Ibid.*

10 Voir Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder,* Berlin : Suhrkamp 2015, p. 150 et suiv.

11 Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues, op. cit.,* p. 25

12 « Nous parlons littéralement. » *Ibid.*

13 Cette différence marquera *in fine* l'un des points de rupture de l'amitié entre Foucault et Deleuze, voir François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit.,* p. 727 et Didier Eribon, *Michel Foucault. 1926-1984,* Paris : Flammarion, 1989, p. 273-278. C'est également de ce dernier que provient la formulation « dictature policière » (Ibid., p. 276).

14 François Dosse rapporte que ce sont ces avis de recherche qui frappent, plus que toute autre chose, le peintre Gérard Fromanger, un ami commun de Deleuze et Guattari, lors de son voyage en 1977 en RFA. Voir François Dosse, Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.,* p. 698.

15 *Ibid.,* p. 463-495.

16 Voir Michel Foucault, « Nous nous sentions comme une sale espèce » (1977), in *idem, Dits et Ecrits,* 1954-1988, tome III. 1976-1979, Paris : Gallimard, 1994, p. 415-418.

17 Voir Horst Herold, « Erwartungen von Polizei und Justiz in der Kriminaltechnik », in : Bundeskriminalamt Wiesbaden (éd.), *Der Sachbeweis im Strafverfahren. Arbeitstagung des Bundeskriminalamtes Wiesbaden vom 23. bis 26. Oktober 1978,* Wiesbaden : sans indication 1979, p. 75-83, ici : p. 79 et suiv.

18 Les développements suivants reposent en partie sur mon ouvrage *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook,* Constance : Constance University Press, 2019.

19 Une histoire complète de la reconnaissance faciale automatisée manque encore dans la recherche. Gates en livre un premier aperçu dans *Our Biometric Future, op. cit.,* p. 25-61.

20 Voir Nils J. Nilsson, *The Quest for Artificial Intelligence. A History of Ideas and Achievements,* Cambridge *et al.* : Cambridge University Press 2010, p. 63 et suiv.

21 L'histoire de Bledsoe a récemment suscité un intérêt accru, voir Shaun Raviv, « The Secret History of Facial Recognition », in *Wired,* 22 janvier 2020, https://www.wired.com/story/secret-history-facial-recognition/ [dernier accès 10/03/2020]. Voir en outre et pour les développements suivants : Anne Olivia Boyer, Robert S. Boyer, « A Biographical Sketch of W. W. Bledsoe », in : *idem* (éd.), *Automated Reasoning. Essays in Honor of Woody Bledsoe,* Dordrecht : Springer 1991, p. 1-30 ; Nilsson, *The Quest for Artificial Intelligence, op. cit.,* p. 127 et suiv. ; Gates, *Our Biometric Future, op. cit.,* p. 28-30.

22 Voir Woodrow Wilson Bledsoe, « A Proposal for a Study to Determine the Feasibility of A Simplified Face Recognition Machine », Palo Alto 1963 ; *idem,* « Facial Recognition Project Report », Palo Alto 1964, consultables tous deux en ligne : https://archive.org/details/firstfacialrecognitionresearch [dernier accès 10/03/2020].

23 Voir James L. Wayman, « The Scientific Development of Biometrics over the last 40 Years », in : Karl de Leeuw, Jan Bergstra (éd.), *The History of Information Security : A Comprehensive Handbook,* Amsterdam : Elsevier Science 2007, p. 263-274, ici p. 266 ; Gates, *Our Biometric Future, op. cit.,* p. 25 et suiv.

24 Takeo Kanade, *Computer Recognition of Human Faces,* Bâle/Stuttgart : Springer 1977. Le travail de Kanade a été soumis en 1973 à l'Université de Kyoto pour l'obtention d'un doctorat.

25 Voir *ibid.,* p. 10-13, 30-36, 66-69.

26 Ce problème est connu dans le débat actuel sous le nom de *algorithmic bias,* auquel Benjamin Ruha a livré récemment une introduction : Ruha Benjamin, *Race After Technology : Abolitionist Tools for the New Jim Code,* Cambridge : Polity 2019.

27 Voir à ce sujet Roland Meyer, « Netzwerke und Bilderströme. Johann Caspar Lavater als Medienunternehmer », in : Felix Lenz, Christine Schramm (éd.), *Von der Idee zum Medium. Resonanzfelder zwischen Aufklärung und Gegenwart,* Munich : Fink 2019, p. 319-337.

28 Voir Raviv, « The Secret History of Facial Recognition », *op. cit.*

29 Le philosophe Michael Polanyi décrit par exemple pour cette raison la reconnaissance des visages comme la forme d'un savoir « implicite », c'est-à-dire ni explicitable ni formalisable, voir Michael Polanyi, *Implizites Wissen,* Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 1985 [1966], p. 14 et suiv., p. 20, p. 27.

30 Voir par ex. Hadyn Ellis, « Theoretical Aspects of Face Recognition », in : Graham Davies et al., *Perceiving and Remembering Faces,* Londres *et al.* : Academic Press 1981, p. 171-196.

31 De la même manière, il n'est pas une seule publication de psychologie cognitive de la perception des visages qui puisse faire l'économie de la prise en compte de l'état de la reconnaissance automatisée de formes. Voir par ex. Vicki Bruce, *Recognising Faces,* Hove *et al.* : Routledge 1988.

32 Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille plateaux, *op. cit.,* p. 206, 217, 233.

33 Voir Matteo Pasquinelli, « Der italienische Operaismo und die Informationsmaschine », in : Ramón Reichert (éd.), *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie,* Bielefeld : transcript 2014, p. 313-332, ici : p. 321.

34 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.,* notamment p. 216-219.

35 *Ibid.,* p. 221.

36 Matthew Turk, Alex Pentland, « Eigenfaces for Recognition », in : *Journal of Cognitive Neuroscience* 3.1 (1991), p. 71-86, ici : p. 71.

37 Au sujet des principes de base de ce procédé voir L. Sirovich, M. Kirby, « Low-Dimensional Procedure for the Characterization of Human Faces », in : *Journal of the Optical Society of America* 4 (1987), p. 519-524.

38 Voir Lila Lee-Morrison, *Portraits of Automated Facial Recognition. On Machinic Ways of Seeing the Face,* Bielfeld : transcript 2019, p. 56 et suiv.

39 Turk, Pentland, « Eigenfaces for Recognition », *op. cit.,* p. 83.

40 Voir Lee-Morrison, *Portraits of Automated Facial Recognition, op. cit.,* p. 79.

41 Voir l'approche plus détaillée du sujet dans Meyer, *Operative Porträts, op. cit.,* p. 337-356.

42 Voir à ce sujet Roland Meyer, « Lichtbildbelehrungen. Bilder im Grenzbereich. Die e-Pass-Fotomustertafeln der Bundesdruckerei », in *Bildwelten des Wissens* 4.2 (2006), p. 64-68.

43 Voir Ethem Alpaydin, *Machine Learning : The New AI,* Cambridge (Mass.) : The MIT Press 2016, p. 24 et suiv., p. 65 et suiv.

44 Voir Gary Huang et al., « Labeled Faces in the Wild : A Database for Studying Face Recognition in Unconstrained Environments » (2008), http://vis-www.cs.umass.edu/papers/lfw.pdf [dernier accès 10/03/2020].

45 Voir Rainer Mühlhoff, « Menschengestützte Künstliche Intelligenz. Über die soziotechnischen Voraussetzungen von "deep learning" », in : *Zeitschrift für Medienwissenschaft* année 11 (2019), cahier n° 21, p. 56-64, ici : p. 62.

46 Yaniv Taigman *et al.,* « DeepFace. Closing the Gap to Human. Level Performance in Face Verification », in : *2014 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition,* Columbus : 2014, p. 1701-1708, https://ieeexplore.ieee.org/document/6909616 [dernier accès 08/06/2020].

47 Je dois cette expression à Simon Rothöhler. Voir à ce sujet et plus généralement à propos de la logistique des flux d'images numériques également *idem., Das verteilte Bild. Stream. Archiv. Ambiente,* Munich : Fink Verlag 2018.

Martial Guédron

# Physiognomonie et idéologie. Autour de l'édition de Lavater par Moreau de la Sarthe

## LAVATER EN FRANCE

Pasteur, prédicateur mystique, poète populaire marqué par Johann Jakob Bodmer, Friedrich Gottlieb Klopstock et Jean-Jacques Rousseau, Johann Caspar Lavater a surtout exercé une influence en France à travers la publication de ses « Fragments physiognomoniques ». Dans leur édition originale, ceux-ci se déploient en quatre volumes au contenu éclectique et fragmentaire, comprenant de nombreuses planches didactiques, des vignettes, de multiples têtes d'hommes et d'animaux, des portraits et des profils silhouettés pour lesquels Daniel Chodowiecki, Franz Gabriel Fiesinger, Johann Heinrich Lips, Johann Rudolf Schellenberg et Georg Friedrich Schmoll ont été mis à contribution.[1] Leur publication confirme le renouveau d'intérêt pour cette tradition divinatoire qu'illustrent, en France, les travaux que le bénédictin Antoine-Joseph Pernety, membre de l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Prusse, a consacrés à la connaissance de l'homme moral par celle de l'homme physique. Lavater avait déjà fait paraître des réflexions préliminaires sur l'idée, le caractère scientifique et l'utilité de la physiognomonie.[2] Il a ensuite supervisé la première traduction française des *Physiognomische Fragmente* parue à La Haye entre 1781 et 1787,[3] une édition refondue et augmentée du texte d'origine, celle dont s'est ensuite servi Henry Hunter pour la traduction anglaise éditée par Thomas Holloway.[4]

Ces trois premières éditions sont luxueuses, ce qui les destine aux grandes bibliothèques et à un public d'amateurs fortunés. La version française se présente sous la forme d'in-quarto richement illustrés : si Lavater maîtrise le français, qu'il utilise dans sa correspondance, la traduction de l'allemand a été assurée par le diplomate érudit Antoine-Bernard Caillard, associé à Marie-Élisabeth Bouée de La Fite, auteure d'ouvrages dédiés à l'éducation, ainsi qu'à Henri Renfner, traducteur attaché à l'ambassade prussienne à La Haye. L'objectif de Lavater est d'asseoir la physiognomonie sur de nouvelles bases scientifiques et morales afin de la prémunir contre les condamnations qui la relèguent du côté des arts divinatoires.[5] On en connaît le principe fondamental : il consiste, pour le physiognomoniste, à se fonder sur les inductions et les analogies que lui dictent ses sens pour corréler les formes extérieures du corps humain, en particulier celles de la tête, aux penchants et aux facultés des individus qu'il examine.

> « C'est ici, explique Lavater, […] la première base de la Science des Physionomies, la base la plus inébranlable, la plus sûre, la plus profonde : malgré toute l'analogie, tout le rapport qu'il y a dans la multitude innombrable des figures humaines, il est impossible d'en trouver deux, qui, mises l'une à côté de l'autre, & comparées avec

> exactitude, ne diffèrent sensiblement entr'elles. Il n'est pas moins certain qu'il seroit tout aussi impossible de trouver deux caractères d'esprits parfaitement ressemblans, que de rencontrer deux visages d'une ressemblance parfaite. […] *Cette différence extérieure du visage & de la figure, doit nécessairement avoir un certain rapport, une analogie naturelle avec la différence intérieure de l'esprit & du cœur.* »[6]

Connaître le langage originel de la nature tel qu'il est tracé sur le visage offre la possibilité d'y lire comme dans un livre ouvert ; pour maîtriser ce langage, il faut en apprendre l'alphabet en analysant le caractère des différents crânes, profils, fronts, yeux, oreilles, nez, bouches, mentons, etc.

Avec sa manière d'entrelacer les croyances mythiques et populaires, les superstitions et les discours savants, les préoccupations esthétiques, les observations pertinentes et les considérations les plus naïves sur la portée morale des différentes parties du corps, Lavater séduit le lectorat français et le séduit durablement. Ses théories sont d'abord relayées parmi les couches aristocratiques qui, dans les dernières années de l'Ancien Régime, y trouvent le moyen de réaffirmer un idéal de distinction physique et moral censé se transmettre par voie héréditaire.[7] Or l'engouement se maintient et se diffuse dans les milieux littéraires et artistiques : des écrivains comme Louis-Sébastien Mercier, Madame de Staël, François-René de Chateaubriand, Étienne Pivert de Senancour, Stendhal, Honoré de Balzac, George Sand et Charles Baudelaire, des artistes comme Anne-Louis Girodet, Jean-Jacques Lequeu, Louis-Léopold Boilly, Grandville, Pierre-Jean David d'Angers et Honoré Daumier se montrent attentifs aux liens supposés entre aspect physique, contenu moral et comportement social. En 1863, dans un article pour la *Revue germanique et française* consacré à Wilhelm von Humboldt, Paul-Armand Challemel-Lacour pourra s'interroger sur « cette énigme qu'on appelle Lavater, lequel, justement ridiculisé de son temps, est resté chez nous, je ne sais par quelle fortune propice, en possession d'une sorte de popularité et l'objet d'admirations plus vives qu'éclairées ».[8]

Il faut néanmoins nuancer ce constat. En France, l'écho favorable dont bénéficie la physiognomonie de Lavater ne se limite pas aux cercles littéraires, artistiques et mondains. En 1797, Jean-Joseph Süe le fils, chirurgien qui, aux côtés de son père, exerce à l'hôpital de la Charité tout en étant professeur d'anatomie à l'École des Beaux-arts, publie un livre curieux : les variations morphologiques et mimiques des êtres vivants y sont analysées suivant une approche où les emprunts à Lavater se mêlent au nouveau regard clinique promu par Xavier Bichat.[9] Cinq ans plus tard, François Cabuchet, un élève de Bichat, soutient une thèse de médecine dans laquelle il affirme que le praticien doit explorer le visage dans l'état de santé et de maladie, en se fondant à la fois sur l'anatomie, les avancées récentes de la physiologie et les œuvres des plus grands artistes.[10]

Longtemps retardée, la mise au point du quatrième et dernier volume de la première traduction française de Lavater n'est disponible qu'en 1803.[11] Or, dès 1806, les premières livraisons d'une nouvelle édition de Lavater dirigée par Moreau de la Sarthe sont disponibles par souscription, à Paris, chez Prud'homme et plusieurs libraires en Europe.[12] En dehors du titre et de petits ajustements, celle-ci reprend le texte français

de l'édition précédente, mais l'ensemble est présenté suivant une autre logique, dispose d'un appareil de notes et de remarques critiques, d'une table des matières et d'un index des noms propres mis en ordre par le chirurgien Pierre Süe, bibliothécaire à l'École de Santé et cousin germain de Jean-Joseph Süe le fils.[13] D'un format in-octavo plus abordable, cette édition se situe à la jonction entre la physiognomonie lavatérienne et les nouvelles méthodes d'analyse du corps qui émergent avec le XIX$^{e}$ siècle.

## UN MÉDECIN PHILOSOPHE

L'ambition de Moreau de la Sarthe, sans rien retrancher au texte de Lavater, ni même ôter une seule illustration d'origine, est de le réorganiser afin d'assurer des liaisons entre les différentes questions traitées qui lui semblent avoir été placées au hasard. Il observe que n'étant ni physiologiste, ni médecin, ni même naturaliste, Lavater n'a pu aborder certains sujets que de façon superficielle, à travers une conception de l'homme et du monde imprégnée de métaphysique religieuse. Le tome premier comprend d'ailleurs une notice historique sur Lavater, qui puise dans l'*Éloge de Lavater comparé à Diderot* du Suisse Jacques-Henri Meister. Réédité à part en 1814,[14] ce texte brosse un portrait du promoteur de la physiognomonie moderne, présente ses ouvrages et les principaux événements de son existence, évoque son enthousiasme, sa philanthropie, la force de son imagination et son goût pour les beaux-arts. Suivent une note d'intention des éditeurs, puis une dizaine de petites études synthétiques qui amorcent les développements des tomes suivants : sur les caractères des passions, sur les physionomies caricaturales et altérées, sur la physiognomonie en général et les rapports du moral au physique, sur les physionomies intellectuelles, sur les physionomies morales, sur le système de Franz Joseph Gall,[15] sur les physionomies des femmes à différents âges, sur les physionomies idéales et leur beauté, sur la physiognomonie comparée et le système du savant polymathe italien Giambattista della Porta, sur les physionomies organiques, sur les rapports de la physiognomonie avec la peinture, sur l'histoire et la philosophie de la physiognomonie.

Environ six-cents gravures ont été exécutées par Pierre-Nicolas Ransonnette « sous l'inspection » de François-André Vincent pour accompagner l'ensemble des textes. Beaucoup sont des transpositions gravées à partir des planches originales ; celles qui sont inédites se rapportent aux additions sur l'anatomie de la face, les caractères des passions, les parallèles avec les animaux, les recherches de Pieter Camper, Johann Friedrich Blumenbach et Franz Joseph Gall. Convaincu de l'efficacité didactique des gravures au simple trait de contour, Moreau de la Sarthe assure que la plupart des planches ont été conçues dans un style linéaire conforme aux recommandations de Vincent. De fait, ce dernier connaissait bien les nouvelles exigences du dessin technique : par un décret impérial du 23 novembre 1808, il allait bientôt être nommé « instituteur de dessin » à l'École Polytechnique.[16] En revanche, les illustrations qui concernent l'ostéologie et la physiologie ont été gravées par Ludwig Friedrich Kaiser, avec effets de clair-obscur, d'après les dessins du chirurgien Jean-Galbert Salvage. Le succès de ce Lavater augmenté lui vaudra d'être réédité et enrichi d'une centaine de planches toujours exécutées par Ransonnette, avec un texte que le nouveau maître

d'œuvre, le médecin obstétricien Jacques-Pierre Maygrier, prétend avoir corrigé d'une foule d'incorrections, d'inexactitudes et de fautes de toute espèce.[17]

Moreau de la Sarthe est un représentant de l'école médico-philosophique qui entend fonder sa pratique sur les faits et les phénomènes observables. Issu de la bourgeoisie du Mans, élève du collège des oratoriens, il suit à Paris une formation médicale, s'engage comme chirurgien militaire, puis exerce à Nantes où il perd le libre usage de sa main droite en raison d'une blessure contractée dans l'exercice de ses fonctions. De retour dans la capitale, il assiste aux cours de Philippe Pinel à la Société d'histoire naturelle, et sort diplômé de l'École de Médecine. À la fin de l'année 1795, il est nommé sous-bibliothécaire à l'École de Santé, où il bénéficie du soutien amical de Pierre Süe, son supérieur direct. Proche de Guillaume Dupuytren et de François-Xavier Bichat, il fréquente le salon d'Auteuil, cénacle des Idéologues réunis autour de Pierre-Jean-Georges Cabanis dans la maison de Madame Helvétius. Polygraphe prodigue, il collabore au *Recueil périodique de la Société médicale de Paris,* aux *Mémoires de la Société Médicale d'émulation* et à *La Décade philosophique,* rédigeant des remarques sur la nature de l'homme, des notices sur les asiles d'aliénés et la pathologie mentale, des recensions critiques sur le mesmérisme et la phrénologie de Gall, tout en travaillant à son *Histoire naturelle de la femme.*[18] Membre de la Société des Observateurs de l'homme, professeur d'hygiène au Lycée républicain, il prend la succession de Pierre Süe comme bibliothécaire à la Faculté de médecine de Paris, puis, à partir de 1821, entreprend d'achever la partie « Médecine » de l'*Encyclopédie méthodique* interrompue avec la mort de Félix Vicq d'Azyr.

Chez Moreau de la Sarthe, captivante est la manière dont il s'efforce de concilier l'apport de Cabanis à la démarche de Lavater. Soucieux de débarrasser la physiognomonie de ses vieux oripeaux, il entend l'amener sur un terrain positif pour en faire une branche de cette science mixte appelée « physiologie philosophique » qu'il situe au croisement des sciences morales et des sciences physiques. S'il admet que Lavater se laisse égarer et s'abandonne sans mesure à son exaltation et à son enthousiasme,[19] il est suffisamment convaincu que le moral agit sur le physique et le physique sur le moral pour tenter de comprendre les effets des passions sur les organes ; il avance d'ailleurs que les maladies mentales, voire l'ensemble des affections chroniques qu'il range parmi les « névroses », peuvent être mieux combattues par l'effet de certaines passions que par les médicaments les plus actifs.[20] Pour lui, la physiognomonie se rapproche de la sémiotique, cette partie de la médecine qui s'occupe des signes propres à reconnaître l'état de santé ou de maladie.[21]

Mais il est difficile de saisir l'ordre qu'il a retenu ; la répartition, les intitulés et la matière de ses additions dérogent au programme annoncé. On comprend tout de même que l'étude des signes manifestes doit précéder celle des plus subtils : l'observation des physionomies en mouvement devra se faire avant celle des physionomies au repos ; l'analyse des physionomies altérées par les passions violentes, les habitudes dépravées et les expressions hideuses passera devant celle des physionomies morales, idéales et intellectuelles. L'attention qu'il accorde aux variations du visage en les rapportant aux muscles de la face constitue d'ailleurs une différence notable avec

Lavater : non seulement ce dernier se souciait peu des règles dont procèdent les mouvements mimiques, mais il privilégiait les traits inertes des crânes, des silhouettes et des moulages. Moreau de la Sarthe livre toutefois quelques études sur des sujets qui semblent relever de la tradition divinatoire, par exemple sur la physiognomonie des chevelures ou sur celle des odeurs, cette derniere mise en relation avec la mutation des normes olfactives au cours de la période.

## PHYSIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE, CRÂNIOLOGIE

C'est en médecin et en physiologiste de son temps que Moreau de la Sarthe aborde les signes du corps, plus spécifiquement ceux du visage : à la différence de Lavater, il s'efforce d'analyser les mouvements mimiques sur une base anatomo-physiologique. Cependant il ne néglige ni les travaux de Marin Cureau de la Chambre, de Charles Le Brun et de Pieter Camper sur les signes des passions, ni les réflexions de Denis Diderot sur la pantomime, de Johann Jakob Engel sur le geste et l'action théâtrale, de Gotthold Ephraim Lessing sur le *Laocoon*. Il entérine aussi le *topos* suivant lequel les passions dominantes finissent par donner leur caractère aux physionomies. De plus, il soutient que les tableaux des plus grands maîtres, comme ceux de Raphaël ou de Guido Reni, sont des modèles d'analyse mimique. La fin du tome IX reproduit d'ailleurs quarante-et-une planches tirées des dessins de Le Brun sur l'expression des passions d'après l'édition de Bernard Picart.

Ainsi l'ambition de Moreau de la Sarthe n'est pas seulement de fonder la physiognomonie sur une assise physiologique : il entend lui donner une dimension anthropologique, autrement dit en faire un outil de compréhension de l'histoire du genre humain. Héritiers de l'empirisme encyclopédique, certains Idéologues s'inspirent des savants allemands qui, tels le naturaliste Johann Friedrich Blumenbach et Emmanuel Kant, désignent par « anthropologie », l'histoire naturelle des facultés physiques et morales de l'humanité.[22] C'est de ce point de vue que Moreau de la Sarthe considère la place de l'homme par rapport à la femme et par rapport aux animaux. C'est aussi ce qui le conduit à affirmer la domination de l'homme occidental sur les autres représentants de l'humanité. Cette adhésion aux stéréotypes raciaux et sexuels de la période n'est pas pour surprendre : le modèle médical et anatomique pèse de tout son poids sur la manière dont les premiers anthropologues français perçoivent le dimorphisme entre femmes et hommes. La comparaison du volume du crâne des premières avec celui des seconds est un argument qui a maintes fois servi à démontrer que celles-ci ont un déficit d'intelligence naturelle et qu'il convient de les écarter de la sphère publique, c'est-à-dire de toute intervention dans la vie sociale et politique. Cette infériorité de « caractère » serait confirmée par les signes mimiques ; la nature même de l'organisation de la femme contribuerait à cette différence : « Ce sont les angles, les saillies, les contours fortement prononcés, qui font les traits physiognomoniques : chez la femme tout est arrondi, du moins pendant la jeunesse ; un tissu délicat, expansible, élastique, efface tous les angles, unit toutes les parties par les transitions les plus douces ».[23] Autre *topos*, cette physionomie mobile et transitoire, qui ne modifie pas les traits des femmes autant qu'elle le fait chez les hommes, rapproche celles-ci des enfants.

Moins réticent que Lavater aux analogies zoomorphes, Moreau de la Sarthe s'intéresse aux idées de Giambattista della Porta sur les ressemblances entre certains types d'hommes et certaines espèces animales. Toujours dans le tome IX, il propose des extraits de l'ouvrage où le savant italien a développé ces analogies. Mieux encore, il reproduit, en tirage sanguine, les cinquante-huit planches tirées des dessins de Le Brun sur les rapports de la figure humaine avec celle des animaux d'après un ouvrage publié la même année, en 1806, à l'initiative de Vivant Denon.[24] Il en fournit de larges extraits : un abrégé de la conférence de Charles Le Brun lue à l'Académie de peinture et de sculpture ; une dissertation de Louis-Marie-Joseph Morel d'Arleux sur la cause de la disparition de la derniere conférence de Le Brun sur la physiognomonie ; une présentation des théories physiognomoniques du premier peintre de Louis XIV d'après les écrits de Claude Nivelon, son élève. Pour sa part, Lavater ne pouvait avoir qu'une connaissance très approximative de ces fameux dessins : conservés dans les collections du cabinet du roi, ils ne furent en partie révélés au public parisien qu'en août 1797, à l'occasion d'une exposition au Muséum Central des Arts.[25] Cela dit, le pasteur zurichois était fermement persuadé qu'entre l'homme, miroir de la divinité, et le singe, animal supposé être son plus proche parent, la distance demeurait insondable. Moreau de la Sarthe, lui, allègue que la différence se situe ailleurs et qu'elle n'empêche pas de telles comparaisons : si l'homme se distingue des animaux, c'est par sa sensibilité plus active et plus diversifiée, son irritabilité énergique et flexible, la spécificité de ses sens et de son système nerveux.[26]

Notre médecin idéologue fait aussi un sort à la phrénologie. S'il reconnaît en Gall un anatomiste habile, il regrette la fascination qu'il exerce, comparable à celle du diacre Pâris ou de Mesmer le magnétiseur : fondé sur l'inspection des crânes par le regard et la palpation, le système de Gall s'occupe surtout de la physionomie au repos ; la singularité des rapports entre le physique et le moral lui échappe. En outre, comme Cabanis, Moreau estime qu'il est indispensable d'étudier l'influence des circonstances et du milieu afin d'aboutir à une science de l'homme universelle et transversale, bien loin de cette focalisation sur le cerveau.[27] La manière dont Gall assigne à chaque passion, à chaque penchant, à chaque faculté, une zone spécifique de la surface cérébrale, lui paraît non seulement annihiler la belle unité de l'homme, mais laisser croire qu'il n'existe aucune moralité dans les actions humaines, autrement dit « que la femme adultère, le voleur, le querelleur, le meurtrier, ne se trouvant tels que par l'empire et le développement de certains organes, pourraient se justifier aisément en accusant la nature ».[28]

## BEAU IDÉAL, ORDRE NATUREL, HARMONIE SOCIALE

Moreau de la Sarthe préconise une méthode d'observation indépendante de toute métaphysique ; celle pratiquée par Étienne Bonnot de Condillac, celle que revendiquent Cabanis et Antoine Destutt de Tracy. Il sait que Lavater défend une approche marquée par le spiritualisme et que, pour lui, le Christ est un idéal humain et physiognomonique insaisissable. Peu porté aux rêveries théosophiques, il se veut pragmatique. S'il a bien compris le programme de Lavater – connaître l'homme et le rendre

meilleur –, il entend aider à identifier les divers états physiques, les tempéraments, toutes les spécificités qui relèvent de la santé ou de la maladie, de l'âge, du sexe, des différentes espèces humaines, des dispositions saines ou dangereuses. S'il demeure quelques traces de l'état sauvage y compris chez les peuples policés, c'est, explique-t-il, en raison du faible niveau social, économique et culturel dans lequel évoluent certaines couches défavorisées.[29] Sur une base physiologique, sa morale se fait utilitaire : « Pour donner cette nouvelle édition de Lavater, il fallait un but moral à nos efforts ; il fallait supposer un grand degré d'importance et d'utilité à un travail aussi pénible que difficile, et que nous n'aurions pas entrepris sans la persuasion qu'il pouvait contribuer aux progrès des sciences et au bonheur de la société ».[30] Mais chaque type physique semble bien relever d'un ordre naturel au sein duquel chaque individu trouve sa place. La physiognomonie conforte ainsi les stratifications sociales et culturelles qui, sous le Consulat et l'Empire, marquent le triomphe des notables parmi lesquels on dénombre quelques savants issus de la bourgeoisie.

La place que Moreau de la Sarthe assigne aux beaux-arts doit être précisée. Dans le sillage de Lavater, il insiste sur l'utilité de la physiognomonie pour les peintres, les sculpteurs, les poètes et les acteurs. Fidèle à une longue tradition académique, il ajoute que la connaissance des signes physionomiques est sans doute plus indispensable aux peintres d'histoire qu'à tous les autres artistes. Dans sa longue introduction, il explicite sa position :

> « En effet, tous les grands peintres, les Raphaël, les Léonard de Vinci, Le Brun, Le Poussin, ont tous été d'habiles, de profonds physionomistes. Non-seulement ils ont rendu les traits les plus délicats et tous les détails du tableau des passions humaines ; mais ils ont exprimé en outre tous les caractères de la physionomie en repos : toutes les marques distinctives des personnages qui respirent dans leurs admirables compositions, et dont l'imagination de tout spectateur qui n'est pas étranger à la langue physiognomonique, peut aisément faire l'histoire toute entière, et retrouver toute la vie, toute la destinée. »[31]

On note la symétrie de l'argumentation : d'un côté les observations d'histoire naturelle et de physiologie sont très utiles aux beaux-arts, de l'autre les statues antiques et les œuvres des plus grands maîtres peuvent servir de base à la constitution d'une physiognomonie scientifique.

Dans un long article du tome IV traitant « Des proportions et des principales variétés du visage », il rappelle l'utilité de l'anatomie pour les artistes et mentionne les contributions de Léonard de Vinci, Albrecht Dürer, Charles Le Brun, Buffon, Johann Joachim Winckelmann, Camper, François Cabuchet et Émeric-David sur cette matière. Marqué par l'esthétique néoclassique, il rend compte des différents types de proportions d'après le modèle antique, cite les observations de William Hogarth et de Winckelmann, s'appuie sur les indications de François-André Vincent, « un peintre qui s'est occupé de l'enseignement et de la pratique de son art avec la même distinction ».[32] Il traite aussi de la théorie de l'angle facial de Camper, tout en rappelant que Le Brun avait déjà montré comment, à mesure que le front perd de sa saillie, on peut à volonté dégrader le plus beau profil humain et le faire passer par tous les degrés de

l'animalité. Il poursuit : « Camper reconnut ensuite que cette ligne avait une direction constante et déterminée dans le beau idéal ».[33] Reprenant à son compte l'affirmation de Georges Cuvier qui fait de l'angle facial un indice d'intelligence et un moyen d'évaluer la prédominance du cerveau ou des sens chez les différentes races humaines, il enchérit : « Le développement, les progrès de l'esprit humain, sont évidemment en rapport avec ces degrés de beauté ».[34]

Avec ses ajouts et réajustements, cette nouvelle édition de la physiognomonie de Lavater est symptomatique d'une période durant laquelle les procédures d'identification visant à objectiver les physionomies à partir d'indices mesurables et quantifiables ne cessent de s'affiner. Le plus remarquable réside dans la manière dont Moreau de la Sarthe appréhende les types individuels à travers des filtres esthétiques qui lui fournissent des modèles et des contre-modèles caractérologiques et sociaux. Qu'il assimile le débordement des passions et les physionomies dépravées à des caricatures n'est certes pas anecdotique : rappelons que le XIX$^{e}$ siècle va consacrer le triomphe de ce mode d'expression qui, en misant sur « le dedans jugé par le dehors »,[35] entretient des liens profonds avec la physiognomonie. Logiquement, le dessin linéaire épuré lui paraît le mieux à même de traduire objectivement les signes physiognomoniques. C'est d'ailleurs à ce propos qu'il défend Lavater avec le plus de vigueur :

> « Aujourd'hui, il reste encore plusieurs préventions contre Lavater ; son ouvrage, que peu de personnes ont étudié, et qu'on feuillette en général, sans suite, sans attention, ne paraît souvent présenter que des paradoxes piquans ou téméraires : on prononce alors hardiment sur ces apparences, et l'on ne voit pas que, pour avoir le droit de condamner l'auteur, il faudrait avoir réfuté au moins quelques-unes de ses observations ; faire moins d'attention au texte qu'au dessin, qui est la seule langue physiognomonique ; entendre cette langue, et se rappeler que tout ce qui tient à des observations délicates et suivies, ne sera jamais entièrement repoussé par les sages qui n'ont pas fait avec le même soin ces observations difficiles ».[36]

Au moment où Moreau de la Sarthe écrit ces lignes, le dessin peut encore endosser, pour les savants, le rôle que certains d'entre eux confieront à la photographie : être la première langue de la physiognomonie, la plus objective, la plus à même d'essentialiser le visage, d'en faire un objet naturel qui signale, au repos comme dans ses mouvements, combien les êtres humains sont soumis au déterminisme biologique.

1 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe,* Leipzig/Winterthur : Bey Weidmanns Erben und Reich, 4 vol., 1775-1778.

2 Johann Caspar Lavater, *Von der Physiognomik,* Leipzig : Bey Weidmanns Erben und Reich, 2 vol.,1772.

3 Johann Caspar Lavater, *Essai sur la physiognomie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer,* trad. de l'allemand par Marie-Élisabeth de La Fite, Caillard et Henri Renfner, La Haye : J. van Karnebeek, 3 vol., 1781-1787.

4 Johann Caspar Lavater, *Essays on physiognomy, for the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind,* trad. du français par Henry Hunter, Londres : [s. n.], 3 vol., 1789-1810.

5 En Allemagne, des réserves sont exprimées à l'encontre des théories de Lavater, par exemple à Göttingen, sous la plume du caustique Georg Christoph Lichtenberg, et, à Berlin, sous celle de l'écrivain éditeur Christoph Friedrich Nicolai. Par la suite, scientifiques et philosophes se succèdent pour condamner, avec Kant, le principe d'une corrélation entre apparence physique et contenu moral uniquement fondée sur l'intuition.

6 Lavater, *Essai sur la physiognomie, op. cit.,* t. I, p. 30 (souligné dans l'original).

7 Pierre Serna, « Le noble », in Michel Vovelle (dir.), *L'Homme des Lumières,* Paris : Le Seuil, 1996, p. 84.

8 Paul-Armand Challemel-Lacour, « Guillaume de Humboldt », *Revue germanique et française,* t. 27, 1863, p. 660.

9 Jean-Joseph Süe, *Essai sur la physiognomonie des corps vivants considérée depuis l'homme jusqu'à la plante,* Paris : Dupont de Nemours, an V, 1797, p. I-V.

10 François Cabuchet, *Essai sur l'expression de la face dans l'état de santé et de maladie,* Paris : Brosson / Crabon et Cie, an X [1802].

11 Johann Caspar Lavater, *Essai sur la physiognomie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer,* La Haye, Hendrik van Teeckelenburh, t. IV, 1803.

12 Johann Caspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie, nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique,* Paris : Prudhomme, 10 vol., 1806-1809.

13 Dans l'édition de La Haye, le lecteur dispose néanmoins d'une table alphabétique à la fin de chaque volume.

14 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, *Notice sur la vie et les ouvrages de Lavater,* Paris : imprimerie de Fain, 1814.

15 Franz Joseph Gall, médecin allemand, célèbre pour sa doctrine de la « crâniosco pie », ou phrénologie, qui soutenait que l'état des facultés des individus peut se reconnaître à l'examen et à la palpation de leur crâne.

16 Jean-Nicolas-Pierre Hachette, *Correspondance sur l'École impériale polytechnique,* Paris : J. Klostermann, t. 2, 1813, p. 31.

17 Johann Caspar Lavater, « Avertissement », in *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater. Nouvelle édition,* Paris : Depélafol, 10 tomes en 5 vol., 1820-1835, s. p.

18 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, *Histoire naturelle de la femme, suivie d'un traité d'hygiène,* Paris : L. Duprat, Letellier, 1803, 3 vol.

19 Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater, op. cit.,* t. I, p. 240.

20 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, « Passions », in *Encyclopédie méthodique, médecine, par une société de médecins,* NOY-PHT, Paris : Veuve Agasse, 1824, p. 433.

21 Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater, op. cit.,* t. I, p. 234 (en note).

22 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe « Métiers (considérations physiologiques et médicales) » in : *Encyclopédie méthodique,* NOY-PHT, *op. cit.,* 1821, p. 66.

23 Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater, op. cit.,* t. I, p. 21.

24 *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux,* Paris : chalcographie du Musée Napoléon, 1806.

25 Dans l'édition de La Haye, on trouve simplement deux images superposées reproduisant, sans mention de Le Brun, la figure de l'homme comparée à celle du bœuf. Or ces images servent ici à illustrer les théories de Giambattista della Porta ; Lavater, *Essai sur la physiognomie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer, op. cit.,* t. II, p. 99.

26 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe « Nature de l'Homme (Physiologie & Pathol.) » in *Encyclopédie méthodique, op. cit.,* NOY-PHT, 1824, p. 507-508.

27 Voir Jean-Luc Chappey, *La société des Observateurs de l'Homme, (1799-1804). Des anthropologues au temps de Bonaparte,* Paris : Société des Études Robespierristes, 2002, p. 456-458.

28 Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater, op. cit.,* t. II, p. 51.

29 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, « Considérations sur quelques traces de l'état sauvage chez les peuples policés, et l'histoire particulière du petit canton de Saterland », *La Décade philosophique, littéraire et politique,* 12e année, IVe trimestre, an XII [1804], p. 449-457.

30 Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater, op. cit.,* t. I, p. 44.

31 *Ibid.,* t. I, p. 29.

32 *Ibid.,* t. IV, p. 112.

33 *Ibid.,* t. IV, p. 143.

34 *Ibid.,* t. IV, p. 146.

35 Charles Philipon, « Le Dedans jugé par le dehors », *Musée ou magasin comique de Philipon : contenant près de 800 dessins,* Paris : Aubert et Cie, 1842-1843, p. 73-78 ; 129-135.

36 Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater, op. cit.,* t. I, p. LXXXVIIJ.

Martial Guédron, übersetzt von Nicola Denis

# Physiognomik und Ideologie. Zu Moreau de la Sarthes Lavater-Ausgabe

## LAVATER IN FRANKREICH

Johann Caspar Lavater, Pfarrer, mystischer Prediger und von Johann Jakob Bodmer, Friedrich Gottlieb Klopstock und Jean-Jacques Rousseau beeinflusster Volksdichter, hat sich in Frankreich vor allem mit der Veröffentlichung seiner *Physiognomischen Fragmente* Einfluss verschafft. Die deutsche Erstausgabe umfasste vier Bände mit einem eklektischen, fragmentarischen Inhalt, dazu zahlreiche Lehrtafeln, Vignetten, die verschiedensten Tier- und Menschenköpfe sowie Porträt- und Profilsilhouetten von Daniel Chodowiecki, Franz Gabriel Fiesinger, Johann Heinrich Lips, Johann Rudolf Schellenberg und Georg Friedrich Schmoll.[1] Ihre Veröffentlichung bestätigte das wiedererwachte Interesse an jener divinatorischen Tradition, die in Frankreich durch den ehemaligen Benediktinermönch Antoine-Joseph Pernety, Mitglied der Königlich-Preussischen Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften, vertreten wurde, der in seinen Arbeiten den moralischen Menschen aus dem physischen heraus erklärte. Lavater hatte bereits erste Vorüberlegungen zur Idee, zur Wissenschaftlichkeit und zum Nutzen der Physiognomik publiziert.[2] Später sah er eigenhändig die zwischen 1781 und 1787 in Den Haag erschienene französische Übersetzung der *Physiognomischen Fragmente* durch,[3] eine überarbeitete und erweiterte Ausgabe des ursprünglichen Textes, auf die sich im Folgenden auch Henry Hunter bei der Übersetzung für die von Thomas Holloway organisierte englische Ausgabe stützen sollte.[4]

Mit ihrer aufwendigen Ausstattung waren diese drei ersten Editionen auf große Bibliotheken und vermögende Liebhaber zugeschnitten. Bei der französischen Fassung handelte es sich um ein reich illustriertes Quartformat: Obwohl Lavater des Französischen mächtig war und es zum Beispiel in seiner Korrespondenz benutzte, stammte die Übersetzung aus dem Deutschen von dem gelehrten Diplomaten Antoine-Bernard Caillard, der dabei von Marie-Élisabeth Bouée de La Fite, Verfasserin von Büchern zum Thema der Erziehung, und von Henri Renfner, einem in der preußischen Botschaft in Den Haag beschäftigten Übersetzer, unterstützt wurde. Lavaters Ziel war es, die Physiognomik mit einer neuen wissenschaftlichen und moralischen Grundlage zu versehen, um sie von dem anrüchigen Etikett einer divinatorischen Kunst zu befreien.[5] Das Grundprinzip ist bekannt: Der Physiognomiker stützt sich auf die von seinen Sinnen diktierten Schlüsse und Analogien, um die Gestalt des menschlichen Körpers, besonders die Kopfformen, zu den Neigungen und Fähigkeiten der untersuchten Individuen in Bezug zu setzen.

> »Es ist dieß, […] der erste, tiefste, sicherste, unzerstörbarste Grundstein der Physiognomik, daß bey aller Analogie und Gleichförmigkeit der unzähligen menschlichen Gestalten, nicht zwo gefunden werden können, die, neben einander gestellt und genau verglichen, nicht merkbar unterschieden wären. Nicht weniger unwidersprechlich ists, daß eben so wenig zween vollkommen ähnliche Gemüthscharacter, als zwey vollkommen ähnliche Gesichter zu finden sind. […] *daß diese äußere Verschiedenheit des Gesichtes und der Gestalt mit der innern Verschiedenheit des Geistes und Herzens in einem gewissen Verhältnisse, einer natürlichen Analogie stehen müsse*.«[6]

Beherrscht man die ursprüngliche Sprache der Natur, so wie sie sich auf dem Gesicht abzeichnet, kann man darin lesen wie in einem offenen Buch. Um sich diese Sprache anzueignen, gilt es ihr Alphabet zu erlernen, also die unterschiedlichen Schädelformen, Profile, Stirnen, Augen, Ohren, Nasen, Münder und Kinnpartien zu analysieren.

Mit seiner Verknüpfung aus mythischen und volkstümlichen Glaubensinhalten, aus abergläubischen Vorstellungen und gelehrten Diskursen, ästhetischen Erwägungen, treffenden Beobachtungen und naiven Erläuterungen zu den moralischen Implikationen der unterschiedlichen Körperteile beeindruckte Lavater die französische Leserschaft nachhaltig. Zunächst fanden seine Theorien im Milieu des Adels Verbreitung, der im ausgehenden Ancien Régime hierin eine Möglichkeit sah, sein Ideal einer angeblich vererbbaren körperlichen und moralischen Distinktion zu bekräftigen.[7] Doch die anhaltende Begeisterung strahlte auch auf literarische und künstlerische Kreise aus: Schriftsteller wie Louis-Sébastien Mercier, Madame de Staël, François-René de Chateaubriand, Étienne Pivert de Senancour, Stendhal, Honoré de Balzac, George Sand und Charles Baudelaire oder Künstler wie Anne-Louis Girodet, Jean-Jacques Lequeu, Louis-Léopold Boilly, Grandville, Pierre-Jean David d'Angers und Honoré Daumier zeigten sich empfänglich für die vermeintlichen Verbindungen zwischen äußerer Erscheinung, Seelenleben und gesellschaftlichem Verhalten. 1863 hinterfragte Paul-Armand Challemel-Lacour in einem Aufsatz über Wilhelm von Humboldt in der *Revue germanique et française* »dieses Rätsel namens Lavater, der sich, in seiner Zeit zu Recht verspottet, durch ein glückliches Geschick bei uns ungebrochener Beliebtheit erfreut und Gegenstand einer eher schwärmerischen denn aufgeklärten Bewunderung ist«.[8]

Diese Feststellung sollte jedoch etwas differenzierter betrachtet werden. Die große Resonanz, die Lavaters Physiognomik in Frankreich erfuhr, beschränkte sich nicht allein auf literarische, künstlerische und adlige Kreise. 1797 veröffentlichte Jean-Joseph Süe der Jüngere, ein Chirurg, der zusammen mit seinem Vater am Hôpital de la Charité arbeitete und gleichzeitig als Professor für Anatomie an der École des Beaux-Arts tätig war, ein kurioses Buch, in dem die morphologischen und mimischen Unterschiede der Lebewesen nach einem Ansatz untersucht werden, in dem der Einfluss Lavaters mit dem neuen, von Xavier Bichat propagierten klinischen Blick kombiniert wurde.[9] Fünf Jahre später legte François Cabuchet, ein Schüler Bichats, seine medizinische Doktorarbeit vor, in der er die These aufstellte, dass der Arzt das Gesicht im gesunden wie im kranken Zustand erforschen

und sich dabei auf die Anatomie, die jüngsten Errungenschaften der Physiologie und die Werke der bedeutendsten Künstler stützen müsse.[10]

Der vierte und letzte Band der ersten französischen Lavater-Übersetzung war mit einer erheblichen Verzögerung erst 1803 erhältlich.[11] Bereits ab 1806 ließen sich allerdings die ersten Bände einer neuen, von Jacques-Louis Moreau de la Sarthe herausgegebenen Lavater-Ausgabe als Subskriptionsexemplare bei Prud'homme in Paris und in mehreren europäischen Buchhandlungen erwerben.[12] Abgesehen vom Titel und einigen wenigen Anpassungen stützte sie sich auf den französischen Text der Vorgängerausgabe, verfolgte in ihrem Ansatz jedoch eine andere Logik: Sie umfasste einen kritischen Anmerkungsapparat, ein Inhaltsverzeichnis und einen von dem Chirurgen Pierre Süe, Bibliothekar an der École de Santé und Cousin von Jean-Joseph Süe dem Jüngeren, angelegten Index mit Personennamen.[13] Diese Fassung in einem erschwinglicheren Oktavformat bewegte sich an der Schnittstelle zwischen der Lavater'schen Physiognomik und den im frühen 19. Jahrhundert aufkommenden neuen Analysemethoden des Körpers.

## EIN PHILOSOPHISCHER ARZT

Moreau de la Sarthe versuchte, den Inhalt neu zu ordnen und Querverbindungen zwischen den vermeintlich zufällig angeordneten Fragen aufzuzeigen, ohne dabei Lavaters Text oder die Originalabbildungen zu beschneiden. Er stellte fest, dass Lavater, der weder Physiologe noch Arzt oder Naturforscher war, manche Themen nur oberflächlich und vor dem Hintergrund eines von der religiösen Metaphysik geprägten Menschen- und Weltbildes hatte behandeln können. Der erste Band enthielt historische Angaben zu Lavater, die sich auf das Buch *L'Éloge de Lavater comparé à Diderot* des Schweizers Jacques-Henri Meister stützten. Dieser, 1814 noch einmal separat publizierte Text[14] zeichnet ein Porträt des Begründers der modernen Physiognomik, präsentiert seine Werke nebst den wichtigsten Ereignissen seines Lebens und würdigt seinen Enthusiasmus, seine Philanthropie, seine rege Fantasie sowie seine Wertschätzung der Künste. Auf eine Anmerkung der Herausgeber folgt ein knappes Dutzend kleiner Überblicksstudien, die mit der Behandlung folgender Themen bereits auf die späteren Bände vorgreifen: das Wesen der Leidenschaften, groteske und entstellte Physiognomien, die Physiognomik im Allgemeinen, das Verhältnis zwischen Körper und Seele, die intellektuellen Physiognomien, die moralischen Physiognomien, das System von Franz Joseph Gall,[15] die Physiognomien unterschiedlich alter Frauen, die idealen Physiognomien und ihre Schönheit, die vergleichende Physiognomik und das System des italienischen Universalgelehrten Giambattista della Porta, die organischen Physiognomien, das Verhältnis der Physiognomik zur Malerei sowie die Geschichte und Philosophie der Physiognomik.

»Unter Aufsicht« François-André Vincents fertigte Pierre-Nicolas Ransonnette etwa sechshundert Stiche zu den Texten an. In vielen Fällen handelte es sich dabei um Reproduktionen der Originaltafeln. Die neu hinzugekommenen Abbildungen betrafen die Ergänzungen zur Gesichtsanatomie, das Wesen der Leidenschaften, die

Parallelen zur Tierwelt sowie die Forschungen von Pieter Camper, Johann Friedrich Blumenbach und Franz Joseph Gall. Überzeugt von der didaktischen Wirksamkeit der Stiche mit einfachen Umrisslinien, sorgte Moreau de la Sarthe dafür, dass die meisten Tafeln in dem von François-André Vincent empfohlenen linearen Stil gestaltet waren. Tatsächlich kannte sich Vincent gut mit den neuen Anforderungen der technischen Zeichnung aus: Per kaiserlichem Dekret vom 23. November 1808 sollte er bald an der École Polytechnique zum »instituteur de dessin« ernannt werden.[16] Die Illustrationen zur Osteologie und Physiologie wurden hingegen mit Hell-Dunkel-Effekten von Ludwig Friedrich Kaiser nach Zeichnungen des Chirurgen Jean-Galbert Salvage gestochen. Der ergänzte Lavater war so erfolgreich, dass er eine weitere Neuauflage erfuhr und um etwa hundert erneut von Ransonnette gestochene Bildtafeln erweitert wurde; mit einem Text, den der neue Herausgeber, der Arzt und Geburtshelfer Jacques-Pierre Maygrier, angeblich von unzähligen Unrichtigkeiten, Ungenauigkeiten und diversen Fehlern bereinigt hatte.[17]

Moreau de la Sarthe war ein Vertreter der medizinisch-philosophischen Schule, die ihre Tätigkeit auf beobachtbare Tatsachen und Phänomene gründen wollte. Er wuchs in einer bürgerlichen Familie in Le Mans auf, besuchte das Collège des Oratoriens, absolvierte eine medizinische Ausbildung in Paris, verpflichtete sich als Militärchirurg und praktizierte anschließend in Nantes, wo er sich bei der Ausübung seines Berufs an der rechten Hand verletzte, die er fortan nur noch eingeschränkt benutzen konnte. Zurück in der Hauptstadt, hörte er die Vorlesungen von Philippe Pinel in der Société d'histoire naturelle und machte seinen Abschluss an der École de Médecine. Ende 1795 wurde er zum Unterbibliothekar an der École de Santé ernannt und dort von seinem direkten Vorgesetzten, Pierre Süe, freundschaftlich unterstützt. Er stand Guillaume Dupuytren sowie François-Xavier Bichat nahe und besuchte den Salon d'Auteuil, den Kreis der Ideologen *(idéologues)* um Pierre-Jean-Georges Cabanis im Haus der Madame Helvétius. Als vielseitiger, produktiver Schreiber verfasste er Beiträge im *Recueil périodique de la Société médicale de Paris,* für die *Mémoires de la Société Médicale d'émulation* und für *La Décade philosophique;* er schrieb dabei Reflexionen über das Wesen des Menschen, kurze Texte über Irrenanstalten und psychische Erkrankungen, kritische Beiträge zum Mesmerismus und der Gall'schen Phrenologie. Parallel dazu arbeitete er an seiner *Histoire naturelle de la femme*.[18] Mitglied der Société des Observateurs de l'homme, Professor für Hygiene am Lycée républicain, trat er die Nachfolge von Pierre Süe als Bibliothekar an der Faculté de médecine de Paris an und vollendete ab 1821 den beim Tod von Félix Vicq d'Azyr unterbrochenen Artikel »Medizin« in der *Encyclopédie méthodique*.

Es ist faszinierend, wie Moreau de la Sarthe Cabanis' Beitrag mit Lavaters Ansatz verknüpft. Im Bestreben, die Physiognomik von ihren Altlasten zu befreien, will er sie in ein positives Licht rücken und zu einem Zweig jener Mischwissenschaft, der »philosophischen Physiologie«, machen, die er an der Schnittstelle zwischen Geistes- und Naturwissenschaften ansiedelt. Obwohl Lavater seiner Meinung nach zu weit geht, indem er sich rückhaltlos seiner schwärmerischen Begeisterung überlässt,[19] ist Moreau de la Sarthe fest von einer wechselseitigen Beziehung zwischen

Körper und Seele überzeugt und will vor diesem Hintergrund die Auswirkungen der Leidenschaften auf die Organe erforschen. Darüber hinaus postuliert er, dass sich die Geisteskrankheiten, ja alle chronischen Krankheiten, die er als »Neurosen« einordnet, besser durch bestimmte Leidenschaften als durch die wirksamsten Medikamente bekämpfen lassen.[20] Für ihn ähnelt die Physiognomik der Semiotik, jenem Bereich der Medizin, der mithilfe von Zeichen den gesunden oder kranken Zustand beurteilt.[21]

Seiner Ordnung lässt sich allerdings nur schwer folgen ; Aufteilung, Überschriften und inhaltliche Ergänzungen weichen von dem angekündigten Vorhaben ab. Dennoch versteht man, dass das Studium der sichtbaren Zeichen dem der weniger sichtbaren vorausgehen soll : Die bewegten Physiognomien sind vor den unbewegten zu beobachten ; die Analyse der von heftigen Leidenschaften, unguten Gewohnheiten und hässlichen Ausdrücken entstellten Physiognomien hat gegenüber dem Studium der moralischen, idealen und intellektuellen Physiognomien Priorität. Die Sorgfalt, mit der Moreau de la Sarthe die Veränderungen des Gesichts analysiert, die er aus den Gesichtsmuskeln ableitet, unterscheidet ihn deutlich von Lavater, der sich nicht nur über die den mimischen Bewegungen zugrundeliegenden Regeln hinwegsetzte, sondern auch die unbeweglichen Züge von Schädeln, Porträtsilhouetten und Gipsabgüssen bevorzugte. Doch auch Moreau de la Sarthe behandelte in manchen Beiträgen Themen, die aus der divinatorischen Tradition zu stammen scheinen, so zum Beispiel die Physiognomie der Haare oder Gerüche, wobei letztere zum damaligen Wandel der Geruchsnormen in Bezug gesetzt wurde.

## PHYSIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE, KRANIOLOGIE

Moreau de la Sarthe deutete die Zeichen des Körpers, im Besonderen die des Gesichts, als Arzt und Physiologe seiner Zeit : Im Unterschied zu Lavater bemühte er sich, die mimischen Bewegungen auf einer anatomisch-physiologischen Basis zu analysieren. Dabei berücksichtigte er die Arbeiten von Marin Cureau de la Chambre, Charles Le Brun und Pieter Camper über die Zeichen der Leidenschaften, die Überlegungen Denis Diderots zur Pantomime, Johann Jakob Engels Ausführungen zur Geste und theatralischen Handlung sowie Lessings *Laokoon*. Er bestätigte auch den Topos, demzufolge die vorherrschenden Leidenschaften den Physiognomien allmählich ihr Wesen aufprägen. Darüber hinaus versteht er die Gemälde bedeutender Meister wie Raffael oder Guido Reni als Modelle für die Analyse der Mimik. Nicht von ungefähr sind am Ende von Band IX einundvierzig Bildtafeln nach Zeichnungen von Le Brun über den Ausdruck der Leidenschaften nach der Ausgabe von Bernard Picart abgebildet.

Demnach bestand Moreau de la Sarthes Ziel nicht nur darin, der Physiognomik eine physiologische Grundlage zu geben : Er wollte ihr eine anthropologische Dimension verleihen, das heißt ein Werkzeug zum Verständnis der Menschheitsgeschichte aus ihr machen. In der Nachfolge des enzyklopädischen Empirismus bezogen manche *idéologues* ihre Inspiration von deutschen Gelehrten, die wie der Naturforscher Johann Friedrich Blumenbach oder Immanuel Kant die Naturgeschichte der körper-

lichen und moralischen Fähigkeiten der Menschheit als »Anthropologie« bezeichneten.[22] Von diesem Standpunkt aus betrachtete Moreau de la Sarthe den Platz des Mannes in Bezug auf die Frau und die Tiere. Dabei gelangte er zu der Schlussfolgerung, dass der abendländische Mann den anderen Menschheitsvertretern überlegen sei. Dieses Bekenntnis zu den zeittypischen rassischen und sexuellen Stereotypen überrascht kaum: Das medizinische und anatomische Modell lastete schwer auf der Perspektive, aus der die ersten französischen Anthropologen den Dimorphismus zwischen Frauen und Männern betrachteten. Immer wieder wurde der Vergleich zwischen weiblichem und männlichem Schädelvolumen als Argument bemüht, um zu zeigen, dass Frauen angeblich ein Intelligenzdefizit hätten und folglich aus der öffentlichen Sphäre, sprich von allen gesellschaftlichen und politischen Aufgaben auszuschließen seien. Diese »charakterliche« Unterlegenheit werde von den mimischen Zeichen bestätigt; das weibliche Äußere trage in seinem ganzen Wesen zu diesem Unterschied bei: »Eben die Ecken, die hervorspringenden Elemente, die kräftigen Konturen machen die physiognomischen Züge aus: Bei der Frau ist alles rundlich, zumindest in der Jugend; ein feines, dehnbares, elastisches Gewebe verwischt sämtliche Ecken und vereinheitlicht alle Partien durch die sanftesten Übergänge«.[23] Ein weiterer Topos besteht darin, dass die bewegliche und schneller wechselnde Physiognomie, welche die weiblichen Gesichtszüge weniger stark verändere als die männlichen, die Frauen in die Nähe von Kindern rückt.

Moreau de la Sarthe war den zoomorphen Analogien weniger abgeneigt als Lavater und interessierte sich entsprechend für die Ideen Giambattista della Portas über die Ähnlichkeiten zwischen bestimmten Menschentypen und Tierarten. Ebenfalls in Band IX versammelte er Auszüge aus dem Werk, in dem der italienische Gelehrte diese Analogien entwickelt hatte. Er bildete sogar in Röteldruck die achtundfünfzig Tafeln nach Zeichnungen von Le Brun über das Verhältnis zwischen Menschen- und Tiergesichtern ab, nach einem im selben Jahr, 1806, auf Betreiben von Vivant Denon[24] veröffentlichten Werk. Auch ausführliche Auszüge werden daraus zitiert: die gekürzte Fassung eines Vortrags, den Le Brun an der Académie de peinture et de sculpture gehalten hatte, ein Aufsatz von Louis-Marie-Joseph Morel d'Arleux über das Verschwinden des letzten Vortrags von Le Brun zur Physiognomik sowie ein Überblick über die physiognomischen Theorien dieses führenden Hofmalers unter Ludwig XIV. nach den Schriften seines Schülers Claude Nivelon. Lavater seinerseits konnte nur einen vagen Eindruck von diesen berühmten Zeichnungen haben: Sie wurden in den Sammlungen des Cabinet du roi aufbewahrt und erst im August 1797, anlässlich einer Ausstellung im Muséum Central des Arts, in Teilen dem Pariser Publikum zugänglich gemacht.[25] Der Zürcher Pastor war fest von der unüberwindlichen Kluft zwischen dem Menschen als Spiegel der Göttlichkeit und dem Affen, seinem vermeintlich nächsten Verwandten, überzeugt. Moreau de la Sarthe hingegen blieb solchen Vergleichen gegenüber aufgeschlossen und siedelte den Unterschied auf einer anderen Ebene an: Der Mensch unterscheide sich vom Tier durch seine stärker ausgeprägte, differenziertere Sensibilität, seine vitale, wandelbare Reizbarkeit sowie die Eigenart seiner Sinne und seines Nervensystems.[26]

Als Arzt und Sympathisant der *idéologues* richtete er sein Augenmerk ebenfalls auf die Phrenologie. Obwohl er Gall als kundigen Anatomen schätzte, störte ihn die Faszination, die der Phrenologe, ähnlich wie der Diakon François de Pâris oder Franz Anton Mesmer, der Begründer des Magnetismus, ausübte: Galls System, das sich auf das Betrachten und Abtasten des Schädels stützte, beschäftigte sich im Wesentlichen mit der Physiognomie im Ruhezustand; das spezifische Verhältnis zwischen Körper und Seele entging ihm hingegen. Wie Cabanis, war auch Moreau der Überzeugung, dass statt einer solchen Fokussierung auf das Gehirn der Einfluss der Umstände und des Milieus untersucht werden sollte, um eine universelle und transversale Wissenschaft vom Menschen begründen zu können.[27] Die Art und Weise, in der Gall den Leidenschaften, Neigungen und Fähigkeiten einen jeweils spezifischen Bereich der Hirnoberfläche zuwies, hieß für Moreau, nicht nur die harmonische Einheit des Menschen zu leugnen, sondern implizierte die Annahme, dass das menschliche Handeln keiner moralischen Verantwortung unterliege. Mit anderen Worten, dass »die ehebrecherische Frau, der Dieb, der Streitsüchtige, der Mörder nur aufgrund der Herrschaft und der Ausbildung bestimmter Organe zu solchen geworden sind und sich leicht mit der Anklage der Natur rechtfertigen könnten«.[28]

## SCHÖNES IDEAL, NATÜRLICHE ORDNUNG, GESELLSCHAFTLICHE HARMONIE

Moreau de la Sarthe befürwortete eine von der Metaphysik unabhängige Beobachtungsmethode, die auch von Étienne Bonnot de Condillac praktiziert und von Cabanis und Antoine Destutt de Tracy gefordert wurde. Er wusste, dass Lavater einen spiritualistischen Ansatz verfolgte und Christus für ihn ein ungreifbares menschliches und physiognomisches Ideal verkörperte. Sich selbst begriff er als Pragmatiker und war theosophischen Träumereien wenig zugetan. Auch wenn er Lavaters Vorhaben verstanden hatte – den Menschen zu erforschen und zu verbessern –, wollte er die verschiedenen körperlichen Zustände analysieren, die Temperamente, die Eigenheiten des kranken oder gesunden Zustands, die Besonderheiten von Alter und Geschlecht, der verschiedenen Menschentypen sowie der gesunden oder gefährlichen Veranlagungen. Restspuren des Naturzustands bei hoch zivilisierten Völkern erklärte er aus dem geringen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Niveau benachteiligter Schichten.[29] Seine auf einer physiologischen Grundlage beruhende Moral hatte eine utilitaristische Komponente: »Für diese neue Ausgabe Lavaters verlangten unsere Bemühungen nach einem moralischen Ziel; einer so aufwendigen wie schwierigen Arbeit, die wir nicht in Angriff genommen hätten, wenn wir nicht der Überzeugung gewesen wären, dass sie zum Fortschritt der Wissenschaft und zum Glück der Gesellschaft beitragen konnte, galt es einen hohen Grad an Wichtigkeit und Nützlichkeit beizumessen«.[30] Doch jeder Körpertyp scheint sich aus einer natürlichen Ordnung abzuleiten, in der alle Individuen ihren Platz haben. Die Physiognomik bestätigte folglich die gesellschaftlichen und kulturellen Schichtungen, die unter dem Konsulat und während des Ersten Kaiserreichs den

Triumph der Personen von Stand besiegelten, zu denen auch Gelehrte aus der Bourgeoisie zählten.

Kommen wir nun zu dem Platz, den Moreau de la Sarthe den schönen Künsten zugestand. In der Nachfolge Lavaters betonte er den Nutzen der Physiognomik für Maler, Bildhauer, Dichter und Schauspieler. Einer langen akademischen Tradition zufolge setzte er hinzu, dass die Kenntnis der physiognomischen Zeichen für die Historienmaler noch wichtiger sei als für alle anderen Künstler. In seiner langen Einleitung erläuterte er seine Ansichten:

> »Tatsächlich waren alle bedeutenden Maler wie Raffael, Leonardo da Vinci, Le Brun, Poussin erprobte und tiefgründige Physiognomiker. Sie haben nicht nur die zartesten Gesichtszüge und sämtliche Einzelheiten in der Schilderung der menschlichen Leidenschaften wiedergegeben; sondern darüber hinaus sämtliche Merkmale der Physiognomie im Ruhezustand zum Ausdruck gebracht: all die Erkennungsmerkmale der Gestalten, die ihre bewunderungswürdigen Bildwerke beleben und zu denen sich die mit der Sprache der Physiognomik vertrauten Betrachter leicht ihre ganze Geschichte denken und das ganze Leben, das ganze Schicksal herausfinden können.«[31]

Auffällig ist die Symmetrie seiner Begründung: Einerseits kommen die Beobachtungen der Naturgeschichte und der Physiologie den schönen Künsten zugute, andererseits bilden die antiken Statuen und die Werke der großen Meister die Grundlage für eine wissenschaftliche Physiognomik.

Ein ausführlicher Beitrag in Band IV, »Des proportions et des principales variétés du visage«, erinnert an die Bedeutung der Anatomie für die Künstler und an die diesbezüglichen Beiträge von Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Charles Le Brun, Georges-Louis Leclerc de Buffon, Johann Joachim Winckelmann, Peter Camper, François Cabuchet und Toussaint-Bernard Émeric-David. Unter dem Eindruck der klassizistischen Ästhetik beschreibt er die verschiedenen Proportionstypen nach dem antiken Modell, zitiert die Beobachtungen von William Hogarth und Winckelmann und bezieht sich auf die Ausführungen von François-André Vincent, »ein Maler, der sich mit derselben Finesse um die Lehre und die Ausübung seiner Kunst verdient gemacht hat«.[32] Darüber hinaus behandelt er die Camper'sche Theorie des Gesichtswinkels und erinnert daran, dass schon Le Brun gezeigt hatte, wie sich mit einer immer weniger vorspringenden Stirn noch das schönste menschliche Profil entstellen und den verschiedensten Stadien der Animalität annähern lässt. Weiter heißt es: »Camper erkannte später an, dass diese Linie eine gleichbleibende und festgelegte Richtung im Ideal des Schönen hatte«.[33] Indem er sich auf Georges Cuvier beruft, der aus dem Gesichtswinkel die Intelligenz und ein Kriterium für die Vorrangstellung des Gehirns oder der Sinne bei verschiedenen Menschenrassen ableitet, geht Moreau sogar noch weiter: »Die Entwicklung und die Fortschritte des menschlichen Geistes stehen selbstverständlich in Zusammenhang mit jenen Stadien der Schönheit.«[34]

Diese neue Ausgabe der Lavater'schen Physiognomik ist mit ihren Ergänzungen und Verbesserungen bezeichnend für eine Zeit, in der die Identifizierungsverfahren, die auf eine Objektivierung der Physiognomien mithilfe mess- und quantifizierbarer Indikatoren zielten, zunehmend verfeinert wurden. Besonders bemerkenswert ist, wie Moreau de la Sarthe zur Analyse der individuellen Typen auf ästhetische Filter zurückgriff, die ihm die entsprechenden charakterologischen und gesellschaftlichen Modelle oder Gegenmodelle lieferten. Dabei ist die Tatsache, dass er das Überborden der Leidenschaften und verunstalteten Physiognomien mit der Karikatur verglich, durchaus von Bedeutung: Schließlich sollte das 19. Jahrhundert den Triumph dieses Ausdrucksmittels besiegeln, das im Einklang mit der Physiognomik »das Innere aus dem Äußeren ableitet«. Daher schien ihm eine schlichte lineare Zeichnung am besten geeignet, um die physiognomischen Zeichen objektiv zu übersetzen. In diesem Punkt verteidigte er Lavater mit besonderem Nachdruck:

> »Heute bestehen noch immer etliche Vorurteile gegen Lavater; sein Werk, das nur wenige Menschen studiert haben und das man im Allgemeinen gedankenlos und unaufmerksam durchblättert, scheint oft nur pikante oder waghalsige Widersprüche zu enthalten: Demnach urteilt man kühn nach diesem Anschein und sieht nicht, dass man, wenn man den Verfasser verurteilen will, wenigstens manche seiner Beobachtungen widerlegt haben müsste; weniger Aufmerksamkeit auf den Text als auf die Zeichnung, die einzige Sprache der Physiognomik, verwenden sollte; diese Sprache in sich aufnehmen und sich erinnern sollte, dass alle genauen, regelmäßigen Beobachtungen von den Weisen, die nicht die gleiche Sorgfalt auf jene schwierigen Beobachtungen verwendet haben, nie gänzlich zurückgewiesen werden.«[35]

Als Moreau de la Sarthe diese Zeilen schrieb, erfüllte die Zeichnung nach Meinung der Gelehrten noch die Rolle, die manche später der Fotografie zuschreiben sollten: Sie war die erste und objektivste Sprache der Physiognomik, die die wesentlichen Merkmale am besten erfassen und das Gesicht als natürliches Objekt darstellen konnte, das im bewegten wie im unbewegten Zustand davon zeugt, wie stark der Mensch dem biologischen Determinismus unterworfen ist.

1 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe,* Leipzig/Winterthur: Bey Weidmanns Erben und Reich, 4 Bd., 1775–1778.

2 Johann Caspar Lavater, *Von der Physiognomik,* Leipzig: Bey Weidmanns Erben und Reich, 2 Bd., 1772.

3 Johann Caspar Lavater, *Essai sur la physiognomie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer,* trad. de l'allemand par Marie-Élisabeth de La Fite, Caillard et Henri Renfner, Den Haag: J. van Karnebeek, 3 Bd., 1781–87.

4 Johann Caspar Lavater, *Essays on physiognomy, for the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind,* aus dem Französischen von Henry Hunter, London: [ohne Angabe], 3 Bd., 1789–1810.

5 In Deutschland wurden Vorbehalte gegen Lavaters Theorien geäußert, so etwa in Göttingen unter der bissigen Feder von Georg Christoph Lichtenberg, oder in Berlin von dem Schriftsteller und Verleger Christoph Friedrich Nicolai. Im Folgenden verurteilten zahlreiche Wissenschaftler und Philosophen mit Kant das Prinzip eines rein intuitiv begründeten Zusammenhangs zwischen körperlicher Erscheinung und seelischem Innenleben.

6 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Bd. 1., op. cit., S. 45.

7 Pierre Serna, »Le noble«, in: Michel Vovelle (Hg.), *L'Homme des Lumières,* Paris: Le Seuil, 1996, S. 84.

8 Paul-Armand Challemel-Lacour, »Guillaume de Humboldt«, in: *Revue germanique et française,* Bd. 27, 1863, S. 660.

9 Jean-Joseph Süe, *Essai sur la physiognomonie des corps vivants considérée depuis l'homme jusqu'à la plante,* Paris: Dupont de Nemours, Jahr V [1797], S. I–V.

10 François Cabuchet, *Essai sur l'expression de la face dans l'état de santé et de maladie,* Paris: Brosson / Crabon et Compagnie, Jahr X [1802].

11 Vgl. Johann Caspar Lavater, *Essai sur la physiognomie,* op. cit., Bd. III, 1803.

12 Vgl. Johann Caspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie, nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique,* Paris: Prudhomme, 10 Bd., 1806–1809.

13 In der Den Haager Ausgabe kann der Leser am Ende der einzelnen Bände auf ein alphabetisches Verzeichnis zurückgreifen.

14 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, *Notice sur la vie et les ouvrages de Lavater,* Paris: imprimerie de Fain, 1814.

15 Franz Joseph Gall, ein für die »Kranioskopie« oder Phrenologie berühmter deutscher Arzt, behauptete, dass sich die Fähigkeiten der Individuen an der Analyse und am Abtasten ihres Schädels erkennen ließen.

16 Jean-Nicolas-Pierre Hachette, *Correspondance sur l'École impériale polytechnique,* Paris: J. Klostermann, Bd. 2, 1813, S. 31.

17 Vgl. Johann Caspar Lavater, »Avertissement«, in: *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater. Nouvelle édition,* Paris: Depélafol, 10 Teilbände in 5 Bänden, 1820–1835, Avertissement, o. S.

18 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, *Histoire naturelle de la femme, suivie d'un traité d'hygiène,* Paris: L. Duprat, Letellier, 1803, 3 Bd.

19 Vgl. Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Bd. 1., op. cit., S. 55.

20 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, »Passions«, in: *Encyclopédie méthodique, médecine, par une société de médecins,* NOY-PHT, Paris: Veuve Agasse, 1824, S. 433.

21 Vgl. Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Bd. 1., op. cit., S. 53.

22 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, »Métiers (considérations physiologiques et médicales)«, in: *Encyclopédie méthodique,* NOY-PHT, ibid., 1821, S. 66.

23 Lavater, *L'art de connaître des hommes par la physionomie par Gaspard Lavater,* op. cit., Bd. 1, S. 21. Die Übersetzung dieses in der Originalausgabe von 1775 nicht enthaltenen Zitats stammt von Nicola Denis.

24 *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux,* Paris: chalcographie du Musée Napoléon, 1806.

25 In der Den Haager Ausgabe befinden sich zwei Bilder, die ohne einen Verweis auf Le Brun das Gesicht des Menschen zu dem eines Rinds in Bezug setzen. Hier dienen sie als Illustrationen der Theorien von Giambattista della Porta. Vgl. z. B. Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Bd. 1., op. cit., S. 175.

26 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe »Nature de l'Homme (Physiologie & Pathol.)«, in: *Encyclopédie méthodique,* ibid., NOY-PHT, 1824, S. 507–508.

27 Vgl. Jean-Luc Chappey, *La société des Observateurs de l'Homme, (1799–1804). Des anthropologues au temps de Bonaparte,* Paris: Société des Études Robespierristes, 2002, S. 456–458.

28 Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater,* op. cit., Bd. II, S. 51. Da das Kapitel »Idée général du Docteur Gall« in dieser Ausgabe nicht existiert, stammt die Übersetzung des Zitats von Nicola Denis.

29 Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, »Considérations sur quelques traces de l'état sauvage chez les peuples policés, et l'histoire particulière du petit canton de Saterland«, *La Décade philosophique, littéraire et politique,* 12ᵉ année, IVᵉ trimestre, Jahr XII, S. 449–457.

30 Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater,* op. cit., Bd. I, S. 44. Die Übersetzung dieses in der Originalausgabe von 1775 nicht enthaltenen Zitats stammt von Nicola Denis.

31 Ibid., Bd. I, S. 29. Die Übersetzung dieses in der Originalausgabe von 1775 nicht enthaltenen bzw. stark abweichenden Zitats stammt von Nicola Denis.

32 Ibid., Bd. IV, S. 112. Die Übersetzung dieses in der Originalausgabe von 1775 nicht enthaltenen Zitats stammt von Nicola Denis.

33 Ibid., Bd. IV, S. 143. Die Übersetzung dieses in der Originalausgabe von 1775 nicht enthaltenen Zitats stammt von Nicola Denis.

34 Ibid., Bd. IV, S. 146. Die Übersetzung dieses in der Originalausgabe von 1775 nicht enthaltenen Zitats stammt von Nicola Denis.

35 Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes…,* op. cit., Bd. I, S. LXXXVIIJ. Die Übersetzung dieses in der Originalausgabe von 1775 nicht enthaltenen Zitats stammt von Nicola Denis.

Jin Yang

# Das Gesicht verschwindet. Das Ungreifbare des Bildnisses in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts

Im Jahr 1901 schreibt Georg Simmel dem Gesicht die ästhetischen Qualitäten von Viel- und Einheit zu: »Innerhalb des menschlichen Körpers besitzt das Gesicht das äußerste Maß dieser inneren Einheit«.[1] Etwa dreißig Jahre später sieht Walter Benjamin im Menschenantlitz der frühen Photographie die letzte Verschanzung für den »Kultwert des Bildes«.[2] Das neue Kunstmedium Photographie, erfunden Mitte des 19. Jahrhunderts, steht in Konkurrenz zur Portraitkunst der Malerei mit einer Tradition seit der Renaissance. Inwiefern sich Literatur im 20. Jahrhundert anbietet, auf die traditionellen oder modernen künstlerischen Bildnisse des Gesichts zu reagieren bzw. rekurrieren, um mit den darstellenden Künsten in ein wechselseitiges Wirkungsverhältnis zu treten oder sogar ein mediales Mischwerk einzugehen, ist Ausgangsfrage der vorliegenden Untersuchung zu Portrait- und Gesichtsdarstellungen in moderner Kunst und Literatur. Dabei werden grundlegende Diskurse über die Grenzen zwischen Bild und Schrift, Portraits für Biographien und Biographien mit Portraits beleuchtet. Im Hauptteil der Untersuchung werden drei künstlerische Werkgruppen als Fallstudien vorgestellt, um im interdisziplinären und komparatistischen Forschungsrahmen sowohl einige Verwandlungen künstlerischer Gesichtsdarstellungen im 20. Jahrhundert als auch die intermedialen bzw. -pikturalen Bezüge von literarischen Verarbeitungen und Adaptionen in theoretischen Auseinandersetzungen aufzuzeigen. Leitend ist die Hypothese der Unmöglichkeit eines »unentstellte[n] Menschenbild[es]«[3] im 20. Jahrhundert. Ihr zufolge avancieren das Ungreifbare und Unfassbare, das Verbergen und der Entzug des menschlichen Gesichts zum grundlegenden Thema von progressiven Strömungen in Literatur und Kunst, wie auf andere Weise auch der französische Philosoph Jean-Luc Nancy feststellt:

> »Das *andere* Portrait ist anders als das Portrait, das sich aus der vorausgesetzten Identität ergibt und deren Erscheinungsbild wiedergibt. Es ergibt sich aus einer eher unvermuteten Identität, die aufscheint, indem sie sich entzieht.«[4]

## DAS FEHLENDE GESICHT ALS DAS LEERE *PUNCTUM*

Roland Barthes' *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1980) hat den für ein theoretisches Buch ungewöhnlichen autobiographischen Zugang, dass der Autor im Gestus des trauernden Sohnes in den Vordergrund tritt. Beim Blättern im Familienalbum findet er das Bild, das die Mutter im Kindesalter zeigt und ihr Wesen, »die Wahrheit ihres Gesichtes«,[5] am besten auffängt bzw. -hebt. Dieses singuläre

Foto ist das *punctum* für Barthes, welches dem Leser jedoch vorenthalten und unsichtbar bleibt. Dass dieses zentrale Foto dem Blick des Lesers entzogen wird, liegt an der für Barthes persönlichen Aussagekraft, die kaum übertrag- und verallgemeinbar und vielmehr mit seiner privaten, intimen Emotion verbunden ist. Damit scheint das ganze Buchprojekt Gefahr zu laufen, dass der phänomenologische und ontologische Versuch über das Wesen der Photographie an der Glaubwürdigkeit dieses einzigen Portraitfotos scheitert. Anders gesagt, das philosophische Postulat der Universalität steht in Diskrepanz zum subjektiven Gefühlshaushalt des Autors, wobei die partielle und suggestive Assimilation des Mutterbildes mit manchen Fotoportraits im Buch imaginär und vage bleibt. So bildet das abwesende Mutterfoto das leere *punctum* des Büchleins, wie Jacques Derrida bemerkt:

> »Die PHOTOGRAPHIE des WINTERGARTENS: das unsichtbare *punctum* des Buchs. Sie gehört nicht zum Korpus der gezeigten Photographien, zur Reihe der Beispiele, die er analysiert und vorführt. Dennoch strahlt sie auf das ganze Buch aus. Eine Art strahlende Heiterkeit entströmt den Augen seiner Mutter, deren Helligkeit beschrieben und nie gezeigt wird.«[6]

Das *punctum* ist nach Barthes unlokalisier- und unbenennbar, gleichwohl löst es beim Betrachter einen Affekt aus. Es führt den Erleuchtungsaugenblick, den *kairos* des Verlangens in aller Plötzlichkeit und Vehemenz herbei, und entfaltet sich im Nachhinein als Offenbarung von Erinnerungen – all dies mit der Temporalität eines Verzugs, der dem Entwickeln des Negativs analog ist, währenddessen man die Augen schließt, um das Detail von allein ins affektive Bewusstsein aufsteigen zu lassen.[7]

Barthes' Begriff eignet sich in diesem Sinne sehr gut für das fehlende Schlüsselbild des autobiographischen Romans *Der Liebhaber* (1984) von Marguerite Duras. Das Erzählwerk startet mit einer Elegie des Gesichts; die Erzählerin sieht im Alter von achtzehn Jahren ihr Gesicht plötzlich altern und trägt seitdem ein verwüstetes Gesicht, wie ihre Erinnerungen vierzig Jahre später lauten:

> »Dieses Altern war jäh, ich sah, wie es einen Gesichtszug nach dem anderen erfaßte, die Beziehungen zwischen den Gesichtszügen änderte, die Augenbrauen enger, den Blick trauriger, den Mund bestimmter machte und in die Stirn tiefe Furchen grub.«[8]

Der Gesichtswandel wird hier trotz der Abruptheit als ein sukzessiver Prozess mit zeitlicher Ausdehnung geschildert. Die semantische Spannung, die sich auftut, ist in der Disposition des erinnernden Subjekts verankert. Da die Erinnerungsarbeit sich erst nach dem zeitlichen Abstand von vier Dezennien vollzieht, geschieht der Akt des »ich sah« eher im schreibenden Jetzt. Wie ein *punctum* wird das Veralten des Gesichts dramatisiert, wobei die physiognomischen Körperspuren als physischer Indikator für den psychischen Einschnitt fungieren, als geometrischer Ort der inneren Persönlichkeit, wie Susanne Blazejewski die illustrative Verweisfunktion des Gesichts bei Duras zu Recht betont: »[D]ie Geschichte ihres Antlitzes spiegelt ihre persönliche Entwicklung über die gesamte Lebenszeit hinweg.«[9] Da der Gesichtsverlust zeitlich mit dem Ende der Liebesbeziehung zusammenfällt, die im Buch narrativ erst noch aufzurollen ist, wird zu Beginn des Erzählwerks deren

destruktive Wirkung aufgezeigt, wobei die Mutation der Ich-Erzählerin sich ins Gesicht hineinschreibt. Und die mit dem Ephemeren zusammenhängende Variabilität des Gesichts ist bezeichnend für dessen Wahrnehmung »als bewegliche und bewegte Matrix«.[10]

Nach diesem Trauergestus als Präludium wird das junge und schöne Selbstbild erst heraufbeschworen, und zwar ausschließlich im Medium der Worte, zumal die Autorin auf einer bildlosen Strategie insistiert – in der Originalfassung des Buches gibt es kein Foto im Text. Der Buchleser soll vor der visuellen Vakanz zum Imaginieren eines Bildes angeregt werden:

> »Es ist das einzige Bild von mir, das mir gefällt, das einzige, in dem ich mich wiedererkenne und welches mich entzückt […]. Dieses Gesicht war sehr deutlich. Selbst meine Mutter muß es gesehen haben. Meine Brüder sahen es. Alles begann für mich so, mit diesem sehenden, mitgenommenen Gesicht, diesen von der Zeit umränderten Augen, vor dem *Experiment*.«[11]

Die Funktion dieses Bildes, das Wesen der Portraitierten zu erfassen mit dem Effekt des Selbst-Wiedererkennens, ähnelt derjenigen, die das oben erwähnte Portraitfoto der Mutter für Barthes hat. Während er es lieber für sich behält und nicht mit dem Buchleser teilt, verleugnet Duras immer wieder, dass das Bild materiell existiert. An seine Leerstelle tritt die Poesie, die ein fotogenes Gesichtsportrait so fabuliert, wie die Erzählerin sich damals gerne gesehen hätte. Für die Poesie ist keine Beglaubigung von der Außenwelt erforderlich, obwohl sich die Ich-Erzählerin paradoxerweise auf die Familienangehörigen als Augenzeugen beruft. Diese mnemotechnische Pathosformel der Referenzialität ist nach Barthes die wesentliche Komponente der Photographie: »So ist es da gewesen!« Die Unsichtbarkeit des Gesichts kann damit so erlebt werden, als wäre dieses gerade ganz bestimmt und wirklich.

## KÜNSTLERBIOGRAPHIE UND PORTRAITBILDER IN LITERARISCHER UMSETZUNG

Der Roman *Valerie oder Das unerzogene Auge* (1986) von Erica Pedretti basiert auf der Portraitserie, die Ferdinand Hodler von seinem Modell, seiner Geliebten Valentine Godél-Darel, in deren letztem Lebensjahr (1914–15) anfertigte: etwa 50 Ölbilder, 130 Zeichnungen und 200 Skizzen. Da Hodler jedes der Sterbeportraits genau datiert, ist an der Werkgruppe der fortschreitende Prozess der Lebenszerstörung durch die Krebserkrankung Godél-Darels physisch-physiognomisch und psychisch absehbar. Das Gesicht der vierzigjährigen Valentine wird immer bleicher und fahler, die Wangen- und Augenhöhlen sind tief eingefallen, der Kopf nimmt fast die Kontur eines Totenschädels an, der Körper ist bis auf die Knochen abgemagert. Damit schwinden nicht nur die Jugend und Schönheit, sondern auch das Individuelle und Weibliche; man kann sagen, der Tod nivelliert das Aussehen des Menschen, streckt ihn zur horizontalen Lage nieder, verwischt die singulären Gesichtszüge ins generell Kreatürliche. Valentines vom Tod gezeichnetes Antlitz ähnelt immer mehr einer Totenmaske und wirkt zunehmend abwesend, indem sie in Seitenansicht dargestellt wird, den Blick abwärts-einwärts in sich gekehrt oder mit

geschlossenen Augen im Schlafzustand, manchmal mit aufgemachtem Mund, als würde sie röcheln. Der offene Mund erregt Grauen ; sein Anblick ist nach Gottfried Boehm nicht nur unästhetisch, sondern auch »der Ausdruck des ›Entgeistertseins‹, der seelischen Lähmung, des momentanen Verlustes der geistigen Herrschaft über uns selbst.«[12]

Hodler stellt die Körper- und Gesichtsspuren beim Herannahen des Todes schonungslos dar wie ein elementares Naturereignis, findet den Tod »schrecklich, aber auch schön«, misst dessen destruktiver Wucht Werte von Wahrheit und Schönheit bei: »Im Angesicht des Todes ist keine Falschheit, kein Trug möglich. Das ist es, warum der Tod mich anzieht. […] für mich ist es der Tod, der manchen Gesichtern ihre wahre Schönheit verleiht.«[13] Beim Malen der Krebskranken blickt der Maler ins Antlitz des Todes im symbolischen Sinne ; so konvergieren das Symbolische und das Naturalistische in diesem Zyklus. Dabei autorisiert sich Hodler zum malenden Biographen der Sterbenden und zum ikonographischen Chronisten des Dahinsiechens ; er bricht damit ein Tabu in der Portraitdarstellung.[14]

Mit dieser visuellen Sensation des Sterbensprozesses lösen Hodlers Bilder beim Betrachter schnell Erschütterung oder sogar Verstörung aus, wie etwa im Fall der Schriftstellerin und Künstlerin Erica Pedretti, die im Jahr 1976 die Ausstellung »Dahinsiechen, Sterben und Tod der Geliebten Valentine Godé-Darel« in Zürich mehrmals besuchte. Die Frage, ob die Intimität der Liebesbeziehung angesichts der Obszönität des Todes die künstlerische Produktivität legitimiert, bildete das Skandalon der Kunstgeschichte und veranlasst Pedretti zum poetischen Schreiben darüber.

Das bildlose Erzählwerk Pedrettis stemmt sich, wie schon der Titel *Valerie oder Das unerzogene Auge* suggeriert, gegen das tradierte Konzept einer Künstlerbiographie, indem die üblicherweise stumme Portraitierte literarisch in einen Redefluss gerät und ihre Gefühls- und Gedankenwelt in den Mittelpunkt rückt. Beim Malakt blickt sie auf den sie betrachtenden Maler stets zurück und reflektiert diese Blickkonstellation kritisch, wobei der Maler immer mehr zur emotionalen Leerstelle wird. Am Romanbeginn wird Valeries Empfindung im gesunden Zustand geschildert:

> »DAS MODELL, sächlich, das stimmt. Stimmt ganz genau: Eine Sache. Die Sache hat mit mir, Valerie, nichts zu tun, mit dem, was ich fühle, was ich mir denke, hat mit der, die ich bin, gar nichts zu tun, mit meinem Körper, diesem weiblichen Körper, und mit meinem Gesicht nur ganz oberflächlich: Umrisse, Linien, Proportionen, Farben, Valeurs. […] Sobald er zu zeichnen anfängt, sobald er auch ans Zeichnen und Malen denkt, versinke ich, bin ich für ihn nicht mehr vorhanden.
> Bin ich nicht mehr, bin nichts wesentlich anderes als ein Berg, ein Tisch, ein angeschnittener Apfel.«[15]

Als Modell fühlt sich Valerie reduziert zur Oberfläche, Körperhülle, als wäre sie zum »Stilleben« verdinglicht. Das hat wiederum zur Folge, dass sie – wie in einer Endlosschleife – das Portraitbild nachzuahmen und sich ihm anzugleichen versucht, weil es ihr wie ein »Vorbild« diktiert, wie sie aussehen sollte. Dann jedoch lauten ihre Bemerkungen so, als würde ihr im Malprozess gleichsam das Leben entzogen:

> »So ist mein Verfall für etwas gut, er kann ihn studieren, ihn aufzeichnen: das Sterben, sein Thema, ich bin sein Modell mehr denn je. Er ist da, neben mir im Zimmer, unendlich weit weg. […] Ihr ist, als zöge er mit jedem Bleistiftstrich ein Stück Oberfläche, ihre Haut, Stück um Stück ein Stück ihres Lebens von ihr ab.«[16]

Offensichtlich wird Valerie bereits während des Malprozesses auf psychologischer Ebene der Gewalt der Mortifikation überantwortet, ihr wird eine Totenmaske aufgesetzt, wie Anne-Kathrin Reulecke hervorgehoben hat:

> »Der Wunsch, Zeichen herzustellen, die in Zukunft Erinnerungszeichen sein werden, macht aus Valerie, die noch lebt, *schon in der Gegenwart* eine Tote. Insofern setzt der Maler mit den Portraits, die ein Zeichen seiner Liebe sind, der sterbenskranken Valerie eine vorweggenommene Totenmaske auf.«[17]

Im Gegensatz zum vorzeitig beendeten Lebensbericht Valeries in Pedrettis Roman portraitiert der Künstler Hodler Valentine bis zum Tod und darüber hinaus. Ihre Leiche wird in horizontalen Linien dargestellt, um »die grausame Endgültigkeit des Todes«[18] zu betonen, wobei eines der Bilder am Tag nach ihrem Tod entstand. Ein halbes Jahr später malt Hodler ein letztes Mal die Verstorbene, und dieser Schlussakkord der Portraitserie bildet zugleich deren Kontrapunkt, denn das Bild schließt an das Anfangsstadium der Valentine-Portraits im Zeitraum 1908–14 an, als sie noch wegen ihrer Schönheit und Anmut darstellenswert und als Modell angestellt war. Das postume letzte Bild präsentiert ihr Gesicht in Nahsicht mit strenger Frontalität und Symmetrie, einschließlich der in der Mitte gescheitelten Haare. Die feierlich akzentuierten Farben Rot und Braun evozieren eine Stimmung der Wiederauferstehung in ganzer Schönheit. Nun blickt Valentine den Bildbetrachter direkt an, wach und aufmerksam, vollen Sanft- und Edelmuts, und wirkt selbst ohne auffälligen Gesichtsausdruck eindrucksvoll. Denkt man an die Bemerkung Hodlers, Valentine sei ihm in der Krankheit wie eine würdevolle Königin erschienen, wie eine byzantinische Kaiserin auf den Mosaiken von Ravenna, dann ist diesem Gesichtsportrait eine gewisse Gravität und Nobilität nicht abzusprechen, so dass es als Andachts- und Kultbild eingeordnet werden kann. Anne-Kathrin Reulecke sieht in diesem allerletzten Bild Valentines, das »in der Form eines Portraits, nun unübersehbar kein Portrait mehr ist«[19], den Versuch Hodlers, ihr das eigentliche Antlitz zurückzugeben. Dieser Ansicht ist hinzuzufügen, dass das mnemotechnisch generierte Gesichtsbild ein Phantombild ist, das die realistischen Sterbeportraits vergessen machen und überlagern sollte; insofern gehört es zur Trauerarbeit des Malers.

Einen Skandal löste auch W. G. Sebalds Erzählung *Max Aurach* (1991) mit der Vorlage von Bild und Leben des englischen Malers Frank Auerbach (geb. 1931) aus, weil ein Portraitgemälde von ihm ins Erzählwerk platziert war. Das Konfligieren von Fakt und Fiktion durch den Bildbeleg des Holocaust-Überlebenden war dessen Familienangehörigen moralisch anrüchig. Auf deren Proteste wurde in der englischen Version des Buches das Bild entfernt. Somit muss diese Erzählung, die das eigenartige Portraitmalen der Titelfigur zum Inhalt hat, ohne Portraitbild auskommen, mit Ausnahme der fragmentierten Fotokopie, die ein Auge Aurachs isoliert

wiedergibt. Dieses Foto ist im mehrfachen Sinne bemerkenswert: erstens in Hinsicht auf das medial Vermittelte, da es laut Erzählung einer als flüchtiger Flugzeuglektüre dienenden Magazinreportage entnommen wurde und somit selbst ein bildliches Zitat ist; zweitens durch seinen fragmentarischen Charakter, weil in den Erzähltext kein ganzes Gesicht, sondern das ursprüngliche Fotoporträt um ein Auge ›amputiert‹ einmontiert ist und so den Erzählfluss durchtrennt; und drittens aufgrund seiner narrativen Scharnierfunktion. Der zufällige Anblick dieses Fotos veranlasst den Ich-Erzähler nach einer zehnjährigen Zäsur zur erneuten Begegnung mit dem Maler, in deren Verlauf der traumatische Kern von dessen Biographie endlich erinnert und somit verbalisiert wird.

Gemäß den narrativen Schilderungen ist das Portraitmalen Max Aurachs als kryptischer Selbstausdruck zu verstehen. Das Entstehen der Ölbilder ist zugleich deren Zerstören, denn der sich auf ihnen absetzende Staub wird hier zum konstruktiven Material, und die Leinwand ähnelt mit ihren verschiedenen Schichten und Rissen eher einem Relief, wie es im Text der Absicht des Malers entspricht: »[D]aß nichts hinzukomme als der Unrat, der anfalle bei der Verfertigung der Bilder, und der Staub, der sich unablässig herniedersenke und der ihm, wie er langsam begreifen lerne, so ziemlich das Liebste sei auf der Welt.«[20] Das stimmt mit der Beschreibung der Arbeitsweise Auerbachs überein: »[D]urch das ständige Überlagern von Farbschichten wirken seine Werke fast dreidimensional. […] er kratzt […] häufig die Farbschichten bei seinen Gemälden ab und übermalt sie immer wieder von neuem.«[21] Die Physiognomie der Portraitierten ist von den Strichen der Kohlezeichnungen überdeckt, man sieht eher Furchen und Falten in einem verwüsteten Gesicht. Insofern ist Barbara Naumann beizupflichten: »Seine Tätigkeit läuft auf Zerstreuung und Entstellung hinaus und mündet damit in einer formalen, nämlich prozessualen Darstellung der Nicht-Identität«.[22] Das künstlerische Schaffen ist ebenfalls ein Prozess der vergeblichen Suche nach der eigenen Identität durch Übermalungen, die von gescheiterten Versuchen und Bemühungen zeugen, deren Ikonographie sich jedoch als Morbidität niederschlägt.

Wird in *Valerie oder Das unerzogene Auge* das Gesichtszeichnen und -malen von der Titelfigur als einseitiges Darstellen der Formen und Farben oder als gewaltsames Verfahren der Mortifikation empfunden, werden beim manischen Gesichtsmalen von Max Aurach die Zerstörungen in den Staubspuren auf der Leinwand materialisiert und kondensiert. Der Bildzyklus Hodlers wiederum präsentiert ein und dieselbe Person in ihren unterschiedlichen Erscheinungen in der Zeit, um das Sterben in einer unumkehrbaren Chronologie zu dokumentieren. Die Gesichtsbilder von Auerbach hingegen gestalten trotz aller Variationen dasselbe marode und morbide Antlitz, das dem Selbstbild, dem inneren Dämon (den Deportation- und Holocaust-Erinnerungen) des Malers entspringt.

## *ÉCRITURE AUTOMATIQUE* DES SURREALISMUS

André Bretons Roman *Nadja* (1928/63) experimentiert mit der Schrift- und Bildmontage, indem zwischen die Textzeilen 44 Fotos eingelegt sind, darunter mehrere großformatige Portraitfotos – auch das des Autors selbst –, jedoch keines der Titelheldin, so dass deren Gesicht und Gestalt den Worten und somit der Phantasie des Lesers überlassen ist. Ausnahme ist eine vierfache Fotoserie der Augenpartien in wiederholten Sequenzen. Warum das repetitive Aufreihen der anscheinend identischen Fotos mit den Worten »Ihre Farnaugen …«? An einer einschlägigen Textstelle schreibt Breton:

> »Ich habe ihre Farnaugen morgen *sich öffnen* sehen auf eine Welt, in der die Flügelschläge der unendlich großen Hoffnung sich kaum von den anderen Geräuschen unterscheiden, denen des Schreckens, und über dieser Welt habe ich Augen bislang sich nur schließen sehen.«[23]

Die Vermutung liegt nahe, die Fotoserie gäbe den Augenaufschlag Nadjas wieder, der jedoch blitzhaft vorbeihuscht und kaum mit einer Kamera in einem Bewegungszustand festzuhalten ist. Medial-künstlerisch ist es hier Breton nicht gelungen, die sekundenhafte Bewegung so zu initiieren wie der Photograph Eadweard Muybridge es im Jahr 1878 mit dem galoppierenden Reitpferd schaffte, den Moment zu erhaschen, in dem keiner der Pferdefüße den Boden berührte. Dafür erstarrt die Fotoserie von Nadjas Augenpartien zur Duplikation desselben fragmentierten Stillstands, als wären die Bilder gescheiterte Portraitfotos, was ihren surrealen Charakter hervorhebt.

Die selektive Betonung des Sehorgans von Nadja korrespondiert mit deren spirituellem Wissen um übernatürliche Elemente, wozu Träume als interne Realität, Instinkte und Intuitionen gehören. Die sonderbare Begabung vom Sehen des Unsichtbaren manifestiert sich in einigen Zeichnungen, die Breton der Ausgabe von 1963 hinzugefügt hat. Sie haben illustrativen Charakter im doppelten Sinne, zum einen als Emanation und Diagramm des Inneren der Zeichnerin, zum anderen als Ikonographie des ersten surrealistischen Manifests, das Breton 1924 publizierte. Nadjas Zeichnungen sind ein Gemisch von naiven Kinderkritzeleien und mythischen Zitaten, darunter eine Skizze als ein symbolisches Portrait von ihr und Breton. Die Skizzen sprechen für ihre künstlerische Kreativität und Imagination im Gepräge des freien Geistes. Da sie das surrealistische Leben mit Leib und Seele führt, entsprechend ihrer Selbstdefinition (»Ich bin die umherirrende Seele«), und gegen die Konventionen und Doktrinen der Gesellschaft verstößt, wird sie in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen. Die surrealistische Epiphanie, das Wunderbare in der Überwirklichkeit in Gestalt Nadjas endet in der Desillusionierung des Wahnsinns, wobei die ephemere Frauengestalt, die textuell nur partiell das Erzählwerk besetzt und lange vor dessen Ende wieder entschwindet, als das Wunderliche und Rätselhafte unfassbar bleibt. Insofern ist die Absenz ihres Gesichtsbildes im Werk signifikant für das Phantasmagorische, Ir- und Surreale, das visuell oder physiognomisch kaum ganzheitlich einholbar ist. Wenn sich die Begegnung des Autors mit Nadja als einschneidendes Erlebnis in seiner Selbstsuche bzw. -vergewisserung

versteht – der erste Satz des Romans lautet: »Wer bin ich?« –, dann rückt die Unsichtbarkeit von Nadjas Gesicht dieses Unterfangen in eine unerreichbare Ferne.

In Bretons *Nadja* und Sebalds *Max Aurach* ist das Gesichtsfoto der Titelfigur auf die Augenpartien beschränkt, so dass deren Physiognomie ausgeblendet und damit vakant bleibt. Werden Nadjas surrealistische Portraitzeichnungen als indirekte Selbstbilder und Beilage im Buch präsentiert, wird in der englischen Version von *Max Aurach* das Publizieren des Gesichtsportraits von Frank Auerbach untersagt.

Genau zwei Jahrzehnte nach der Publikation von Bretons erstem surrealistischem Manifest erscheint die bildlose chinesische Erzählung *In der Jugend* (1944) der Autorin ZHANG Ailing, in der das wiederholte Malen desselben Portraitbildes die Handlung in Gang setzt. Der junge Protagonist PAN Ruliang, der in Shanghai lebt und für die westliche Kultur schwärmt, hat die Gewohnheit, beim Lesen mit einem Bleistift auf freie Flächen des Buches immer wieder dieselbe Figur zu zeichnen:

> »Kaum berührt der Bleistift das Papier, ein Strich nach dem anderen, ist ein Gesichtsprofil schon unwillkürlich gezeichnet worden. Ewig dasselbe Gesicht, ewig nach links gerichtet. Von klein auf zeichnet er es gewohnheitsmäßig, ist damit ziemlich vertraut. Er kann es auch zeichnen mit geschlossenen Augen, oder mit linker Hand. […] Ohne Haare, ohne Augenbrauen und Pupille, von der Schläfe bis zum Kinn, eine extrem einfache Linie, aber offenbar nicht chinesisch – die Nase ist etwas zu sehr markant. Ruliang ist ein patriotisches gutes Kind, trotzdem den Chinesen nicht sehr zugeneigt.«[24]

Das Gesichtsprofil, das das Chinesische ausschließt, liegt jenseits von realen Referenzen. Das manuelle Linienziehen in einem Zug bringt eine androgyne Gesichtskontur wie in Form eines Schattenrisses oder einer Silhouette hervor. Es entsteht weniger aus genauen mimetischen Beobachtungen des Gesichts, sondern steigt aus der Vor-Stellung und Ein-Bildung auf, die sich wiederum aus den unbewussten Begierden und Wünschen des Zeichners speist. Die von der Vernunft nicht kontrollierte Beiläufigkeit, Spontanität und hohe Geschwindigkeit des Skizzierens erinnert an automatisierte Mal- oder Schreibverfahren, die sich bei surrealistischen Künstlern großer Beliebtheit erfreuten. Gemäß dem Plädoyer André Bretons kann diese Technik der *Écriture automatique* Assoziationen und Imaginationen freisetzen und die Gegensätze wie Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität oder Surrealität auflösen.

Das gewohnheitsmäßige amateurhafte Schaffen nach dem Modus der *Écriture automatique* hinterlässt sichtbare Spuren auf der Leerfläche des Buches. Damit tritt die Sehnsucht – in einer Linie – bildlich in Erscheinung. Die zufällig entdeckte Ähnlichkeit des Gesichtsprofils mit dem Antlitz einer jungen Russin evoziert zwischen ihr und Ruliang eine intime Berührung: Er fühlt sich als Schöpfer und Besitzer der unbewusst Portraitierten wie im Pygmalion-Mythos, während sie sich die Rolle der Angebeteten zu eigen macht:

> »Er dachte nie daran, dass er eigentlich ein weibliches Gesichtsprofil zeichnete, und zwar ein schönes. […] Seinem Herzen entspringt eine wunderbare Freude, als ob diese Person ganz von seiner Hand geschaffen worden wäre. Sie ist seine, über sie kann er kaum sagen, ob er sie mag, weil sie ein Teil von ihm selbst ist. Als ob er nur zu ihr zu gehen und sagen bräuchte: ›Ach so, du bist es! Du bist meine, weißt du es nicht?‹ Dann würde er ihren Kopf leicht abknicken und ins Buch einstecken können.«[25]

Das Missverständnis – das vielleicht keines ist, weil das unwillkürliche Portraitieren doch die geheime Sehnsucht des Zeichners nach einer westlichen Frau offenlegt – führt erst zum Liebeszauber und dann zur Desillusionierung. Nach der Heirat der Russin kommt Ruiliang zum Krankenbesuch, erblickt zufällig ihr Gesicht im Profil wieder, muss die Koinzidenz mit seinem Gekritzel erneut feststellen, und wird sich jedoch zugleich bewusst, dass das von der Umrisslinie eingerahmte Antlitz ein anderes geworden ist. Die Gesichtszüge bilden insofern die dem Darstellen entzogene Leerfläche innerhalb der fließenden zeichnerischen Linie. Während das Gesichtsprofil der gezeichneten Person intakt bleibt, sind die Gesichtszüge der in der Wirklichkeit angeschauten Frau von Lebensspuren gezeichnet. Die Zeichnung offenbart sich indes als tagträumerisches Phantombild, das vom Individuellen abstrahiert und auf einen idealen Typus zugeschnitten ist. Wie in Analogie dazu bleibt auch dem Liebesglück die Erfüllung verwehrt. Der doppelte Blick auf das zerstörte wahre Gesicht und das unbeschädigte Gesichtsprofil führt bei Ruliang eine innere Kehrtwende herbei: Er löst sich von der Fixierung auf das ideale Gesicht. Die Erzählung endet mit den Worten: »Seitdem zeichnet Ruliang keine Minifiguren mehr ins Buch, sein Buch bleibt nun immer sauber.«[26] Das Abgewöhnen des Zeichnens impliziert eine überwundene (Em)Phase, die durch die Symbiose von zeichnender Hand und sehnendem Herz geprägt war, und verabschiedet so auch die im Titel evozierte Jugendepisode.

Mit diesem Ausschnitt der Biographie vom Protagonisten markiert die Schriftstellerin ZHANG Ailing auch ihre kritische Reflexion über die einseitige Verehrung westlicher Kultur. Das Schlüsselbild bleibt dem Leser dabei ebenso unsichtbar und dessen Phantasie überlassen wie das emphatisch heraufbeschworene Portraitbild der Ich-Erzählerin bei Duras. Beiden Bildern ist es gemeinsam, dass sie am Ende der Geschichte verschwinden, indem sie entweder der Desillusion oder der Verwüstung anheimfallen.

Anhand der im vorliegenden Text analysierten Werke lassen sich die Ambivalenzen sowie Ambiguitäten der angewendeten Verfahren im künstlerischen und literarischen Umgang mit Gesichtsbildern herauskristallisieren: Das Aufblitzen eines schönen Gesichtsbildes geht textuell performativ mit dessen Zerstörung durch eine reale Liebesbegegnung einher, wie bei Duras und ZHANG Ailing ; das glückverheißende, perfekte Gesichtsbild ist entweder dem Blick des Lesers entzogen, und fügt ihm insofern wie das *punctum* den Schmerz der Leerstelle zu, wie bei Barthes und Breton, oder ersetzt es durch ein Kultbild der Toten wie bei Hodler ; die gezeigten Gesichter sind entstellt oder verdeckt, rudimentär oder fragmentär dargestellt, als

Folge von Todeskrankheit, Shoa-Trauma oder Wahnsinn, wie bei Breton, Sebald, Hodler und Pedretti. Das Menschlich-Individuelle ist davon abgezogen; mit den eingangs zitierten Worten von Jean-Luc Nancy kann man sagen, die Identität entzieht sich als fremd- und andersartig in die ungreifbaren Gesichtsbilder.

1 Georg Simmel, »Die ästhetische Bedeutung des Gesichts«, in: idem, *Das Individuum und die Freiheit. Essais,* Berlin: Wagenbach, 1984, S. 140.

2 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 21.

3 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte,* Berlin: Ullstein, 1985, S. 154.

4 Jean-Luc Nancy, *Das andere Portrait,* übers. von Thomas Laugstien, Zürich/Berlin: Diaphanes Verlag, 2015, S. 74.

5 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie,* übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 77.

6 Jacques Derrida, *Die Tode von Roland Barthes,* übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: D. Nishen Verlag, 1989, S. 65.

7 Barthes, *Die helle Kammer,* op. cit., S. 36.

8 Marguerite Duras, *Der Liebhaber,* übers. von Ilma Rakusa, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989, S. 6.

9 Susanne Blazejewski, *Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' ›L'Amant‹ und Michael Ondaatjes ›Running in the Family‹,* Nürnberg: Königshausen und Neumann, 2002, S. 145.

10 Anne-Kathrin Reuleke, »Gesichtsverlust. Georges Franjus Film ›Les Yeux sans visage‹«, in: Sigrid Weigel und Tine Kutschbach (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen,* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013, S. 60. Reuleke diagnostiziert den folgenden kulturgeschichtlichen Verfall des Gesichts: »Im 20. Jahrhundert verliert das menschliche Gesicht zunehmend seine tradierte Funktion als Ausdrucksmedium eines feststehenden Charakters oder einer fixen seelischen Disposition.« Ibid.

11 Duras, *Der Liebhaber,* op. cit., S. 7 ff. (Kursivierung im Original).

12 Gottfried Boehm, »Der lebendige Blick. Gesicht. Bildnis. Identität«, in: idem u. a. (Hg.), *Gesicht und Identität,* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2014, S. 7.

13 Jura Brüschweiler, *Ferdinand Hodler,* Zürich: Buchclub Ex Libris, 1973, S. 161.

14 Zum singulären Wert dieser Portraitserie kommentieren Hans Mühlestein und Georg Schmidt: »Vom Zyklus der Bilder und Zeichnungen der kranken und sterbenden und toten Madame Darel, der in der Geschichte der Malerei schlechthin ohne Gleichen ist und den man neben dem Zyklus der Selbstbildnisse Rembrandts und van Goghs nennen darf, läßt sich nur in Worten der tiefsten Ehrfurcht reden.« In idem, *Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk,* Zürich: Unionsverlag, 1983, S. 495.

15 Erica Pedretti, *Valerie oder Das unerzogene Auge,* Frankfurt a. M., 2000, S. 10.

16 Ibid., S. 111.

17 Anne-Kathrin Reulecke, *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur,* München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 384 (Kursivierung im Original).

18 Mühlestein, Schmid, *Ferdinand Hodler,* op. cit., S. 496. Vgl. dazu: »Das ganze Bildformat ist eine gedehnte Horizontale, und vier parallele Horizontale unterteilen die schmale Fläche […].« Ibid.

19 Reulecke, *Geschriebene Bilder,* op. cit., S. 385.

20 W. G. Sebald, »Max Aurach« in: idem, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen,* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1994, S. 252.

21 Susan Compton, *Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik,* München: Prestel Verlag, 1987, Anm. 47, S. 440.

22 Barbara Naumann, *Bilderdämmerung. Bildkritik im Roman,* Basel: Schwabe Verlag, 2013, S. 9.

23 André Breton, *Nadja,* übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 94 (Kursivierung im Original).

24 Zhang Ailing, »In der Jugend (Nianqing de Shihou)«, in: *Ausgewählte Werke von ZHANG Ailing,* Taiyuan: Beiyue Wenyi Verlag, 2001, S. 243 (übersetzt von Jin Yang).

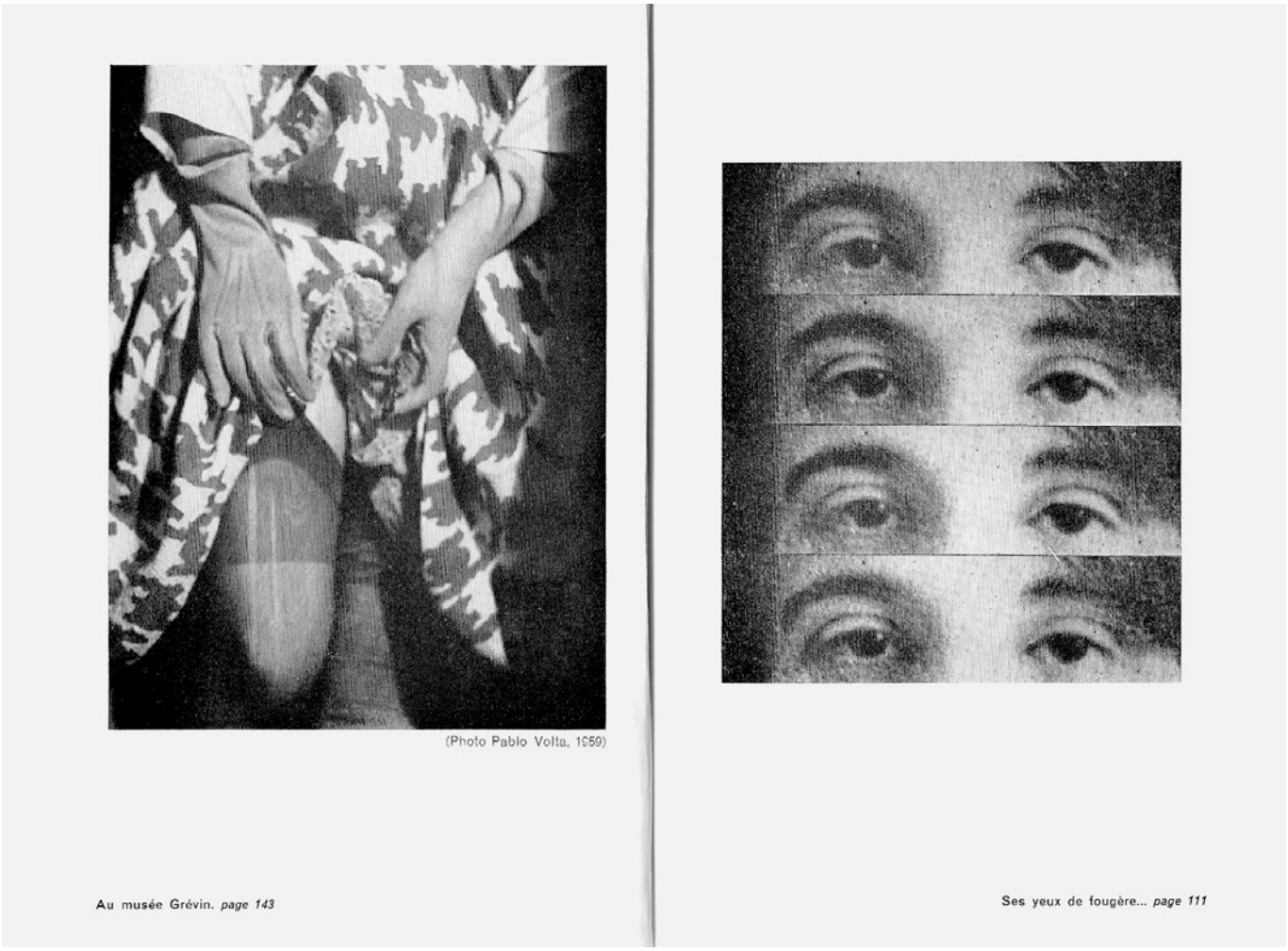
25 Ibid., S. 244.

26 Ibid., S. 247.

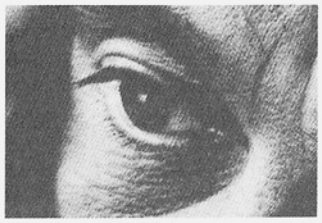
Abb. 1: André Breton, *Nadja,* übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 111.
Abb. 2: W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen,* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1994, S. 265.
Abb. 3: W. G. Sebald, op. cit., S. 240.
Abb. 4: Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel im Krankenbett,* 1914, Öl auf Leinwand, Solothurn, Kunstmuseum Solothurn ; aus: Katharina Schmidt (Hg.), *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision,* Ausst.-Kat.: Bern, Kunstmuseum Bern, Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 279, Kat. 111.

Ill. 1 : André Breton, *Nadja,* traduit par Bernd Schwibs, Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 2002, p. 111.
Ill. 2 : W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Francfort-sur-le-Main: Fischer, 1994, p. 265.
Ill. 3 : W. G. Sebald, *op.cit.*, p. 240.
Ill. 4 : Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel alitée,* 1914, huile sur toile, Solothurne, Kunstmuseum Solothurne; extrait de : Katharina Schmidt (éd.), *Ferdinand Hodler. Une vision symboliste,* cat. d'exp. : Berne, Kunstmuseum Berne, Berlin: Hatje Cantz, 2008, p. 279, n° cat. 111.

1



delt wurden, daß aber er, Aurach, dieser Entwicklung ohngeachtet, seine Lebensweise beibehalten habe und nach wie vor in seinem Studio unweit der Dockanlagen des Hafens von Manchester zehn Stunden am Tag vor der Staffelei stehe. Wochenlang trug ich das Magazin mit mir herum, überlas den Artikel, der in mir, wie ich spürte, ein Verlies aufgetan hatte, immer wieder von neuem, studierte das dunkle Auge Aurachs, das aus einer der dem Text



beigegebenen Fotografien ins Abseits blickte, und versuchte wenigstens im nachhinein zu begreifen, aufgrund welcher Hemmungen und Scheu wir es seinerzeit vermieden hatten, das Gespräch auf die Herkunft Aurachs zu bringen, obgleich ein solches Gespräch, wie es sich jetzt herausstellte, eigentlich das Allernaheliegendste gewesen wäre. Friedrich Maximilian Aurach, so konnte ich den eher spärlichen Angaben des Magazinberichts entnehmen, war im Mai 1939, im Alter von fünfzehn Jahren, aus München, wo sein

265

2

denen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter.

Die Morgenstunden vor der Aufnahme der Arbeit und die Abendstunden nach Verlassen des Studios verbrachte Aurach in der Regel in einem am Rand von Trafford Park gelegenen sogenannten *transport café*, das den mir von irgendwoher vertrauten Namen *Wadi Halfa*

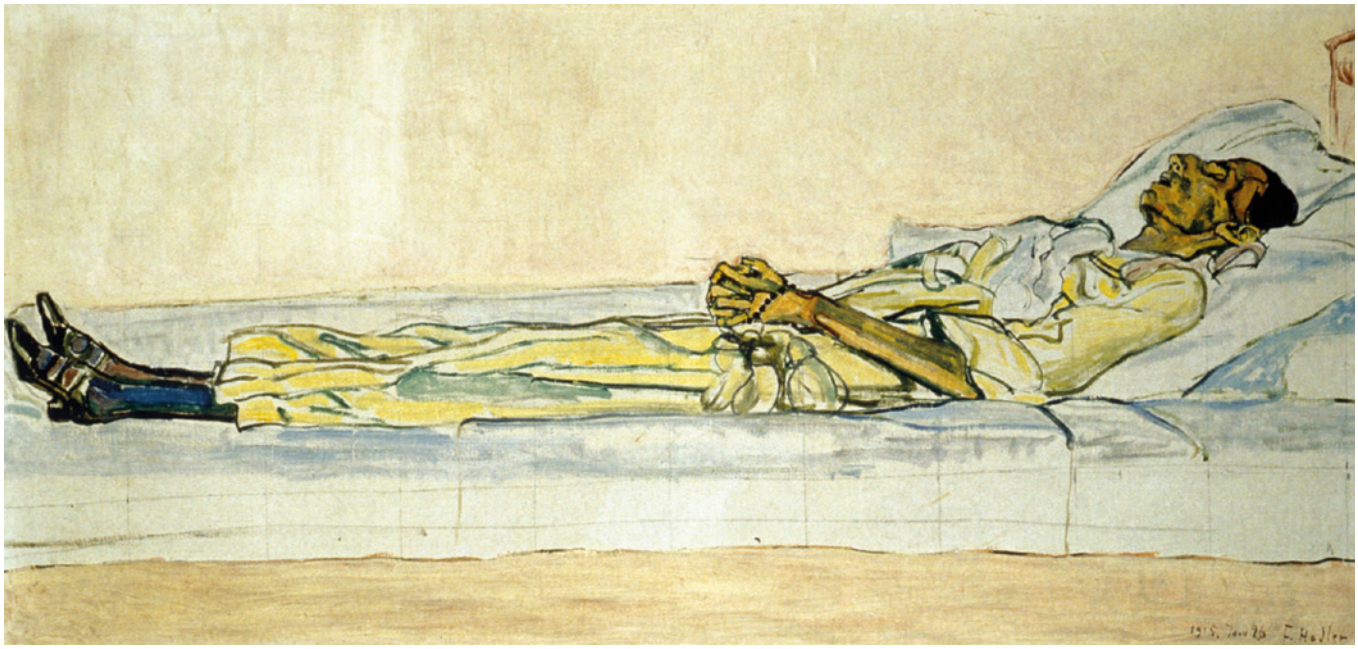
240

3

4

5

6



7

Abb. 5: Ferdinand Hodler, *Die sterbende Valentine Godé-Darel,* 1915, Öl auf Leinwand, Basel, Kunstmuseum Basel ; aus: op. cit., S. 291, Kat. 132.

Abb. 6: Ferdinand Hodler, *Bildnis der toten Valentine Godé-Darel,* 1915, Öl auf Leinwand, Sammlung Rudolf Staechelin, Basel, Kunstmuseum Basel (Depositum); aus: op. cit., S. 293, Kat. 134.

Abb. 7: Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel auf dem Totenbett,* 1915, Öl auf Leinwand, Solothurn, Kunstmuseum Solothurn ; aus: op. cit., S. 295, Kat. 135.

Abb. 8: Ferdinand Hodler, *Bildnis Valentine Godé-Darel* (Französischer Frauenkopf), um 1912, Öl auf Leinwand, Zürich, Kunsthaus Zürich ; aus: op. cit., S. 273, Kat. 105.

Ill. 5 : Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel agonisante,* 1915, huile sur toile, Bâle, Kunstmuseum Bâle, extrait de : *op. cit.,* p. 291, n° cat. 132.

Ill. 6 : Ferdinand Hodler, *Portrait de la défunte Valentine Godé-Darel,* 1915, huile sur toile, collection Rudolf Staechlin, Bâle, Kunstmuseum Bâle (dépôt) ; extrait de : *op. cit.* p. 293, n° cat. 134.

Ill. 7 : Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel sur son lit de mort,* 1915, huile sur toile, Solothurne, Kunstmuseum Solothurne; extrait de : *op. cit.,* p. 295, n° cat. 135.

Ill. 8 : Ferdinand Hodler, *Portrait de Valentine Godé-Darel (tête de femme française),* vers 1912, huile sur toile, Zurich, Kunsthaus Zurich ; extrait de : *op. cit.*, p. 273, n° cat. 105.

6

Jin Yang, traduit par Florence Rougerie

# La disparition du visage. L'insaisissable au travers du portrait dans l'art et la littérature du XX^e siècle

En 1901, Georg Simmel attribue au visage les qualités esthétiques de la multiplicité et de l'unité : « Dans le corps humain, c'est le visage qui possède le plus haut degré de cette unité intérieure ».[1] Près de trente ans plus tard, Walter Benjamin identifie dans les premiers essais de photographie du visage humain le dernier refuge pour la « valeur cultuelle de l'image ». [2] Le nouveau média artistique que constitue la photographie, inventée au milieu du XIX^e siècle, vient concurrencer l'art du portrait peint dont la tradition remonte à la Renaissance. Dans la présente étude de la représentation du portrait et du visage dans l'art et la littérature modernes, nous partirons de la question de savoir dans quelle mesure la littérature du XX^e siècle se propose de réagir, voire d'avoir recours aux portraits artistiques, qu'ils soient traditionnels ou modernes, pour entrer dans un rapport d'influence réciproque avec les arts figuratifs ou même devenir un media hybride. Ce faisant, nous éclairerons des discours fondamentaux sur les frontières entre le texte et l'image, qu'il s'agisse de portraits décrits au sein de biographies ou de biographies illustrées de portraits. Cette contribution sera en grande partie consacrée à trois études de cas, pour mettre en évidence quelques transformations de la représentation artistique du visage au XX^e siècle dans un cadre de recherche interdisciplinaire et comparatiste, ainsi que les caractéristiques intermédiales, voire interpicturales de son traitement littéraire et de son inscription dans des débats théoriques. L'hypothèse principale est celle de l'impossibilité d'une « figure humaine non défigurée »[3] au XX^e siècle. Suivant celle-ci, l'insaisissable et l'intangible, la dissimulation et le retrait du visage deviennent le thème principal des courants progressistes en littérature et en art, comme le philosophe Jean-Luc Nancy le constate d'une autre manière :

> « L'*autre* portrait est autre que le portrait qui procède de l'identité présupposée dont il s'agit de restituer l'apparence. Il procède au contraire d'une identité à peine supposée, plutôt évoquée dans son retrait. »[4]

## LE PORTRAIT PHOTO MANQUANT COMME *PUNCTUM* VIDE

Dans *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Roland Barthes use d'une entrée autobiographique dans le sujet, fait plutôt rare pour un livre théorique, et la place au premier plan dans le geste d'un fils en deuil. C'est en feuilletant l'album familial qu'il tombe sur une photographie montrant sa mère enfant qui capte, ou du moins révèle « la vérité de son visage ».[5] Cette photo singulière constitue ce que Barthes appelle le *punctum*, mais elle reste cachée et invisible au lecteur. Le fait qu'elle soit

soustraite au regard du lecteur tient à sa signification personnelle pour Barthes, qui ne peut qu'à grand peine être transposée et généralisée, liée comme elle l'est à une émotion privée, intime. Ainsi c'est tout le projet du livre qui semble courir le risque que l'essai phénoménologique et ontologique sur l'essence de la photographie échoue en raison de la crédibilité de cet unique portrait photo. Autrement dit, le postulat philosophique de l'universalité entre en conflit avec l'économie affective subjective de l'auteur, bien que l'identification partielle et suggérée de l'image de la mère à certains portraits photographiques reproduits dans le livre reste vague et imaginaire. Ainsi, le portrait absent de la mère forme le *punctum* vide du petit livre, comme le remarque Jacques Derrida :

> « La Photographie du Jardin d'Hiver : le *punctum* invisible du livre. Elle n'appartient pas au corpus des photographies qu'il montre, à la série des exemples qu'il analyse en les exhibant. Elle irradie pourtant tout le livre. Une sorte de sérénité radieuse vient des yeux de sa mère dont il décrit la clarté mais qu'on ne voit jamais. »[6]

Selon Barthes, ce *punctum* est impossible à localiser et à nommer et pourtant il provoque un affect chez le lecteur. Il déclenche un moment d'illumination, le *kairos* du désir dans toute sa soudaineté et toute sa véhémence, et se déploie après coup comme la révélation de souvenirs – tout cela avec la temporalité d'un moment différé, pendant lequel, par analogie avec le développement d'un négatif, on ferme les yeux pour laisser émerger le détail de lui-même à la conscience affective.[7] Le concept de Barthes convient en ce sens tout à fait à l'image-clé manquante du roman autobiographique de Marguerite Duras *L'amant* (1984). Le récit s'ouvre sur une élégie du visage : à l'âge de 18 ans, la narratrice voit soudainement s'altérer le sien et porte depuis un visage ravagé, comme en témoignent ses mémoires quarante ans plus tard :

> « Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. »[8]

Malgré le côté abrupt de la chose, cette métamorphose du visage est présentée ici comme une succession d'étapes faisant partie d'un processus étalé dans le temps. La tension sémantique qui se révèle ici est ancrée dans la disposition du sujet en train de se ressouvenir. Comme le travail de remémoration ne s'accomplit qu'avec le recul que procurent quarante années, l'acte du « j'ai vu » se produit plutôt dans le moment présent de l'écriture. Le vieillissement du visage se voit dramatisé comme un *punctum*, alors que les traces physiognomiques qui s'inscrivent dans sa chair fonctionnent comme un indicateur physique pour l'entaille psychique et signalent le lieu géométrique de la personnalité intérieure. C'est ainsi que Susanne Blazejewski souligne d'ailleurs la fonction référentielle illustrative du visage chez Duras : « [L']histoire de son visage reflète son développement personnel tout au long de sa vie »[9] Dans la mesure où la perte du visage coïncide avec la fin de la relation amoureuse qui doit encore être narrée au fil du livre, l'effet destructeur de celle-ci est révélé dès le début du récit, où la métamorphose de la narratrice imprime sa marque sur son visage. Et la labilité du visage, liée à l'éphémère, est caractéristique de la perception de celui-ci « en tant que matrice mouvante et bouleversée ».[10]

Ce n'est qu'après ce geste inaugural de deuil que le portrait de la narratrice encore jeune et belle est convoqué – et qui plus est uniquement au moyen des mots, dans la mesure où l'auteure insiste sur cette stratégie sans images – car le texte ne comporte aucune photo dans sa version originale. Le lecteur doit être ainsi incité à combler par son imagination la place laissée vacante par l'absence d'image visuelle :

> « C'est entre toutes celles qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchante. [...] Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'*experiment.* »[11]

La fonction de cette image qui est de saisir l'essence du modèle du portrait avec un effet d'auto-identification ressemble à celle que revêt pour Barthes le portrait photographique de sa mère. Tandis qu'il préfère le garder pour lui plutôt que de le partager avec le lecteur, Duras nie à plusieurs reprises l'existence matérielle de cette photo. Celle-ci cède la place à la poésie de la narratrice qui s'invente un portrait photogénique correspondant à la façon dont elle aurait aimé se voir à l'époque. Pour la poésie, il n'est nul besoin d'une confirmation du monde extérieur, bien que paradoxalement la narratrice à la première personne prenne des membres de la famille à témoin. Cette formule de pathos mnémotechnique de la référencialité est selon Barthes la composante essentielle de la photographie : « C'est ainsi que cela a été ! » L'invisibilité du visage peut ainsi être vécue comme si celui-ci était tout à fait défini et réel.

## LA BIOGRAPHIE D'ARTISTE ET LES PORTRAITS DE LEUR TRANSPOSITION LITTÉRAIRE

Le roman d'Erica Pedretti *Valerie ou l'œil profane* (1986) s'inspire d'une série de portraits que Ferdinand Hodler réalisa de son modèle et amante Valentine Godél-Darel dans sa dernière année de vie (1914-1915), constituée d'environ 50 peintures à l'huile, 130 dessins et 200 esquisses. Comme Hodler date précisément chacun des portraits documentant son agonie, on peut lire d'un point de vue physique-physionomique et psychique la façon dont l'inéluctable processus de destruction vitale est à l'œuvre chez Godél-Darel, qui souffre d'un cancer. « Le visage de Valentine, qui est âgée d'une quarantaine d'année, devient de plus en plus pâle et livide, les joues et les orbites sont creusées, la tête dessine presque les contours saillants d'un crâne, le corps est décharné. Ainsi, ce sont non seulement la jeunesse et la beauté qui disparaissent, mais aussi le caractère individuel et féminin ; on peut dire que la mort nivelle l'apparence de l'être humain, l'allonge à l'horizontale, fait disparaître les traits singuliers du visage au profit de la créature générique. Le visage de Valentine marqué du sceau de la mort ressemble de plus en plus à un masque mortuaire et semble de plus en plus absent, du fait qu'elle est représentée de profil, le regard perdu dans le vague ou absorbé dans ses pensées ou bien encore les yeux fermés, plongée dans le sommeil, la bouche parfois entr'ouverte, comme dans un râle. Le trou que forme la bouche ouverte suscite l'effroi ; sa vue est selon Gottfried Boehm non seulement inesthétique, mais encore l'expression d'une « "dépossession de l'esprit", de la paralysie de l'âme, de la perte momentanée de la maîtrise de ses propres facultés intellectuelles. »[12]

Hodler représente sans concession les traces que laisse l'approche de la mort sur le corps et sur le visage, comme un événement naturel ; il trouve la mort « effrayante, mais belle aussi » et prête à la force destructrice de celle-ci des valeurs de vérité et de beauté : « À l'approche de la mort, il n'y a aucune fausseté, aucun mensonge possible. C'est pourquoi la mort m'attire. […] pour moi, seule la mort confère à certains visages leur véritable beauté. »[13] En peignant cette femme atteinte d'un cancer, le peintre regarde la mort en face au sens symbolique ; ainsi fait-il converger le symbolique et le naturalisme dans ce cycle. Ce faisant, Hodler s'érige en biographe en portraits de la mourante et en chroniqueur en images de la déchéance ; par là-même, il brise un tabou de l'art du portrait.[14]

En rendant la sensation de l'agonie de façon visuelle, les images de Hodler provoquent rapidement chez le spectateur un choc, voire même un malaise, comme c'est le cas pour l'écrivaine et artiste Erica Pedretti qui visite plusieurs fois l'exposition « Déchéance, agonie et mort de la bien-aimée Valentine Godé-Darel ». La question de savoir si l'intimité de la relation amoureuse légitime la productivité artistique au regard de l'obscénité de la mort fit scandale dans le milieu de l'histoire de l'art et c'est ce qui pousse Pedretti à se saisir de la plume pour en faire une œuvre poétique.

Comme le titre *Valérie ou l'œil profane* le suggère déjà, le récit dépourvu d'images de Pedretti s'oppose au concept traditionnel de la biographie d'artiste, en prêtant voix à la femme qui pose comme modèle, habituellement muette, par le truchement de la littérature, dans un long monologue et en plaçant le monde de ses émotions et de ses pensées au centre de l'attention. Pendant la séance de pose, celle-ci, portant sans cesse son regard sur le peintre en train de la regarder, réfléchit de manière critique à cette constellation de regards, tandis que celui-ci devient peu à peu une coquille vide d'un point de vue émotionnel. Au début du roman est transcrit le ressenti de Valérie, alors encore en bonne santé :

> « LE MODÈLE, objectivement, cela est exact. Et c'est même très exact : un objet. L'objet n'a rien à voir avec moi Valérie, avec ce que je ressens, ce que je pense, n'a rien à voir avec celle que je suis, avec mon corps, avec ce corps féminin, et avec mon visage que de manière superficielle : contours, lignes, proportions, couleurs, valeurs. […] Dès qu'il commence à dessiner, dès qu'il ne pense plus qu'à dessiner et à peindre, je sombre, je ne suis plus là pour lui. Si je ne suis plus rien, je ne suis pas bien différente dans mon essence qu'une montagne, qu'une table, qu'une pomme entamée par la lame d'un couteau. »[15]

Comme modèle, Valérie se sent réduite à une surface, à une enveloppe corporelle, comme si elle était réifiée au même titre qu'une « nature morte ». Ce qui a pour conséquence en retour qu'elle essaie d'imiter son portrait et de se mesurer à lui, parce qu'il lui dicte à la manière d'un « modèle » ce à quoi elle doit ressembler – à la manière d'une boucle sans fin. Mais ses remarques prennent ensuite une autre tournure, comme si au fur et à mesure qu'il la peignait, la vie lui était progressivement retirée :

> « Ainsi ma déchéance est-elle bonne à quelque chose, il peut l'étudier, la noter : l'agonie, son sujet, je suis son modèle plus que jamais. Il est là, à côté de moi dans la pièce, infiniment loin. […] Il lui semble qu'avec chaque coup de crayon, il lui retire un morceau de son enveloppe, de sa peau, petit bout par petit bout un morceau de sa vie. »[16]

Tandis qu'il la peint, Valérie se voit manifestement déjà malmenée sur le plan psychologique par la violence de la mortification, c'est comme si on lui posait de son vivant un masque mortuaire, comme Anne-Kathrin Reulecke l'a souligné :

> « Le souhait de fabriquer des signes qui seront à l'avenir autant de signes de souvenirs, fait de Valérie, encore en vie, une morte *dès à présent.* Ainsi, avec cette série de portraits qui sont une marque de son amour, le peintre pose-t-il sur Valérie agonisante un masque mortuaire anticipé. »[17]

Contrairement au récit autobiographique de Valérie, qui s'interrompt trop tôt dans le roman de Pedretti, l'artiste Hodler, lui, peint Valentine jusqu'à sa mort et même au-delà. Son cadavre est représenté par des lignes horizontales, pour accentuer « la cruelle irréversibilité de la mort »,[18] même s'il peint l'un des portraits dès le jour suivant son décès. Six mois plus tard, Hodler peint une dernière fois la défunte et ce point d'orgue de la série de portraits forme dans le même temps son contre-point, car le tableau reprend pour point de départ les portraits de Valentine réalisés dans la période 1908-1914, alors qu'elle était encore engagée comme modèle et digne d'être représentée en raison de sa beauté et de sa grâce. Le dernier tableau, posthume, représente son visage avec un cadrage serré, de manière strictement frontale et parfaitement symétrique, jusqu'à sa coiffure, la chevelure divisée par une raie au milieu. Les couleurs rouge et brun, accentuées avec solennité, évoquent une atmosphère de résurrection du sujet dans toute sa splendeur. Valentine regarde ici le spectateur droit dans les yeux, d'un regard éveillé et attentif, plein de mansuétude et de noblesse, et fait grande impression, même sans arborer une expression particulière. Quand on pense à la remarque de Hodler selon laquelle Valentine lui serait apparue au cours de sa maladie comme une reine pleine de dignité, comme une impératrice byzantine sur les mosaïques de Ravenne, on ne peut dénier une certaine gravité et noblesse à ce portrait, de sorte qu'il peut être identifié comme une image pieuse, une relique sacrée. Anne-Kathrin Reulecke voit dans ce tout dernier tableau, qui « sous la forme d'un portrait, n'est à présent indéniablement plus un portrait »,[19] la tentative de Hodler de lui rendre son vrai visage. On peut ajouter à ce point de vue que le portrait qu'il peint de mémoire est un portrait fantôme censé faire oublier les portraits réalistes de l'agonisante, les recouvrir ; dans cette mesure, il fait partie intégrante du travail de deuil du peintre.

Le récit de W. G. Sebald *Max Aurach* (1991) qui s'inspire de la vie du peintre anglais Frank Auerbach (né en 1931), provoqua également un scandale parce qu'un portrait peint de sa main était inséré dans le récit. Le conflit entre réalité et fiction déclenché par le document iconographique permettant d'identifier ce survivant de l'Holocauste semblait moralement discutable aux membres de sa famille. Suite à leurs protestations, l'image fut retirée de la version anglaise du livre. Ainsi, ce récit qui a pour sujet la peinture de portrait tout à fait unique de la figure-titre, doit-il se passer de portrait, à l'exception d'une reproduction fragmentaire d'un détail isolé, à savoir un œil d'Aurach/Auerbach. Cette photo est remarquable à plus d'un titre : tout d'abord, au regard de ce qu'elle véhicule d'un point de vue médiatique, dans la mesure où, selon le récit, ce fragment provient de la lecture rapide et superficielle d'un reportage de magazine et qu'elle constitue ainsi en soi une citation visuelle ; ensuite, de par son

caractère fragmentaire, parce que c'est non un visage entier, mais un portrait photographique pour ainsi dire « amputé » d'un œil qui est monté dans le récit, interrompant ainsi son cours ; et enfin en raison de sa fonction de charnière narrative. La vision fortuite de cette photo permet au narrateur à la première personne de rencontrer à nouveau le peintre, après une césure d'une décade, rencontre au cours de laquelle le noyau traumatique de la biographie de celui-ci est enfin ramené à la mémoire et ainsi mis en mots.

Conformément aux descriptions du récit, la peinture de portrait de Max Aurach est à interpréter comme une expression cryptique de soi. La genèse des peintures à l'huile correspond dans le même temps à leur destruction, car la poussière qui se dépose sur elles devient ici un matériau constructif et la toile ressemble avec ses différentes couches et ses craquelures plutôt à un relief ; comme le texte le formule à propos de l'intention du peintre : « Que rien ne vienne s'ajouter, si ce n'étaient les déchets résultant de son travail et la poussière tombant sans cesse et devenant, il en venait à le comprendre petit à petit, à peu près ce qui lui était le plus cher au monde. »[20] Ceci coïncide avec la description de la façon dont Auerbach procède : « Par la superposition constante de couches de couleurs, ses œuvres donnent l'impression d'être presque tri-dimensionnelles. […] il gratte […] fréquemment ces strates colorées de ses tableaux et les recouvre sans cesse à nouveau. »[21] La physionomie des modèles représentés est recouverte par les traits du dessin au fusain, dans lesquels on est plutôt tenté de voir les rides et sillons d'un visage ravagé. Dans cette mesure, on ne peut qu'acquiescer à ce qu'affirme Barbara Naumann : « Son activité a pour but la dispersion et la défiguration et aboutit à une représentation formelle, ou plutôt processuelle de la non-identité. »[22] La création artistique est également un processus de vaine quête de l'identité propre au travers de repentirs qui témoignent de tentatives et d'efforts infructueux, mais dont l'iconographie se traduit *in fine* par une certaine morbidité.

Tandis que dans *Valérie ou l'œil profane*, le portrait dessiné et peint de la figure-titre est perçu, tantôt du point de vue du peintre comme la représentation unilatérale des formes et des couleurs, tantôt du point de vue du modèle comme un procédé violent de mortification, dans la représentation compulsive de visages par Max Aurach, ce sont les traces de poussières qui matérialisent et condensent la destruction sur la toile. Le cycle de tableaux de Hodler représente en effet une seule et unique personne en ses différents aspects au fil du temps, afin de documenter la mort dans sa chronologie irréversible. Les portraits d'Auerbach en revanche forment, malgré toutes les variations autour d'un unique motif, le même visage décati et morbide, qui prend sa source dans le démon intérieur du peintre, à savoir ses souvenirs de déportation et d'extermination.

### *ÉCRITURE AUTOMATIQUE* DU SURRÉALISME

*Nadja* (1928/63), le roman d'André Breton, expérimente le montage de l'écrit et de l'image, en insérant entre les lignes du texte 44 photos, parmi lesquelles plusieurs portraits de grand format – dont un portrait de l'auteur –, mais dont aucun ne représente l'héroïne du titre, de sorte que son visage et sa silhouette sont laissés aux mots et donc à l'imagination du lecteur. Seule une série de quatre photos de son regard

reproduit dans des séquences répétées fait exception. Pourquoi cet alignement répétitif de photos apparemment identiques, pourvues des mots « Ses yeux de fougère… » ? Breton écrit à un endroit capital du texte :

> « J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer. »[23]

De là à émettre l'hypothèse que cette série de photos rend le mouvement de la paupière de Nadja qui s'ouvre, mouvement fugace qui s'effectue en un clin d'œil et que la caméra peine à fixer, il n'y a qu'un pas. D'un point de vue médiatique et artistique, Breton ne parvient pas ici à saisir l'instantané du mouvement, à l'instar du photographe Edward Muybridge, qui parvint en 1878 à capturer le moment où aucun des quatre sabots d'un cheval lancé au galop ne touche terre. Par opposition, la série de photos du regard de Nadja se fige en la duplication fragmentée du même instant suspendu, comme si les images étaient des portraits-photos ratés, ce qui souligne leur caractère surréel.

L'accent qui est mis de manière sélective sur l'organe de la vue de Nadja correspond à sa connaissance spirituelle des éléments surnaturels, qui comprend les rêves comme réalité interne, les instincts et les intuitions. Ce don singulier à voir l'invisible se manifeste dans quelques dessins que Breton a ajoutés à l'édition de l'année 1963. Ils ont un caractère doublement illustratif, d'abord au sens où ils sont une émanation et un diagramme de l'intériorité de la dessinatrice, et ensuite en tant qu'iconographie du premier manifeste surréaliste que Breton publia en 1924. Les dessins de Nadja sont un mélange de gribouillages naïfs d'enfants et de citations mythiques, on y trouve aussi un portrait symbolique de Breton ainsi que d'elle-même. Les esquisses témoignent de sa créativité artistique et de son imagination, marquée du sceau de l'esprit libre. Dans la mesure où elle s'adonne corps et âme à la vie surréaliste, selon sa propre définition (« Je suis l'âme errante »), et fait fi des conventions et doctrines de la société, elle est envoyée dans un asile psychiatrique. L'épiphanie surréaliste, le merveilleux dans la surréalité qui prend corps en la personne de Nadja finit dans la désillusion de la folie ; cette figure féminine éphémère qui n'occupe textuellement qu'une partie et disparaît bien avant la fin du récit, reste toutefois insaisissable en tant que le merveilleux et le mystère qu'elle incarne. Ainsi, l'absence de son portrait dans l'œuvre est-elle caractéristique du fantasmagorique, de l'irréel et du surréel, qui sont quasiment impossibles à ressaisir entièrement de manière visuelle ou physionomique. Si la rencontre de l'auteur avec Nadja se comprend comme l'événement décisif de sa quête ou de son affirmation de soi – la première phrase du roman n'est-elle pas « Qui suis-je ? » – alors l'invisibilité du visage de Nadja fait de cette entreprise un horizon inatteignable.

Dans *Nadja* de Breton et dans *Max Aurach* de Sebald, le portrait-photo de la figure titre se résume au regard de celle-ci, de sorte que leur physionomie respective est occultée et laisse une place vacante. Tandis que les portraits surréalistes dessinés par Nadja sont présentés comme des autoportraits indirects et comme un supplément au livre, la publication du portrait peint par Frank Auerbach se voit refusée à la version anglaise de *Max Aurach*.

Exactement deux décennies après la publication du premier manifeste surréaliste de Breton, paraît le récit chinois sans images *Dans la jeunesse* (1944) de l'auteure ZHANG Ailing dans lequel le dessin répété d'un seul et même portrait met l'action en branle. Le jeune protagoniste PAN Ruliang, qui vit à Shanghai et ne jure que par la culture occidentale, a pour habitude de dessiner en lisant toujours le même visage dans les plages blanches du livre :

> « À peine le crayon effleure-t-il le papier, que trait après trait, un visage de profil a été dessiné de manière involontaire. Toujours le même visage, le regard toujours tourné vers la gauche. Depuis qu'il est petit, il le dessine par habitude, il lui est devenu plutôt familier. Il peut même le dessiner les yeux fermés, ou avec la main gauche. […] Sans cheveux, sans sourcil ni pupille [apparents], de la tempe au menton, une ligne simple à l'extrême, mais qui ne dessine manifestement pas un profil chinois – le nez est un peu trop marqué. Ruliang a tout du patriote, pourtant il n'éprouve pas d'inclination particulière pour les Chinois. »[24]

Le profil du visage, qui exclut toute caractéristique chinoise, se situe au-delà de toute référence réelle. Le fait de dessiner une ligne d'un seul trait à main levée fait émerger les contours d'un visage androgyne, comme s'il s'agissait d'une ombre découpée ou d'une silhouette. Celui-ci naît moins de l'observation exacte d'un visage de nature mimétique que de la re-présentation et de l'imagination (au sens de la mise en images), qui se nourrissent en retour des désirs et des souhaits inconscients du dessinateur. Ce caractère désinvolte échappant au contrôle de la raison, cette spontanéité et cette rapidité de l'esquisse rappellent les procédés d'écriture ou de dessin automatique, fort prisés des Surréalistes. Conformément au plaidoyer d'André Breton, cette technique de l'*écriture automatique* peut susciter des associations, libérer les imaginaires et lever la contradiction entre rêve et réalité dans une sorte de réalité absolue ou de surréalité.

Cette création amateur qui relève plus d'une habitude selon les modalités de l'*écriture automatique* laisse des traces visibles sur les plages blanches du livre. Avec elle, la nostalgie se manifeste visuellement – en une seule ligne. La similitude, découverte fortuitement par Ruliang, de ce profil avec le visage d'une jeune Russe évoque entre elle et lui un contact intime : comme dans le mythe de Pygmalion, il se sent comme le créateur ayant tous les droits sur celle dont il a inconsciemment fait le portrait, tandis qu'elle s'approprie le rôle de l'idole :

> « Il ne pensait jamais au fait qu'il dessinait vraiment un profil féminin, et un beau visage qui plus est. […] Son cœur déborde d'une joie merveilleuse, comme si cette personne avait totalement été créée de sa main. Elle lui appartient et d'elle, il peut à peine dire si elle lui plaît, parce qu'elle est une partie de lui-même. Comme s'il suffisait qu'il aille vers elle et lui dise : "Ah, c'est donc toi ! Tu es mienne, ne le sais-tu pas ?" Puis il pourrait cueillir sa tête comme il le ferait d'une fleur pour la glisser dans son livre. »[25]

Le malentendu – qui n'en est peut-être pas un, parce que le fait de dessiner involontairement ce portrait trahit le désir secret du dessinateur pour une femme occidentale – conduit d'abord à l'enchantement amoureux puis à la désillusion. Après avoir épousé cette Russe, Ruliang rend visite à sa femme tombée malade, reconnaît par hasard son visage dans le profil dessiné, doit admettre la coïncidence avec son gribouillage et

prend cependant immédiatement conscience que le visage serti dans ce profil est devenu un autre. Les traits du visage viennent combler de ce fait l'espace laissé en réserve à l'intérieur du dessin de cette ligne fluide, abstraite de la représentation. Tandis que le profil de la personne dessinée reste intact, les traits du visage de la femme regardée dans la réalité sont marqués par les aléas de la vie. Le dessin se révèle ce faisant comme un fantasme, comme le fruit d'un rêve éveillé qui s'abstrait de l'individuel pour correspondre à un type idéal. De manière analogue, le bonheur amoureux se voit lui aussi privé de son accomplissement. Le double regard sur le vrai visage abîmé et le profil intact du dessin conduit Ruliang à opérer une véritable révolution intérieure : il se défait de sa fixation sur le visage idéal. Le récit s'achève par ces mots : « Depuis, Ruliang ne dessine plus de miniatures dans son livre, son livre reste toujours vierge ».[26] La désaccoutumance au dessin implique le dépassement d'une (em)phase, marquée par la symbiose entre la main qui dessine et le cœur qui se languit, et clôt ainsi l'épisode de jeunesse évoqué dans le titre.

Avec cet extrait de la biographie du protagoniste, l'écrivaine ZHANG Ailing manifeste aussi sa propre réflexion critique sur l'adulation unilatérale de la culture occidentale. L'image-clé reste ce faisant aussi invisible au lecteur et livrée à son imagination que le portrait évoqué par la narratrice à la première personne chez Duras. Ces deux images ont en commun qu'à la fin de l'histoire, elles disparaissent, en le cédant soit à la désillusion, soit aux ravages du temps.

Les œuvres analysées dans la présente contribution permettent de résumer les ambivalences comme les ambiguïtés des procédés utilisés dans l'emploi artistique et littéraire de l'image du visage : l'apparition fulgurante d'un beau portrait va de pair dans la performativité du texte avec sa destruction par une rencontre amoureuse dans la réalité, comme chez Duras et ZHANG Ailing ; l'image parfaite du visage, promesse d'un bonheur sans égal, est soit soustraite au regard du lecteur, lui faisant alors ressentir, tel le *punctum,* la douleur de la place laissée vacante comme chez Barthes et Breton, soit remplacée par un culte de l'image de la défunte comme chez Hodler ; les visages montrés sont défigurés ou masqués, représentés de manière rudimentaire ou fragmentaire, comme conséquence d'une maladie mortelle, du trauma de la Shoah ou de la folie, comme chez Breton, Sebald, Hodler et Pedretti. Tout caractère individuel et humain en est retiré. Pour reprendre les mots de Jean-Luc Nancy cités en introduction, on peut dire que l'identité se retire dans ces portraits insaisissables, comme quelque chose de radicalement étrange et irréductiblement autre.

1 Georg Simmel, « Die ästhetische Bedeutung des Gesichts », in : *idem, Das Individuum und die Freiheit. Essais,* Berlin : Wagenbach, 1984, p. 140.

2 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris : Éditions Allia, 2011, p. 24.

3 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte,* Berlin : Ullstein, 1985, p. 154.

4 Jean-Luc Nancy, *L'autre portrait,* Paris : Éditions Galilée, 2014, p. 93

5 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie,* Paris : Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 106.

6 Jacques Derrida, *Les morts de Roland Barthes,* in : *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires* 47, Paris : Seuil, 1981, p. 269-292, ici p. 275.

7 Barthes, *La chambre claire, op. cit.,* p. 69.

8 Marguerite Duras, *L'Amant,* Paris : Éditions de Minuit, 1948 p. 10.

9 Susanne Blazejewski, *Bild und Text. Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' ›L'Amant‹ und Michael Ondaatjes ›Running in the Family‹,* Nuremberg : Königshausen und Neumann, 2002, p. 145.

10 Anne-Kathrin Reuleke, « Gesichtsverlust. Georges Franjus Film ›Les Yeux sans visage‹ », in : Sigrid Weigel et Tine Kutschbach (éd.), *Gesichter : Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen,* Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2013, p. 60. Reuleke pose le diagnostic du déclin du visage dans l'histoire culturelle et le formule comme suit : « Au XXe siècle, la figure humaine perd progressivement sa fonction traditionnelle de media servant à l'expression d'un caractère établi ou d'une disposition fixe de l'âme. », *ibid.*

11 Duras, *L'Amant, op. cit.,* p. 9 et suiv.

12 Gottfried Boehm, « Der lebendige Blick. Gesicht. Bildnis. Identität », in : *idem, et al.* (éd.), *Gesicht und Identität,* Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2014, p. 7.

13 Jura Brüschweiler, *Ferdinand Hodler,* Zürich : Buchclub Ex Libris, 1973, p. 161.

14 Hans Mühlestein et Georg Schmidt commentent la valeur singulière de cette série de portraits comme suit : « À propos du cycle de tableaux et de dessins représentant Mme Darel, malade, mourante et morte, qui n'a dans l'histoire de l'art aucun équivalent et qui prend place aux côtés des cycles d'auto-portraits de Rembrandt et de van Gogh, on ne peut les décrire qu'avec le plus profond respect. » in : *idem : Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk,* Zurich : Unionsverlag, 1983, p. 495.

15 Erica Pedretti, *Valerie oder Das unerzogene Auge,* Francfort-sur-le-Main, 2000, p. 10.

16 *Ibid.,* p. 111.

17 Anne-Kathrin Reulecke, *Geschriebene Bilder. ZumKunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur,* Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2002, p. 384. (souligné dans l'original)

18 Mühlestein, Schmid, *Ferdinand Hodler, op. cit.,* p. 496. Voir à ce sujet : « Le format du tableau entier est une horizontale étirée et quatre lignes horizontales parallèles viennent diviser cette surface étroite. […] » *Ibid.*

19 Reulecke, *Geschriebene Bilder, op. cit.,* p. 385.

20 W. G. Sebald, « Max Feber » [l'intitulé original « Max Aurach » a été modifié dans la version anglaise et sa traduction française, NDLR] dans: idem, *Les émigrants : quatre récits illustrés,* traduit par Patrick Charbonneau, Arles : Actes Sud, 1999, p. 191.

21 Susan Compton, *Englische Kunstim 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik,* Cologne : Prestel Verlag, 1987. Note 47, p. 440.

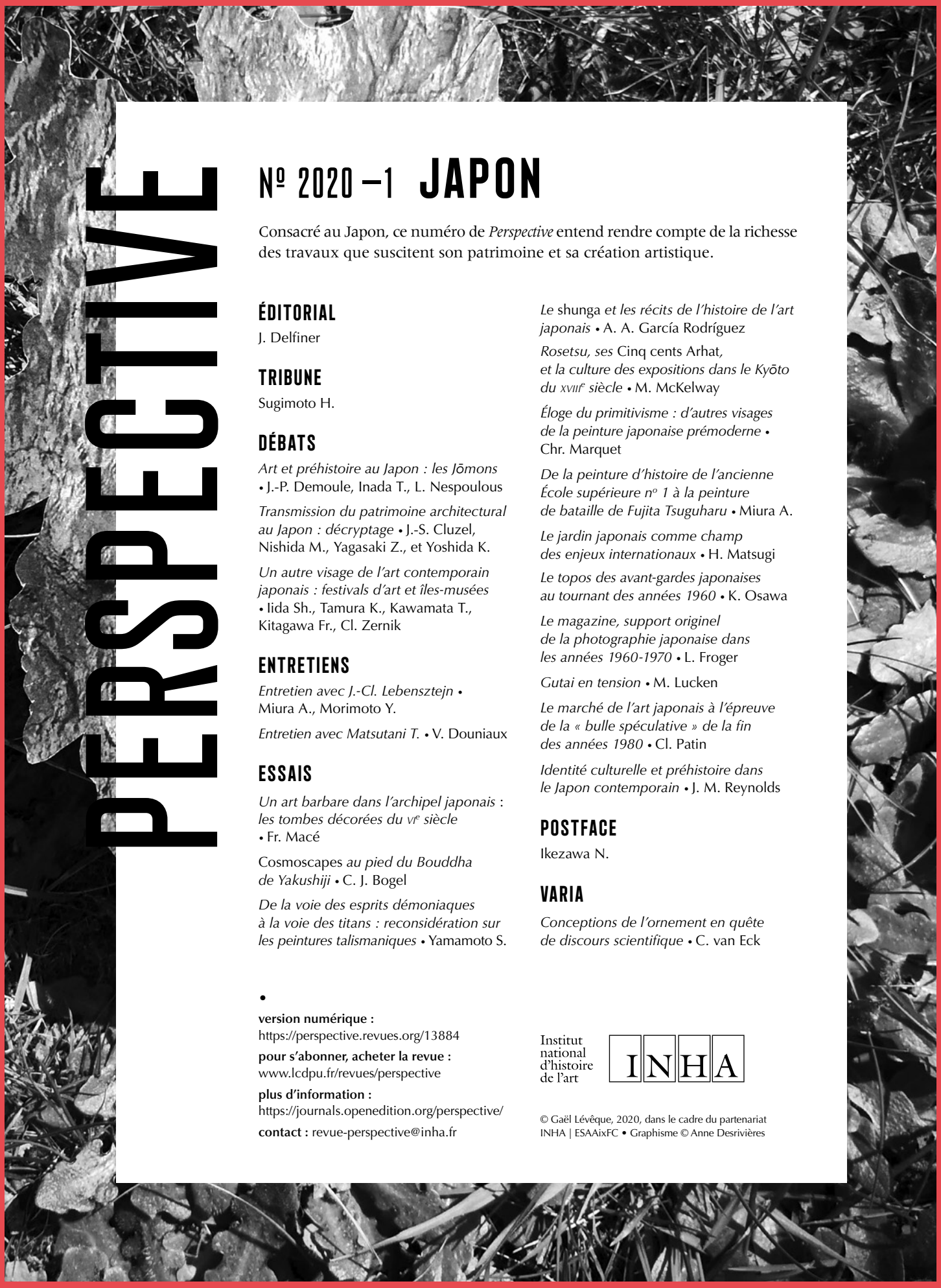
22 Barbara Naumann, *Bilderdämmerung. Bildkritik im Roman,* Bâle : Schwabe Verlag, 2013, p. 9.

23 André Breton, *Nadja,* Paris : Gallimard, 1964, p. 130 et suiv.

24 Ailing Zhang, « In der Jugend (Nianqing de Shihou) », in : *Ausgewählte Werke von ZHANG Ailing,* Taiyuan : Beiyue Wenyi Verlag, 2001, p. 243 (traduit par J. Yang).

25 *Ibid.,* p. 244.

26 *Ibid.,* p. 247.



PERSPECTIVE

# Nº 2020 – 1 JAPON

Consacré au Japon, ce numéro de *Perspective* entend rendre compte de la richesse des travaux que suscitent son patrimoine et sa création artistique.


## ÉDITORIAL

J. Delfiner

## TRIBUNE

Sugimoto H.

## DÉBATS

*Art et préhistoire au Japon : les Jōmons* • J.-P. Demoule, Inada T., L. Nespoulous

*Transmission du patrimoine architectural au Japon : décryptage* • J.-S. Cluzel, Nishida M., Yagasaki Z., et Yoshida K.

*Un autre visage de l'art contemporain japonais : festivals d'art et îles-musées* • Iida Sh., Tamura K., Kawamata T., Kitagawa Fr., Cl. Zernik

## ENTRETIENS

*Entretien avec J.-Cl. Lebensztejn* • Miura A., Morimoto Y.

*Entretien avec Matsutani T.* • V. Douniaux

## ESSAIS

*Un art barbare dans l'archipel japonais : les tombes décorées du VI^e siècle* • Fr. Macé

Cosmoscapes *au pied du Bouddha de Yakushiji* • C. J. Bogel

*De la voie des esprits démoniaques à la voie des titans : reconsidération sur les peintures talismaniques* • Yamamoto S.

*Le* shunga *et les récits de l'histoire de l'art japonais* • A. A. García Rodríguez

*Rosetsu, ses* Cinq cents Arhat*, et la culture des expositions dans le Kyōto du XVIII^e siècle* • M. McKelway

*Éloge du primitivisme : d'autres visages de la peinture japonaise prémoderne* • Chr. Marquet

*De la peinture d'histoire de l'ancienne École supérieure nº 1 à la peinture de bataille de Fujita Tsuguharu* • Miura A.

*Le jardin japonais comme champ des enjeux internationaux* • H. Matsugi

*Le topos des avant-gardes japonaises au tournant des années 1960* • K. Osawa

*Le magazine, support originel de la photographie japonaise dans les années 1960-1970* • L. Froger

*Gutai en tension* • M. Lucken

*Le marché de l'art japonais à l'épreuve de la « bulle spéculative » de la fin des années 1980* • Cl. Patin

*Identité culturelle et préhistoire dans le Japon contemporain* • J. M. Reynolds

## POSTFACE

Ikezawa N.

## VARIA

*Conceptions de l'ornement en quête de discours scientifique* • C. van Eck



•

**version numérique :**
https://perspective.revues.org/13884

**pour s'abonner, acheter la revue :**
www.lcdpu.fr/revues/perspective

**plus d'information :**
https://journals.openedition.org/perspective/

**contact :** revue-perspective@inha.fr

Institut national d'histoire de l'art

INHA



© Gaël Lévêque, 2020, dans le cadre du partenariat INHA | ESAAixFC • Graphisme © Anne Desrivières

Claus Gunti

# Identités du corps numérique. Du fantasme post-humain au « portrait non-collaboratif »

Dans un article de 1973, publié dans la revue *Scientific American*, l'ingénieur des laboratoires Bell (New Jersey) Leon D. Harmon s'interroge sur les caractéristiques qui permettraient à un ordinateur d'identifier un individu grâce à son visage. Cette réflexion innovante, mais encore programmatique, de ce qui va devenir la reconnaissance faciale – il est encore question ici de « reconnaissance des visages »[1] – explore, quelques années après le fameux « Summer Vision Project » mené au MIT,[2] les fondements conceptuels de la vision par ordinateur appliqués à l'identification de personnes. Le corollaire de cette démarche, qui nous intéresse plus particulièrement ici, découle de la méthodologie déployée par l'auteur. Celle-ci consiste en effet à déconstruire des photographies afin de les « numériser », processus au cœur de cet article. Le projet de Harmon implique la transposition du portrait photographique à son équivalent informationnel. Pour ce faire, il s'interroge sur la « quantité d'information » indispensable pour la reconnaissance d'un visage, et se demande « quelle information [est] nécessaire ».[3] Les images utilisées pour son expérience sont réduites en « blocks »,[4] floutées ou filtrées pour y ajouter ce que l'on appelle du bruit, une altération de l'image qui modifie la lecture du message (Ill. 1), afin d'évaluer le taux de reconnaissance des individus. Lors de différentes expériences, des observateurs entraînés devaient identifier ou annoter ces portraits simplifiés, notamment une série de 256 « individus mâles blancs »,[5] à l'aide de 35 caractéristiques descriptives (par exemple un nez long, moyen ou court), pour en établir la potentielle « identifiabilité ».[6]

Ce ne sont pas ici les conclusions scientifiques de cette expérience qui nous intéressent, mais plutôt la manière dont le visage humain est modélisé ou décrit dans le contexte artistique spécifique de l'émergence de technologies électroniques et numériques. À travers l'analyse de la « post-photographie », notion que nous proposons ici de définir dans une perspective historique plutôt que théorique, il s'agira de montrer que les pratiques photographiques des années 1990 liées aux discours sur la « révolution numérique » problématisent majoritairement le corps humain, en s'appuyant sur des modèles historiques comme la photographie composite. Ces représentations du corps, et plus particulièrement le portrait, reflètent deux problématiques distinctes, dont il s'agira de comprendre les enchevêtrements. D'une part, on observe une réflexion chez ces artistes sur la transformation du corps lui-même, en réponse aux débats sur l'avenir du corps modifié ou amélioré, très présents à ce moment-là. D'autre part, on constate que, dans ces pratiques artistiques, l'image du corps est fragmentée et morcelée ; comme dans l'expérience de Harmon, ce mouvement participe à un

processus de numérisation et à une déconstruction du paradigme indiciel – l'idée que la photographie est une empreinte du réel. Dans la deuxième partie de cet article, il s'agira de situer ces transformations formelles dans une évolution qui aboutira, vingt-cinq ans plus tard, à la modélisation en 3D du visage, utilisée tant comme outil d'identification par les téléphones portables que par des systèmes de vidéosurveillance déployés par les gouvernements ou les corps de police. En somme, il s'agit de montrer que la confrontation entre portrait et image numérique, dans le cadre de ces pratiques artistiques, conduit graduellement à la généralisation de portraits de synthèse et à une conception de l'identité symptomatique des environnements de plus en plus virtuels dans lesquels nous vivons aujourd'hui.

## LA NUMÉRISATION DU VISAGE, ENTRE PORTRAIT COMPOSITE ET CORPS POST-HUMAIN

En associant les portraits « numériques » de l'artiste américaine Nancy Burson à une résurgence « néo-physiognomonique » et en fustigeant sa « croyance fétichiste en une vérité cybernétique », Alan Sekula témoigne dès 1986, dans son essai *Le corps et l'archive,* d'une transformation naissante du portrait, avant-même la généralisation de la retouche au cours des années 1990.[7] Ce phénomène de reconfiguration de l'image du corps et du visage – le curateur autrichien Peter Weibel parlera d'un corps « anagrammatique » dans le cadre de l'exposition éponyme montrée au Zentrum für Kunst und Medientechnologie à Karlsruhe en 2000[8] – apparaît également, de manière un peu surprenante, dans des formes conventionnelles, non liées aux nouvelles technologies. Le portrait composite « historique », dans le sens où celui-ci reprend conceptuellement et techniquement le principe de superposition élaboré par Francis Galton dans les années 1870,[9] se généralise dans les années 1990, tant dans des pratiques artistiques et scientifiques que dans les médias de masse. La série des *Andere Porträts* (1994-1995) de Thomas Ruff présentée à la Biennale de Venise en 1995 (Ill. 2), réalisée à l'aide d'une machine utilisée par le *Landeskriminalamt* de Cologne (Bureau de police criminelle de l'État) pour réaliser des portraits robots,[10] en constitue sans doute l'exemple le plus célèbre dans le champ de l'art contemporain.[11] C'est ce contexte de transformation de l'image du visage qu'il s'agira d'interroger ici, à travers la problématisation de ses manifestations artistiques et du statut même du « portrait », genre dont le curateur William A. Ewing va jusqu'à annoncer la disparition dans le cadre de l'exposition « Je t'envisage. La disparition du portrait », montrée au Musée de l'Élysée en 2004. Son constat est lié à la disparition (supposée) de toute trace d'authenticité du portrait, par la modification du visage lui-même et par celle de l'image de celui-ci.[12]

De manière peut-être un peu paradoxale, la série des *Porträts* (1981-2001) de Thomas Ruff est, elle aussi, interprétée comme un travail sur l'indétermination de l'identité et comme la reproduction d'une image type plutôt que comme le portrait d'une personne (Ill. 3).[13] L'utilisation du grand format (depuis 1986) est en particulier communément interprétée comme le vecteur d'un effet de dissociation avec le réel.[14] Mais dans le contexte de l'imagerie numérique, cette perte « d'authenticité » revêt un

caractère beaucoup plus polémique. Dans le texte d'introduction de l'exposition sur l'image numérique « The Ghost in The Machine » montrée au MIT List Visual Arts Center en 1994 (Cambridge, Mass.), le curateur Ron Platt rappelait la fameuse citation d'Oliver Wendell Holmes qui qualifiait en 1859 la photographie « de miroir avec une mémoire ». Selon Platt, ce que réfléchit ce miroir aujourd'hui, ce n'est plus un « visage ressemblant ou reconnaissable », mais « l'état actuel de la photographie et l'époque à laquelle nous vivons […], calculée dans le studio [de photographie] caché de l'ordinateur ».[15] Ce même texte décrit l'image aujourd'hui la plus célèbre de l'exposition, *The Giant* (1992) de l'artiste canadien Jeff Wall, comme « une expériment[ation] des aspects traditionnels de la construction narrative et picturale », l'outil numérique permettant « d'infuser une sensibilité poétique dans les qualités intrinsèquement indicielles de la photographie ».[16] Notons que Platt ne mentionne pas que la représentation agrandie d'une femme âgée nue au centre de l'image rattache également l'œuvre de Jeff Wall à la problématique canonique de la figure humaine dans l'art. En ayant à l'esprit cet héritage, il s'agit donc d'expliciter les liens entre discours sur le corps et discours sur les nouvelles technologies. Dans une multitude de projets d'exposition sur la photographie numérique, les discussions (textes de catalogues, réceptions critiques, etc.) se concentrent sur la technologie et leurs incidences sur l'image photographique, mais elles font souvent abstraction du sujet de l'image : le corps. Cependant, tous les artistes de l'exposition organisé par Platt – Jeff Wall, Keith Cottingham et les duos d'artistes Anthony Aziz et Sammy Cucher, Kenjiro Okazaki et Yoshinori Tsuda, ainsi que Susan Gamble et Michael Wenyon – déploient explicitement dans leurs travaux une réflexion sur sa reconfiguration. Ils participent ainsi d'une question omniprésente dans les débats sociétaux au tournant des années 1990, tant dans le champ des industries culturelles (les corps améliorés de Pamela Anderson ou Arnold Schwarzenegger font alors figure de modèles), que dans une perspective de bio-ingénierie (le séquençage de l'ADN humain est initié en 1990) ou d'informatique (les fantasmes liés à l'intelligence artificielle ou à la réalité virtuelle se généralisent à cette période). Cette question est pourtant souvent éludée dans les commentaires, produisant une dissociation entre les images et le contexte dans lequel elles sont pensées et produites.

Dans le champ artistique, la thématique de la corporalité ressurgit plus particulièrement à travers l'avènement d'un terme visant à souligner ses transformations, apparu lors d'une exposition organisée en 1992 au FAE Musée d'art contemporain de Pully, près de Lausanne : le « post-humain », concept qui s'inscrit dans une réflexion du curateur Jeffrey Deitch sur l'avenir du corps et sur les formes artistiques qui en prennent acte.[17] L'utilisation de l'artiste américaine Nancy Burson pour illustrer ces enjeux, dans des projets d'expositions ou des projets éditoriaux, est récurrente. Pourtant, la question de l'articulation entre la manipulation technologique et biotechnologique du corps et la retouche numérique de l'image n'occupe qu'une place périphérique dans les débats sur le post-humain . En effet, si l'on s'intéresse à d'autres expositions et publications importantes de la première moitié des années 1990, en particulier « Fotografie nach der Fotografie » (La photographie [d']après la photographie) montrée au

Aktionsforum Praterinsel à Munich en 1996, on constate que la représentation du corps et du visage et son articulation aux débats sur la technologie numérique occupent un nombre considérable d'artistes. De nombreux projets abordant la question de la « révolution numérique » en photographie mettent ainsi en avant des images de corps ou de visages manipulés dans leur communication visuelle. Plus que tout autre motif, elles paraissent plus à même de traduire les transformations technologiques de la photographie, et surtout plus adéquates pour témoigner de la perte, dans la numérisation, du rapport supposément indiciel de la photographie avec le réel. Dès le milieu des années 1980 apparaît en effet l'inquiétude que l'imagerie numérique ravisse à la photographie son statut de témoin privilégié du réel, sentiment sous-jacent à la notion de « post-photographie » qui apparaît au tournant des années 1990.[18]

Hormis Sekula, peu de commentateurs associent toutefois ces nouvelles formes du corps à leurs implications politiques ou à l'histoire des protocoles de saisie photographique à laquelle elles sont nécessairement liées. Or, il est frappant de constater que de nombreux travaux « post-photographiques », d'une certaine homogénéité formelle, réactualisent la question physiognomonique. Les portraits composites de Nancy Burson constituent sans doute un cas d'école de réactualisation du motif galtonien affranchi, *a priori*, de sa vocation eugéniste. Comme le chercheur britannique, Burson établit une sorte de typologie de la société, mais le tuberculeux ou le criminel sont ici remplacés par les types du président (*Warhead,* 1982), de l'actrice ou de l'acteur (série *Beauty Composites,* 1982 et *Movie Star Composites,* 1984) ou encore du mannequin (Ill. 4). La différence fondamentale se situe au niveau du statut des sources utilisées : si Galton se sert de sujets anonymes, Burson s'approprie avant tout des *images,* reflets d'une culture visuelle globalisée. *5 Vogue Models* (1989), en superposant les photographies de plusieurs mannequins parues dans le *Vogue US,* propose une vision idéalisée de la beauté. Si l'œuvre de l'artiste peut être interprétée comme un constat ou une interrogation sociale, son utilisation pour illustrer un article sur l'usage d'images composites électroniques dans le cadre d'interventions de chirurgie esthétique la positionne dans une optique différente, associant la technologie à une recherche d'amélioration ou de transformation du corps. Ce motif est très présent dans les discours « post-humains », comme dans les théories eugénistes de Galton, notamment reprises par le criminologue italien Cesare Lombroso dans ses travaux sur « l'homme criminel ».[19] De manière plus générale, ces travaux sont associés à l'idée d'amélioration et à des représentations fantasmatiques du futur, comme dans le catalogue de l'exposition « Artifical Nature » organisée par Jeffrey Deitch (Ill. 5).[20] Il s'agit moins ici de commenter les discours visant à améliorer l'humain en tant que tels, que de pointer leur association aux travaux photographiques contemporains et de s'interroger sur leurs particularités formelles et leurs liens avec des motifs historiques de représentation de l'individu.

Dans un nombre important de travaux post-photographiques des années 1990, les corps sont présentés frontalement, sans vêtement et sur un fond monochrome, souvent noir. C'est le cas chez Burson, Keith Cottingham (série *Fictituous Portraits,* 1992), Anthony Aziz et Sammy Cucher (série *Dystopia,* 1994), Juan Urrios (série *Ortopedia,*

1992), Jim Shaw (série *Computer Degenerated Self-portait,* 1992), Daniel Lee (série *Manimals,* 1993), Fredericke van Lawick et Hans Müller (série *La folie à deux,* 1992-96), Susan Gamble et Michael Wenyon (Ill. 6) ou, quelques années plus tard, dans les séries *Modèles I et II* de Valérie Belin. Les *Porträts* de Thomas Ruff, transposition de portraits étudiés à travers les *Zeitungsfotos*[21] tout au long des années 1980, ou les portraits au cadrage identique de Rineke Dijkstra, s'en différencient par leur inscription dans un contexte spécifique. Ruff reproduit ses amis ou camarades de classe de la *Kunstakademie* de Düsseldorf, avec tous les traits caractéristiques de ce contexte (habits, maquillage, coupe de cheveux, etc.), à l'instar de Dijkstra qui photographie de jeunes mères, des soldates ou des toréadors avec leurs attributs. À l'inverse, les images post-photographiques se caractérisent par leur dissociation de toute époque ou lieu, les « corps […] semblent flotter sereinement dans une cuve de liquide noir, surnageant mystérieusement entre vie et mort, entre éphémère et matérialité ».[22] Formellement, on pourrait penser à une volonté analytique, proche des protocoles scientifiques mis en place lors d'expériences physiognomoniques. Mais dans un bon nombre de cas, la multiplication du même personnage (chez Cottingham), la retouche manifeste (chez Aziz et Cucher ou Juan Urrios) ou la visibilité de la technicité de l'image (chez Jim Shaw ou Valie Export) sapent la croyance en l'authenticité des corps représentés, et d'une identification à une personne réelle. Ces mises en scène problématisent donc autant la question de la retouche numérique et de ses épistémologies spécifiques, que les promesses ou fantasmes de corps transformés grâce à l'ingénierie génétique ou la technologie. La réactualisation du motif de la photographie composite s'inscrit donc avant tout dans une volonté de dissonance avec la notion d'empreinte ou d'authenticité, doublement alimentée par une réflexion sur les technologies visuelles et par des représentations fantasmatiques du corps. Le processus de « numérisation » du portrait se situe donc, comme dans les expériences d'identification de Harmon, à la limite entre une matrice visuelle générée par ordinateur et les conditions de réception de l'image produite par un regardeur qui y reconnaît – ou non – une personne authentique.

## IMAGE COMPUTATIONNELLE ET VISION PAR ORDINATEUR

Un texte de l'historien de l'art américain Johnathan Crary, publié en 1990, permet d'éclairer cette transformation épistémologique alors en cours, avec une acuité peu commune à l'époque. En partant des mêmes prémisses que Ron Platts sur l'image *générée* par une machine, Crary insiste sur le découplage des systèmes de représentation numériques de « l'espace réel, […] la vision se retrouv[ant] dans un espace coupé de l'observateur humain ».[23] Cette réflexion permet de lire les images numériques du corps comme une composante de cette restructuration épistémologique : les fragments du corps témoignent de la mutation, qu'évoque Crary, d'une image optique – émulation d'un observateur humain et d'une perspective centrale – vers une image computationnelle caractérisée par un point de vue virtuel. Le terme « computationnel », apparu dans le contexte photographique au début des années 2000, reflète l'idée que l'image bidimensionnelle existe maintenant dans un espace virtuel, découplé de la vision et de l'agentivité humaine, et que la notion d'empreinte est remplacée

par des données (potentiellement) manipulables à l'infini.[24] Alors que ce potentiel de manipulation a été décrié dans les années 1990 de manière dogmatique et que ces transformations ont été interprétées comme la fin probable de la photographie,[25] il s'agirait plutôt d'y voir un processus inverse : les expérimentations post-photographiques qui découpent les corps en fragments ou en couches dans les années 1990 préfigurent la numérisation complète du corps – en somme sa conceptualisation en trois dimensions dans un espace de calcul. Notre réflexion sur les reconfigurations de l'image du corps a jusqu'ici été abordée dans une perspective générative, c'est-à-dire du point de vue de la production de l'image – les artistes discutés interrogeant une technologie et reflétant un *Zeitgeist* marqué par de nouvelles corporalités, grâce à des images retouchées. En reprenant le texte sur la reconnaissance des visages de Leon D. Harmon de 1973, évoqué en introduction, il est maintenant possible de mobiliser l'autre face d'un système dont l'image n'est que la matrice : la vision, dimension centrale chez Crary. Dans son article, Harmon fait en effet une constatation très simple concernant les portraits pixélisés qu'il produit. En plissant les yeux, le cerveau de l'observateur reconstruit immédiatement un visage tridimensionnel, alors que l'image elle-même n'est constituée que de carrés gris (Ill. 1). Son utilisation du portrait d'Abraham Lincoln est ainsi très facilement reconnaissable par un humain, même avec une quantité très limitée d'informations, alors que l'acte de reconnaissance par une machine constitue encore aujourd'hui une prouesse technique. Développé à la fin des années 1980, le système *eigenface* est par exemple l'une des premières technologies de reconnaissance faciale opérationnelle,[26] mais ces dernieres ne se révèlent efficaces que dans le cadre de protocoles de capture clairement définis, comme l'identification avec un téléphone portable.[27] L'un des enjeux actuel se situe donc justement au niveau de cette transition entre l'image bidimensionnelle et sa perception tridimensionnelle, dimension commentée par de nombreux chercheurs dans une perspective théorique[28] ou appliquée à des contextes plus spécifiques, telle que la perception par les machines.[29] La capacité à identifier un portrait photographique se construit donc graduellement au cours des années 1990-2000 par une convergence entre ce que l'on entend communément par photographie et une cartographie tridimensionnelle d'un visage. D'un point de vue technique, cette forme d'image composite apparaît dans la culture visuelle non pas dans le contexte scientifique, mais à travers des expérimentations liées aux industries culturelles. Transposition conceptuelle de la caméra imaginaire du jeu vidéo,[30] l'effet *bullet time* permet par exemple une navigation au sein d'un environnement tridimensionnel dès les années 1990, en conciliant modèle 3D et capture photographique. Il est produit grâce à une batterie de caméras dont les données sont assemblées par ordinateur et permet de naviguer dans un film de la même manière que dans un logiciel de modélisation 3D. Popularisée par son usage dans *Matrix* des Wachowski (1999, Ill. 7), cette forme hybride de photographie composite (animée) constitue une forme primitive du scan 3D hyperréaliste ou du modèle 3D avec des textures photographiques, qui se généralisent depuis quelques années.

En 2016, l'application pour téléphone portable FindFace, développée pour le marché russe, faisait les titres des journaux à cause de sa fonctionnalité principale : en se

servant de la base de données d'images du réseau social russe VKontakte, elle permettait d'identifier des personnes photographiées dans la rue avec un taux de reconnaissance élevé,[31] malgré une technologie de capture élémentaire. Si l'expérience « grand public » ne dura pas, ce type de système a été développé ces dernieres années pour un marché professionnel, grâce notamment à la mise en réseau de ressources technologiques. Des entreprises comme Google ou Nvidia mettent aujourd'hui à disposition « gratuitement » des algorithmes d'analyse d'images. En contrepartie de ces services, elles analysent les données soumises et les utilisent pour entraîner leurs réseaux neuronaux, cœur du processus d'apprentissage de la vision par ordinateur.[32] Alors que l'entreprise qui a créé FindFace collabore depuis peu avec les autorités moscovites pour déployer un système de surveillance global, la capitale russe expérimentait déjà depuis quelques années ce type de technologie. En 2014, elle utilisa un système d'analyse d'images de vidéosurveillance du trafic permettant la reconnaissance de plaques de voiture reprogrammé pour développer une application de reconnaissance faciale déployée dans le métro. Comme la technologie *bullet time,* ce système génère des images de synthèse à partir de photographies prises depuis des angles différents – une image computationnelle en 3D. Il ne s'agit donc pas d'un scan 3D au sens strict. Cette tentative est à l'origine d'un projet artistique important, *Spirit is a Bone* d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin, qui s'intéressent à l'appropriation de notre « aptitude naturelle et instinctive de reconnaître des visages » par des machines détenues par des entités étatiques. Ces dispositifs produisent des « portraits non-collaboratifs »[33] de personnes photographiées à leur insu dans l'espace public.[34] Décliné en tirages photographiques, en livre d'artistes ou en modèle 3D, le projet recense 120 individus, les classe par typologie. Elle s'inspire de l'étude de la société allemande menée par August Sander dans les années 1920 et 1930 et rassemblée dans *Hommes du XX^e siècle.* On y retrouve des figures publiques – l'une des membres du collectif Pussy Riot, Yekaterina Samutsevich illustre ainsi la figure de la révolutionnaire (en couverture du livre), l'écrivain Lev Rubinstein le poète –, ainsi que des anonymes qui incarnent le métier de violoncelliste, d'architecte, de banquier, ou encore la catégorie sociale de vagabond, d'étudiant (Ill. 8), de marin au chômage ou de victime de persécution. Ces choix font clairement référence au contexte politique russe et à la surveillance étatique de tout comportement déviant (politiquement ou moralement), contexte dans lequel les technologies occupent une place de plus en plus importante, avec la mise en place de systèmes d'analyse prédictive de plus en plus élaborés.[35] On s'intéressera ici surtout à la forme de ces modélisations, qui s'apparente à des masques numériques désincarnés. Si le visage demeure photo-réaliste et reconnaissable, on comprend bien la référence que font les deux artistes à la fameuse phrase de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel (1807), selon laquelle « l'Esprit est un os », en raison de son lien avec une forme de matérialité irréductible aux fantasmes phrénologiques. À l'inverse, dans leurs travaux, l'identité demeure, mais il n'y a plus de forme du crâne, plus de cerveau, plus de matière, plus de profondeur, plus même de surface ou de peau. Ce qui subsiste n'est que le modèle computationnel d'un individu avec une texture numérique, forme de portrait qui fondamentalement ne prétend plus saisir

une quelconque dimension psychologique ou sociale, mais ne constitue plus qu'une interface entre une identité et des données stockées par une agence gouvernementale. Le projet de Broomberg et Chanarin, lucide sur les enjeux de ces technologies et de leurs usages, réinscrit ainsi l'individu dans un corps social, corrélant des représentations 3D *a priori* désincarnées avec des politiques de surveillance lourdes de conséquences.

## D'UNE DYSTOPIE FICTIONNELLE À UNE RÉALITÉ DYSTOPIQUE

Alors que les portraits numériques ont dans les années 1990 été associés au « virtuel » ou conceptualisés comme simples représentations, on constate aujourd'hui que l'usage automatisé d'une infrastructure analytique – tant de la photographie que des modèles 3D – redessine les frontières de ces artefacts techniques : les discours ne peuvent désormais plus éluder leurs rapports avec le corps humain « réel ». Ce que montrent les pratiques artistiques actuelles est que les modèles 3D ne peuvent plus aujourd'hui être conçus comme de « simples » représentations indépendantes du politique. L'image de synthèse est maintenant interprétée à travers les problématiques sociétales qu'elle incarne et reproduit, par exemple par l'artiste irlandais Alan Butler, qui s'intéresse à la représentation des sans-abris dans le jeu vidéo GTA (série *Down and Out in Los Santos,* depuis 2015). Les implications politiques des modèles virtuels sont explorées à travers leur relation au réel. Simon Senn, dans une série de performances intitulées *Be Arielle F,* interagit avec un corps virtuel en 3D acheté pour 12 $ en ligne, mais dialogue en même temps avec la personne à partir de laquelle ce corps a été modélisé (Ill. 9). Si Senn peut, d'après les termes de la licence qu'il a acquise, faire ce qu'il veut de cet avatar numérique, il choisit de remettre en cause la dissociation juridique entre Arielle F. et son corps numérique, interrogeant les enjeux de pouvoir liés à son usage économique.[36] L'émergence de personnages virtuels dans l'espace public – à l'instar de l'influenceuse Lil Miquela créée en 2016, qui collabore avec des marques de luxe ou se met en scène avec des personnalités de la mode ou du monde de l'art (Ill. 10) – s'inscrit donc dans une politisation croissante de l'économie des représentations. La généralisation de formes automatisées de photographie[37] dans lesquelles la production ou l'analyse des images est de plus en plus déléguée à des algorithmes s'accompagne, par ailleurs, d'une multitude d'implications politique. Les collaborations entre l'artiste Trevor Paglen et la chercheuse en intelligence artificielle Kate Crawford étudient les biais de ces dispositifs qui, malgré la proclamation de leur neutralité par de nombreux ingénieurs, reconduisent une multitude de croyances et de partis pris[38] et engendre des projets qui semblent découler directement de la phrénologie. Deux chercheurs de Stanford proposaient ainsi récemment d'établir l'orientation sexuelle à partir de simples photographies.[39] L'évolution principale du portrait, entre la phase d'apparition du corps numérique dans les années 1990 et aujourd'hui, dessine un mouvement où les images sont d'abord associées à des fantasmes biotechnologiques (Ill. 11) et des discours dystopiques – sans usages effectifs – pour redevenir des représentations aux enjeux politiques multiples, marquées par leur resserrement avec les identités bien réelles.

1 Leon D. Harmon, « The Recognition of faces », *Scientific American,* vol. 229, n° 5, novembre 1973, p. 70-83.

2 Tâche impartie à un étudiant pendant l'été 1966 par le chercheur en informatique Seymour Papert, le « Summer Vision Project » constitue l'une des toutes premières tentatives d'apprendre à « voir » à un ordinateur. Voir Seymour Papert, « The Summer Vision Project », *Artificial Intelligence Group. Vision Memo,* n° 100, Boston (Mass.) : Massachusetts Institute of Technology, 7 juillet 1966, https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/6125/AIM-100.pdf?sequence=2, [dernier accès 15/01/2020].

3 Leon D. Harmon, « The Recognition of faces », art. cit., p. 71.

4 *Ibid.,* p. 76

5 On voit déjà apparaître ici les biais de la reconnaissance faciale qui se perpétuent aujourd'hui, ces dispositifs techniques ayant été envisagés dès leur origine avec des hommes caucasiens comme visages-étalon. À propos de cette problématique, voir notamment Kate Crawford, *The Atlas of AI,* Yale University Press, 2020 et Safiya Umoja Noble, *Algorithms of Oppression. How Search Engines Reinforce Racism,* New York : New York University Press, 2018.

6 Cette notion traduite de l'allemand est empruntée à Roland Meyer, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook,* Göttingen : Wallstein Verlag, 2018. Voir aussi l'essai de Roland Meyer dans le présent dossier.

7 Allan Sekula, « Le corps et l'archive », in *Écrits sur la photographie : 1974-1986,* Paris : Les éditions des Beaux-arts de Paris, 2013, p. 283. L'articulation dans le travail de Burson entre les composites électroniques et un travail de longue haleine sur des personnes ayant des malformations faciales (progéria, accidents, anomalies congénitales, etc.) pousse toutefois à relativiser cette interprétation.

8 On trouvera la traduction française du texte qui accompagne l'exposition dans Peter Weibel, « Le corps anagrammatique », in *Corps/objet. Sur le rapport du corps au corps artificiel,* cat. exp., Grenoble : Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2001, p. 15-16.

9 Voir Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development,* Londres : Macmillan and Co., 1883.

10 La « Minolta Montage Unit » avait été développée au Japon comme assistance à la chirurgie reconstructive après les bombardements de Nagasaki et Hiroshima et découverte par hasard à la foire *Photokina* à Cologne par un policier. Voir par exemple « Erfolg mit Fratzen », *Der Spiegel,* n° 30, 1978, https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/40694081, [dernier accès 11/03/2020].

11 Le contexte allemand est particulièrement propice à ces développements, tant les photographies d'identité ou les portraits-robots des membres du groupe terroriste d'extrême gauche Rote Armee Fraktion (Fraction armée rouge) diffusés dans les médias entre les années 1970 et 1990 ont marqué l'inconscient collectif et de nombreux artistes, dont Gerhard Richter ou Hans-Peter Feldmann. Voir par exemple Daniela Kneissl, *« Die Toten »* (*Les morts,* 1998) de Hans-Peter Feldmann, ou la réconciliation visuelle entre mémoire et événement », *Images Re-vues,* n° 5 (L'image-événement), 2008, https://journals.openedition.org/imagesrevues/233, [dernier accès 04/03/2020].

12 Ce postulat est relativisé par Ewing lui-même deux ans plus tard dans William A. Ewing et Nathalie Herschdorfer (dir.), *Faire faces : Le nouveau portrait photographique,* Arles : Actes Sud, 2006. À propos des réserves concernant ce postulat, voir aussi Hélène Samson, « De la "disparition du portrait" », *ETC Revue de l'art actuel,* n° 68, 2004, p. 19-20.

13 Selon Eric de Chassey l'idée de « photographie plate » apparaît dans les années 1970 dans le sillage de l'art conceptuel et se manifeste de la manière sans doute la plus littérale dans les reproductions par Sherrie Levine de photographies de Walker Evans (série *After Walker Evans,* 1981). Douglas Crimp nommera cette pratique « appropriation » dans plusieurs articles écrits au tournant des années 1980. Voir Eric de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate,* Paris : Gallimard, 2006 et Douglas Crimp, *Pictures. S'approprier la photographie, New York, 1979-2014,* Édition établie par Gaëtan Thomas, traduit de l'anglais (américain) par Nicolas Paul et Gaëtan Thomas, Cherbourg-Octeville : Le Point du Jour, 2016.

14 Voir Claus Gunti, *Digital Image Systems. Photography and New Technologies at the Düsseldorf School,* Bielefeld : transcript Verlag, 2019, p. 219-236, https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3902-5/digital-image-systems, [dernier accès 10/03/2020].

15 Ron Platt, « The Ghost in the Machine », in *The Ghost in the Machine,* cat. exp., Cambridge (Mass.) : MIT List Visual Center, 1994, sans pagination. Traduit par l'auteur.

16 *Ibid.*

17 Voir Jeffrey Deitch (éd.), *Post Human,* cat. exp., FAE Musée d'art contemporain, Pully, Feldkirchen : Oktagon-Verlag, 1992.

18 Cette notion est communément associée à de nouvelles formes photographiques, initialement une image manipulable grâce aux technologies numériques dans les années 1990 (chez William J. Mitchell), puis un média connecté grâce au web dans les années 2000 (chez Joan Fontcuberta) ou encore, plus récemment, une formalisation plus ouverte qui réfute l'idée de rupture entre analogique et numérique (par ex. Wolfgang Brückle et Marco de Mutiis). Voir William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-Photographic Era,* Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2001 (1992), Joan Fontcuberta, *Pandora's Camera. Photography after Photography* [2011 pour l'édition catalane], Londres : MACK, 2014, et Wolfgang Brückle et Marco de Mutiis, « Post-Photography: What's in a Name ? », *Spectrum,* 2019, https://photography-in-switzerland.ch/essays/post-photography-whats-in-a-name, [dernier accès 02/03/2020].

19 Voir notamment Cesare Lombroso, *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale* [1876], Paris : Félix Alcan, 1887.

20 Jeffrey Deitch (éd.), *Artifical Nature,* cat. exp., Athènes : Deste Foundation for Contemporary Art, 1990.

21 L'intégralité de la série a été réunie dans *Thomas Ruff. Zeitungsfotos,* Zürich : Bookhorse, 2014.

22 « Wenyon + Gamble », in *The Ghost in the Machine, op. cit.,* sans pagination. Traduit par l'auteur.

23 Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle,* traduit par Frédéric Maurin, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1994, p. 20.

24 Voir par exemple Mark B. N. Hansen, « Seing with the body. The digital image in postphotography », *Diacritics,* vol. 31, n° 4, hiver 2001, https://www.jstor.org/stable/1566429?seq=1#metadata_info_tab_contents, [dernier accès 08/03/2020].

25 Voir par exemple Geoffrey Batchen, « Phantasm. Digital Imaging and the Death of Photography », *Aperture,* n° 136 (« Metamorphoses. Photography in the Electronic Age »), été 1994.

26 Voir par exemple Lila Lee-Morrison, *Portraits of Automated Facial Recognition,* Bielefeld : transcript Verlag, 2019, p. 55-84, https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4846-1/portraits-of-automated-facial-recognition/, [dernier accès 09/03/2020].

27 André Gunthert, séminaire de recherche « Ars et nouveaux médias », Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, 15 janvier 2020.

28 Voir par exemple Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye,* Berkeley [1954] : University of California Press, 1975.

29 Voir par exemple Andreas Broekmann, *Machine Art in the Twentieth Century,* Boston (Mass.) : MIT Press, 2016.

30 À ce propos, voir Selim Krichane, *La caméra imaginaire,* Genève : Georg (coll. Emprise de vues), 2018.

31 Voir par exemple Shaun Walker, « Face recognition app taking Russia by storm may bring end to public anonymity », *The Guardian,* 17 mai 2016, https://www.theguardian.com/technology/2016/may/17/findface-face-recognition-app-end-public-anonymity-vkontakte, [dernier accès 11/03/2020].

32 Voir par exemple Kate Crawford et Trevor Paglen, « Excavating AI : The Politics of Images in Machine Learning Training Sets », 19 septembre 2019, sur https://excavating.ai, [dernier accès 09/03/2020] et Sabine Süsstrunk, en conversation avec Estelle Blaschke et Davide Nerini, « Calculer les images. Photographie et intelligence artificielle », *Transbordeur. Photographie, histoire, société,* n° 3, 2019.

33 Le fabricant Vocord insiste par ailleurs sur la notion de reconnaissance faciale « non-collaborative ». Voir http://en.vocord.ru/en/directions/face_detection, [dernier accès 12/03/2020].

34 Adam Broomberg et Oliver Chanarin, en conversation avec Eyal Weizman, « The bone can not lie », in : Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Spirit is a Bone*, Londres : MACK, 2015, p. 209.

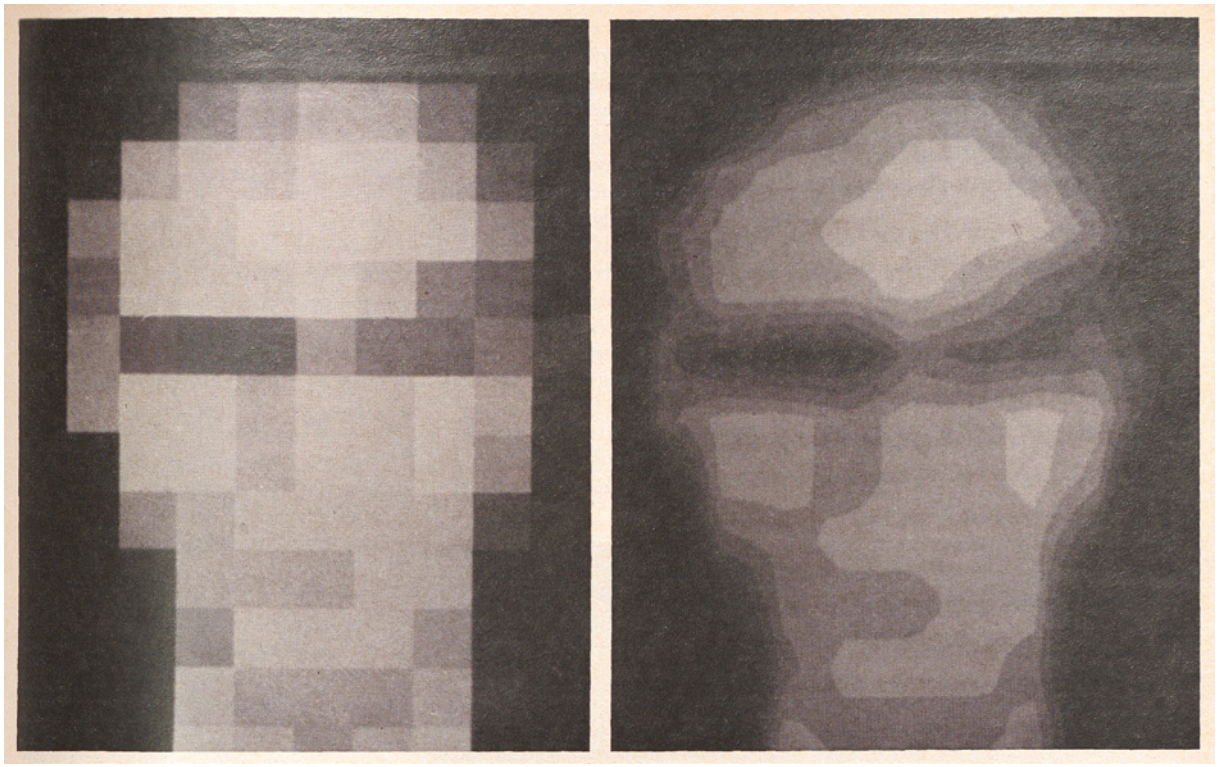
35 La série *False Positives* de l'artiste néerlandaise Esther Hovers s'interroge par exemple sur les algorithmes d'analyse d'images déployés aux Pays-Bas, qui anticipent des comportements potentiellement criminels en surveillant les mouvements de personnes dans l'espace public, comme les attroupements ou les déplacements erratiques d'un individu.

36 À ce propos voir Simon Senn en conversation avec Robin Bervini, dans Robin Bervini, *Digital Mirror,* mémoire de Master, École cantonale d'art de Lausanne, 2020, non publié.

37 À ce propos voir les concepts d'« image opérationnelle » développés par le cinéaste Harun Farocki ou de « machine de vision » proposés par l'artiste Trevor Paglen. Voir Harun Farocki, *Erkennen und Verfolgen (Guerre à distance)* 2003, vidéo 58 min, et Trevor Paglen, « Seeing Machines », publié sur https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26978_seeing_machines, [dernier accès 12/03/2020].

38 Pour une genèse de l'usage de l'intelligence artificielle dans des dispositifs de reconnaissance d'image voir Kate Crawford et Trevor Paglen, « Excavating AI : the politics of training sets for machine learning », sur https://excavating.ai [dernier accès 19/09/2019].

39 Michal Kosinski et Yilun Wang, « Deep Neural Networks Are More Accurate Than Humans at Detecting Sexual Orientation From Facial Images », *Journal of Personality and Social Psychology,* février 2018, vol. 114, n° 2.



1

2

Ill. 1 : Portraits avec réduction d'information, générés par ordinateur. Tirés de Leon D. Harmon, « The Recognition of faces », *Scientific American,* vol. 229, n° 5, novembre 1973, p. 73.

Ill. 2 : Thomas Ruff, esquisse préparatoire pour la série *Andere Porträts* (tiré de Jean-Pierre Krief, *Contacts. Thomas Ruff,* film documentaire, 13 min, 1997).

Ill. 3 : Porträts de Thomas Ruff dans Jeffrey Deitch, *Post human,* cat. exp, FAE Musée d'art contemporain, Pully, 1992, p. 110-111.

Ill. 4 : Illustrations de Nancy Burson, « Future Beauty », *Vogue US,* octobre 1989.

4

future
beauty

*Tomorrow's "ideal face," as* ***Shirley Lord*** *reports, will be the result of new inventions, fresh ideas, and a pervasive attitude that nothing need stand in the way of a more perfect you*

Mirror, mirror, on the wall... Look in a mirror at a cosmetics counter these days, and chances are it will be attached to a computer capable of manipulating your features, coloring, and hairstyle to produce your idea (or the manufacturer's) of you at your "fairest." Your image, a miracle of video and computer technology, can be restyled and reshaped electronically as fast as buttons on the terminal are pushed.

This is child's play compared to the actual reshaping going on in the operating room. There, computer images act as "windows" through which plastic surgeons can clearly see and examine patients' tissues, muscles, and bone structures. From these electronic images are developed blueprints of the appropriate surgical procedure. This has meant a tremendous advance in correcting abnormalities. However, the computer is also increasingly used in cosmetic surgery to show would-be patients how they're going to look after a face-lift or an eye job. While interesting, these images can also be dangerously deluding.

"Computers can't predict soft-tissue changes," says plastic surgeon Darrick Antell, M.D., D.D.S., attending staff in plastic surgery, St. Luke's–Roosevelt Hospital–Columbia University Medical School. "Bone changes, yes; soft tissue, no. If I move the chin forward one centimeter, we know, within reason, you will get one centimeter difference. When it comes to the nose, if someone makes an adjustment on the computer to show a patient how her 'new nose' is going to look, it can't and doesn't account for how the skin is going to drape in that area. The end result can be a disappointment."

Dr. Antell is one of a growing number of plastic surgeons who believe in improving on nature. A few years ago he applied for and received a research grant from the American Society of Aesthetic Plas-

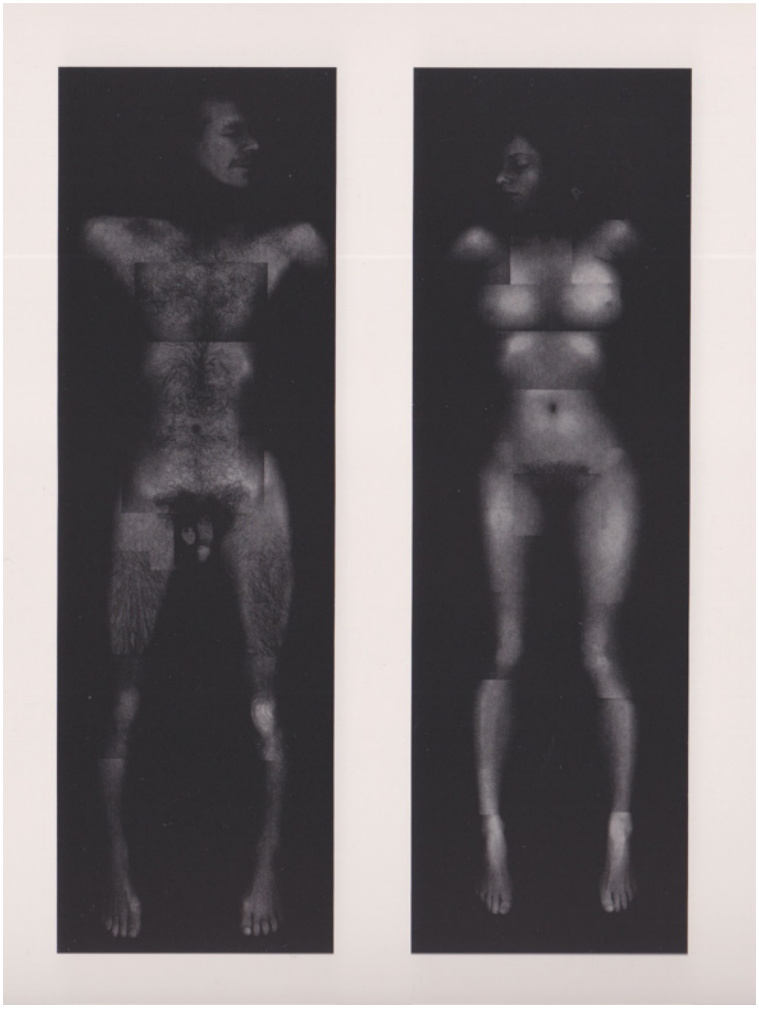
What does "ideal beauty" look like? Plastic surgeons are studying the facial proportions of top models to help find the answer. Using a computer, the portraits of four leading models, ABOVE, TOP TO BOTTOM, Karen Alexander, Lauren Lindberg, Cordula, and Kara Young, were digitalized and combined to create one "perfect face." OPPOSITE PAGE, Ideal image by Nancy Burson; software designed by David Kramlich. Details, last pages.

406

3

Abb. 1: Computergenerierte informationsreduzierte Porträts. Aus: Leon D. Harmon, »The Recognition of faces«, in: *Scientific American,* Bd. 229, Nr. 5, November 1973, S. 73.
Abb. 2: Thomas Ruff, Vorstudie zu der Serie *Andere Porträts* (aus: Jean-Pierre Krief, *Contacts. Thomas Ruff,* Dokumentarfilm, 13 min, 1997).
Abb. 3: Porträts von Thomas Ruff, in: Jeffrey Deitch, *Post human,* Ausst.-Kat., FAE Musée d'art contemporain, Pully, 1992, S. 110-111.
Abb. 4: Illustrationen von Nancy Burson, »Future Beauty«, in: *Vogue US,* Oktober 1989.

6

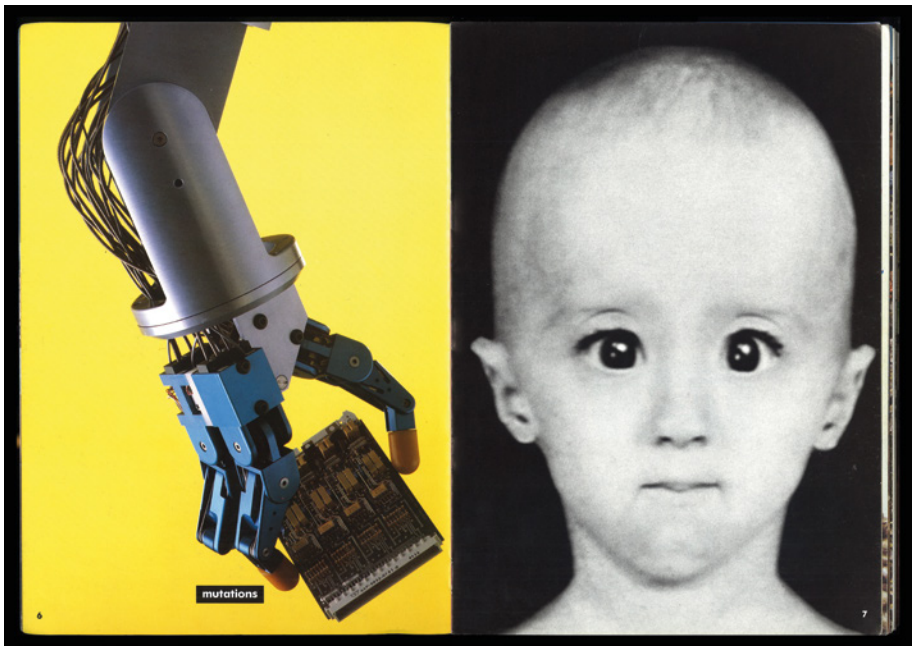


Ill. 5 : Image composite de Nancy Burson, illustration du catalogue d'exposition « Artificial Nature », p. 6-7 (Nancy Burson, *Untitled,* 1989, série des *20 × 24 Polaroid Composites,* générés par ordinateur).

Ill. 6 : Susan Gamble et Michael Wenyon, *Untitled,* 1994 (tirage laser sur papier, 180 × 52 cm, © Gamble et Wenyon).

Ill. 7 : Effet *Bullet Time,* dans *Matrix* (The Wachowskis, © Warner Bros., 1999).

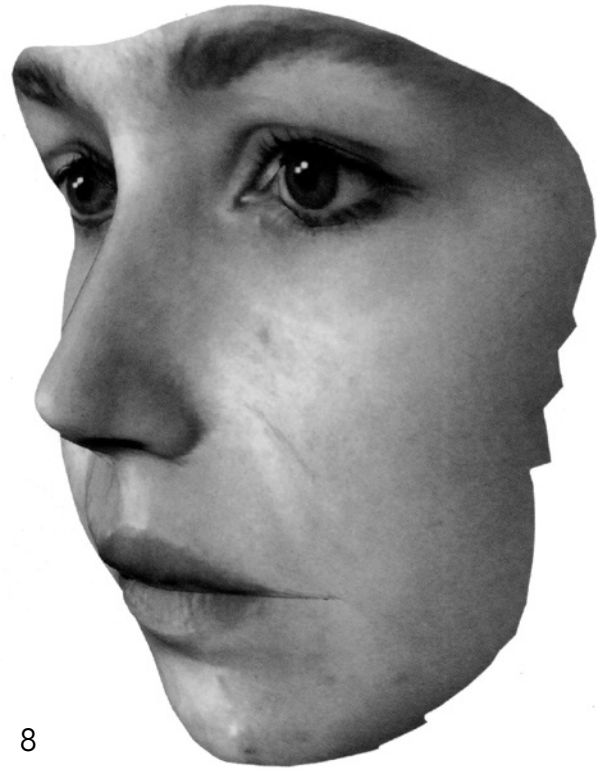
5



7

Abb. 5: Kompositporträt von Nancy Burson, Illustration aus dem Ausst.-Kat. »Artificial Nature«, S. 6–7 (Nancy Burson, *Untitled,* 1989, computergenerierte Serie *20 × 24 Polaroid Composites*).
Abb. 6: Susan Gamble und Michael Weynon, Untitled, 1994 (Laserdruck auf Papier, 180 × 52 cm, © Gamble und Weynon).
Abb. 7: *Bullet-Time*-Effekt, in: *Matrix* (The Wachowskis, © Warner Bros., 1999).

Ill. 8 : Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *L'étudiante en philosophie*, série *Spirit is a Bone*, 2015 (© Adam Broomberg et Oliver Chanarin).
Ill. 9 : Corps virtuel de Arielle F. avec visage de Simon Senn, lors de la performance *Be Arielle F,* Théâtre de l'Arsenic, Festival Les Urbaines, Lausanne, décembre 2019 (© Simon Senn).
Ill. 10 : Lil Miquela discute du *Manifeste Cyborg* de Donna Haraway avec le curateur Hans-Ulrich Obrist (tiré du compte Instagram @lilmiquela, 15 février 2020).
Ill. 11 : Couverture de Ernst van Halpen, Lars Spuybroek et NOX Architekten (éd.), *Bio-Tech*, Amsterdam, Duizend en Een, 1992 (Nancy Burson, *Untitled,* 1988, série des *20 × 24 Polaroid Composites*, générés par ordinateur).



8

9

10

11

Abb. 8: Adam Broomberg und Oliver Chanarin, *Die Philoso phiestudentin,* Serie: *Spirit is a Bone,* 2015 (© Adam Broomberg und Oliver Chanarin).

Abb. 9: Virtueller Körper von Arielle F. mit Gesicht von Simon Senn, anlässlich der Performance »Be Arielle F«, Théâtre de l'Arsenic, Festival Les Urbaines, Lausanne, Dezember 2019 (© Simon Senn).

Abb. 10: Lil Miquela spricht mit dem Kurator Hans-Ulrich Obrist über das Cyborg-Manifest von Donna Haraway (Instagram-Account @lilmiquela, 15. Februar 2020).

Abb. 11: Titelblatt von Ernst van Halpen, Lars Spuybroek und NOX Architekten (Hg.), *Bio-Tech,* Amsterdam, Duizend en Een, 1992 (Nancy Burson, *Untitled,* 1988, computergenerierte Serie *20 × 24 Polaroid Composites*.

Claus Gunti, übersetzt von Nicola Denis

# Identitäten des digitalen Körpers. Von der post-humanen Fantasie zum »nicht-kollaborativen Porträt«

In einem Beitrag, der 1973 in der Zeitschrift *Scientific American* veröffentlicht wurde, fragte Leon D. Harmon, ein Ingenieur der Bell Labs (New Jersey), anhand welcher Merkmale ein Computer das Gesicht eines Individuums identifizieren könne. Diese innovativen, wenngleich rein programmatischen Überlegungen zur späteren Gesichtserkennung – vorerst ist von der »recognition of faces«[1] die Rede – analysieren einige Jahre nach dem berühmten »Summer Vision Project« des MIT[2] die auf die Personenidentifizierung angewandten konzeptuellen Grundlagen des maschinellen Sehens. Die Konsequenz dieses Ansatzes, die für uns von besonderem Interesse ist, betrifft Harmons Methodik: Im Mittelpunkt seines Beitrages steht der Versuch, Fotografien zu dekonstruieren, um sie zu digitalisieren. Harmons Projekt verschreibt sich der Übertragung des fotografischen Porträts auf seine informationelle Entsprechung. Zu diesem Zweck fragt er nach der für die Gesichtserkennung unerlässlichen »Informationsmenge« und danach, »welche Information unabdingbar«[3] ist. Die für sein Experiment verwendeten Bilder werden auf »Blöcke«[4] reduziert, unscharf gemacht oder gefiltert, so dass ein sogenanntes Bildrauschen erzeugt wird – eine Beeinträchtigung des Bildes, die sich auf die Bildinformation auswirkt (Abb. 1) –, um dann die Erkennungsquote einschätzen zu können. In verschiedenen Experimenten sollten geschulte Beobachter diese vereinfachten Porträts identifizieren oder kommentieren, insbesondere eine Serie von 256 »männlichen, weißen Individuen«,[5] und anhand von 35 beschreibenden Merkmalen (z. B. lange, mittellange oder kurze Nase) deren potenzielle »Identifizierbarkeit«[6] bestimmen.

Hier interessieren uns weniger die wissenschaftlichen Ergebnisse dieses Experiments als die Art und Weise, in der das menschliche Gesicht in dem spezifischen künstlerischen Kontext der aufstrebenden elektronischen und digitalen Technologien als Modell dargestellt und beschrieben wird. Mit der Analyse der »Post-Fotografie«, – ein Begriff, den wir in diesem Kontext eher in einer historischen denn in einer theoretischen Perspektive definieren wollen – soll gezeigt werden, dass die in den Diskurs über die ›digitale Revolution‹ eingebetteten fotografischen Praktiken der 1990er Jahre in erster Linie den menschlichen Körper problematisieren und sich dabei auf historische Modelle wie die Kompositfotografie stützen. Diese Darstellungen des Körpers, besonders das Porträt, spiegeln zwei unterschiedliche Fragen wider, deren Wechselbeziehungen es zu erhellen gilt. Zum einen beschäftigen sich diese Künstler mit der Verwandlung des Körpers und antworten damit auf die damals allgegenwärtigen Debatten über die Zukunft des veränderten oder verbesserten

Körpers. Zum anderen lässt sich beobachten, dass der Körper in diesen künstlerischen Praktiken fragmentiert und zerstückelt wird. Wie bei Harmons Experiment geht diese Tendenz mit einem Digitalisierungsprozess einher und mit einer Dekonstruktion des Indizienparadigmas, der Vorstellung von der Fotografie als Abdruck der Wirklichkeit. Im zweiten Teil dieses Beitrags gilt es, diese formalen Veränderungen in eine Entwicklung einzuordnen, die zwanzig Jahre später in die 3D-Gesichtsmodellierung münden sollte, ob als Identifizierungstool für Mobiltelefone oder in Videoüberwachungssystemen von Regierungen und Polizeikorps. Letztlich soll gezeigt werden, dass die Konfrontation zwischen Porträt und digitalem Bild im Rahmen dieser künstlerischen Praktiken allmählich zu einer Verbreitung von computergenerierten Porträts und zu einer Konzeption der symptomatischen Identität unseres zunehmend virtuellen Lebensumfelds führt.

## DIE DIGITALISIERUNG DES GESICHTS ZWISCHEN KOMPOSITPORTRÄT UND POST-HUMANEM KÖRPER

In seinem Essay *Der Körper und das Archiv* beschrieb Allan Sekula bereits 1986, noch vor der Verbreitung der Bildretusche im Laufe der 1990er Jahre, die beginnende Veränderung des Porträts, indem er die »digitalen« Porträts der amerikanischen Künstlerin Nancy Burson mit einem »neophysiognomischen« Wiederaufleben verknüpfte und ihren »fetischistischen Glauben an die Wahrheit des Kybernetischen« kritisierte.[7] Das Phänomen einer Neugestaltung des Körper- und Gesichtsbildes – der österreichische Kurator Peter Weibel sollte im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe 2000 von einem »anagrammatischen« Körper sprechen[8] – zeigte sich überraschenderweise gleichfalls in herkömmlichen, von den neuen Technologien unbeeinflussten Formen. Das ›historische‹ Kompositporträt, in konzeptueller und technischer Hinsicht dem von Francis Galton in den 1870er Jahren[9] erfundenen Überlagerungsprinzip verpflichtet, fand in den 1990er Jahren sowohl in künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken als auch in den Massenmedien zunehmend Verbreitung. Die 1995 bei der Biennale in Venedig gezeigte Serie *Andere Porträts* (1994–1995) von Thomas Ruff (Abb. 2), mithilfe einer vom Landeskriminalamt in Köln zur Herstellung von Phantombildern benutzten Maschine entstanden,[10] stellt wohl das berühmteste Beispiel in der zeitgenössischen Kunst dar.[11] Wir wollen hier diesen Kontext der Veränderung des Gesichtsbildes im Hinblick auf seine künstlerischen Manifestationen und den Status des ›Porträts‹ analysieren, dem der Kurator William A. Ewing im Rahmen der 2004 im Musée de l'Élysée präsentierten Ausstellung »Je t'envisage. La disparition du portrait« ein baldiges Ende prophezeite. Seine Feststellung ist an das (vermeintliche) Verschwinden jeder Authentizität des Porträts geknüpft, da nicht nur das Gesicht als solches eine Veränderung erfährt, sondern auch dessen Bild.[12]

In einer vielleicht als ein wenig paradox zu bezeichnenden Weise wurde auch die Serie *Porträts* (1981–2001) von Thomas Ruff als eine Arbeit über die Unbestimmtheit der Identität und eher als Reproduktion standardisierter Bilder denn als Porträtreihe von konkreten Personen interpretiert (Abb. 3).[13] Insbesondere die

Verwendung des großen Formats (seit 1986) wurde im Allgemeinen als bewusst erzeugte Diskrepanz zur Wirklichkeit wahrgenommen.[14] Doch im Kontext der digitalen Bildgebung hatte dieser Verlust an ›Authentizität‹ ein ungleich polemischeres Potenzial. In seinem Einführungstext zu der im Jahr 1994 veranstalteten Ausstellung über digitale Bilder »The Ghost in The Machine« im MIT List Visual Arts Center (Cambridge, Mass.) erinnerte der Kurator Ron Platt an das berühmte Zitat von Oliver Wendell Holmes, der 1859 die Fotografie als »Spiegel mit einem Gedächtnis« bezeichnet hatte. Platt zufolge reflektiere dieser Spiegel heute nicht mehr ein »lebensechtes oder wiedererkennbares Gesicht«, sondern »den aktuellen Zustand der Fotografie und die Epoche, in der wir leben […], so wie sie im unsichtbaren [Foto-] Studio des Computers berechnet worden sind«.[15] Derselbe Text beschreibt das mittlerweile bekannteste Bild der Ausstellung *The Giant* (1992) des kanadischen Künstlers Jeff Wall als »ein Experimentieren mit den traditionellen Aspekten der narrativen und malerischen Konstruktion«, wobei das digitale Tool ermögliche, »den per se indexikalischen Eigenschaften der Fotografie eine poetische Sensibilität zu verleihen«[16]. Dabei erwähnt Platt allerdings nicht, dass sich die Arbeit Jeff Walls mit der vergrößerten Darstellung einer nackten älteren Frau in der Bildmitte ebenfalls auf die kanonische Frage der menschlichen Figur in der Kunst bezieht. Eingedenk dieses Erbes gilt es, die Bezüge zwischen den Diskursen über den Körper und den Diskursen über die neuen Technologien herauszuarbeiten. In zahlreichen Ausstellungsprojekten zur digitalen Fotografie konzentrieren sich die Diskussionen (Katalogtexte, kritische Besprechungen etc.) auf die Technologie und deren Auswirkungen auf das fotografische Bild, übergehen dabei aber häufig das eigentliche Bildthema: den Körper. Demgegenüber setzten sich sämtliche Künstler der von Platt kuratierten Ausstellung – Jeff Wall, Keith Cottingham sowie die Künstlerduos Anthony Aziz und Sammy Cucher, Kenjiro Okazaki und Yoshinori Tsuda oder Susan Gamble und Michael Wenyon – in ihren Arbeiten ausdrücklich mit der Umgestaltung des Körpers auseinander. Damit gingen sie einer in den gesellschaftlichen Debatten Anfang der 1990er Jahre allgegenwärtigen Frage nach: sei es im Bereich der Kulturindustrie (mit den verbesserten Körpern von Pamela Anderson oder Arnold Schwarzenegger) oder aus einer biotechnologischen (die Sequenzierung der menschlichen DNA begann 1990) beziehungsweise elektronischen Perspektive (damals gewinnen die Fantasien in Bezug auf die künstliche Intelligenz oder die virtuelle Realität immer weiter an Boden). Diese Frage wurde jedoch in den Kommentaren oft ausgeblendet, und es kam zu einer Spaltung zwischen den Bildern und dem spezifischen Kontext, in dem sie gedacht und erzeugt wurden.

Im Bereich der Kunst kristallisierte sich das Thema der Körperlichkeit insbesondere um einen Ausdruck, der 1992 anlässlich einer Ausstellung im FAE Musée d'art contemporain in Pully bei Lausanne geprägt wurde: das Konzept des »Post-Humanen«, das aus den Überlegungen des Kurators Jeffrey Deitch über die Zukunft des Körpers und die entsprechenden künstlerischen Ansätze hervorging.[17] Die amerikanische Künstlerin Nancy Burson illustrierte diese Entwicklungen in diversen Ausstellungs- und Verlagsprojekten. Dabei nahm die Schnittstelle zwischen der

technologischen und biotechnologischen Manipulation des Körpers und der digitalen Bildbearbeitung in den Debatten über das Post-Humane nur wenig Raum ein. Andere wichtige Ausstellungen und Veröffentlichungen der 1990er Jahre, insbesondere »Fotografie nach der Fotografie« im Aktionsforum Praterinsel in München (1996), zeigen, dass sich viele Künstler mit Körper- und Gesichtsdarstellungen sowie ihrer Verknüpfung mit den Debatten über die digitalen Technologien beschäftigten. So beinhalten zahlreiche Projekte, die sich mit der ›digitalen Revolution‹ im Bereich der Fotografie befassen, Bilder von Körpern oder Gesichtern, die in ihrer visuellen Kommunikation manipuliert worden sind. Sie scheinen mehr als jedes andere Motiv den technologischen Wandel der Fotografie zu veranschaulichen und den durch die Digitalisierung bewirkten Verlust des vermeintlich indexikalischen Verhältnisses der Fotografie zur Wirklichkeit bezeugen zu können. Bereits Mitte der 1980er Jahre wurde die Sorge laut, die digitale Bildgebung könne der Fotografie ihren Status als privilegierter Zeuge der Wirklichkeit streitig machen – eine unterschwellig im Konzept der um 1990 aufkommenden »Post-Fotografie« mitschwingende Idee.[18]

Außer Allan Sekula verknüpfen jedoch nur wenige Interpreten diese neuen Formen des Körpers mit ihren politischen Implikationen oder mit der Geschichte der fotografischen Erfassung, an die sie zwangsläufig gekoppelt sind. Dabei fällt auf, dass viele »post-fotografische« Arbeiten, die in formaler Hinsicht vergleichsweise homogen erscheinen, die Frage der Physiognomik wiederaufleben lassen. Nancy Bursons Kompositporträts stellen wohl ein Paradebeispiel für eine auf den ersten Blick von ihrer eugenetischen Komponente befreiten Neuinterpretation Galtons dar. Wie der britische Forscher erstellt Nancy Burson eine Art Typologie der Gesellschaft, ersetzt jedoch den Tuberkulosekranken oder den Verbrecher durch die Typen des Präsidenten (*Warhead,* 1982), der Schauspielerin beziehungsweise des Schauspielers (Serie *Beauty Composites,* 1982 und *Movie Star Composites,* 1984) oder des Models (Abb. 4). Ein grundlegender Unterschied besteht im Status der verwendeten Quellen: Während Galton mit anonymen Personen arbeitet, greift Nancy Burson vor allem auf *Bilder* zurück, Spiegelungen einer globalisierten visuellen Kultur. *Five Vogue Models* (1989) zeigt mit der Überlagerung mehrerer, in der *Vogue US* erschienenen Fotografien von Models eine idealisierte Vorstellung von Schönheit. Auch wenn das Werk der Künstlerin als Bestandsaufnahme oder als gesellschaftliche Fragestellung interpretiert werden kann, präsentiert es sich als Illustration eines Artikels über die Verwendung elektronischer Kompositbilder bei kosmetisch-chirurgischen Eingriffen aus einem anderen Blickwinkel, indem es die Technologie mit dem Bestreben nach einer Verbesserung oder Veränderung des Körpers verknüpft. Dieses Motiv war sowohl in den »post-humanen« Diskursen wie auch in den eugenetischen Theorien Galtons, die namentlich von dem italienischen Kriminologen Cesare Lombroso in seinen Arbeiten über den »Verbrecher«[19] aufgegriffen wurden, sehr präsent. Ganz allgemein wurden diese Forschungen mit einer Verbesserung der Zukunft und diesbezüglichen Fantasien assoziiert, so etwa im Katalog zu der von Jeffrey Deitch konzipierten Ausstellung »Artifical Nature«[20] (Abb. 5). In

dem hier interessierenden Zusammenhang geht es jedoch weniger um einen Kommentar zu den Diskursen über die Verbesserung des Menschen, als darum, ihren Zusammenhang mit den zeitgenössischen fotografischen Arbeiten herauszuarbeiten und ihre formalen Eigenheiten sowie ihre Verbindungen mit den historischen Motiven der Darstellungen des Menschen zu hinterfragen.

In zahlreichen post-fotografischen Arbeiten der 1990er Jahre wurde der Körper frontal, unbekleidet und vor einem monochromen, oft schwarzen Hintergrund präsentiert: so bei Nancy Burson, Keith Cottingham (Serie *Fictituous Portraits,* 1992), Anthony Aziz und Sammy Cucher (Serie *Dystopia,* 1994), Juan Urrios (Serie *Ortopedia,* 1992), Jim Shaw (Serie *Computer Degenerated Self-portait,*1992), Daniel Lee (Serie *Manimals,* 1993), Fredericke van Lawick und Hans Müller (Serie *La folie à deux,* 1992–1996), Susan Gamble und Michael Wenyon (Abb. 6) oder, ein paar Jahre später, in den Serien *Modèles I et II* (2001 und 2006) von Valérie Belin. Thomas Ruffs *Porträts,* eine Variation einiger *Zeitungsfotos*[21] aus den 1980er Jahren, oder die identisch gerahmten Porträts von Rineke Dijkstra unterscheiden sich durch ihre Einbettung in einen spezifischen Kontext. Ruff stellte seine Freunde oder Kommilitonen von der Düsseldorfer Kunstakademie mit charakteristischen Merkmalen (Kleidung, Make-Up, Frisur etc.) dar. Rineke Dijkstra fotografierte junge Mütter, Soldaten oder Stierkämpfer mit ihren angestammten Attributen. Umgekehrt zeichnen sich die post-fotografischen Bilder durch die Abspaltung von einer bestimmten Epoche oder einem bestimmten Ort aus: Die »Körper […] scheinen unbeschwert in einem Behälter mit schwarzer Flüssigkeit zu schwimmen, schweben geheimnisvoll zwischen Leben und Tod, zwischen Vergänglichkeit und Stofflichkeit«.[22] Grundsätzlich könnte man dahinter eine analytische Absicht vermuten, nach Art der wissenschaftlichen Protokolle, die bei physiognomischen Experimenten zum Einsatz kommen. Doch oft werden der Glaube an die Authentizität der dargestellten Körper und die Möglichkeit der Identifikation mit einer realen Person durch die Vervielfältigung derselben Person (bei Cottingham), die offensichtliche Bearbeitung (bei Aziz und Cucher oder bei Juan Urrios) oder durch eine sichtlich hochentwickelte Bildtechnik (bei Jim Shaw oder Valie Export) untergraben. Diese Inszenierungen problematisieren also sowohl die Frage der digitalen Bildbearbeitung und ihrer spezifischen Epistemologien als auch die Verheißung oder Fantasien genetisch bzw. technologisch veränderter Körper. Das reaktualisierte Motiv der Kompositfotografie will sich in erster Linie von der Idee des Abbilds oder der Authentizität abgrenzen und stützt sich dabei sowohl auf Überlegungen zu den visuellen Technologien als auch auf fantastische Körperdarstellungen. Der ›Digitalisierungsprozess‹ des Porträts bewegt sich demnach wie in Harmons Identifizierungsexperimenten an der Grenze zwischen einer computergenerierten visuellen Matrix und den Rezeptionsbedingungen des von einem Betrachter erzeugten Bildes, der darin gegebenenfalls eine authentische Person erkennt.

## COMPUTERBILD UND COMPUTERGRAFIK

Ein 1990 veröffentlichter Text des amerikanischen Kunsthistorikers Jonathan Crary erhellte mit einer damals ungewohnten Scharfsichtigkeit den sich vollziehenden epistemologischen Wandel. Indem er von den gleichen Prämissen zu maschinenerzeugten Bildern ausging wie Ron Platts, insistierte Crary auf der Entkoppelung der digitalen Darstellungssysteme vom realen Raum, weil »das Sehen auf einer vom Betrachter und vom menschlichen Auge getrennten Ebene neu angeordnet wird«.[23] Mit diesem Ansatz lassen sich die digitalen Körperbilder als Bestandteil jener epistemologischen Umstrukturierung lesen: Die Fragmente des Körpers bezeugen den von Crary erwähnten Wandel vom optischen Bild – dem Zusammenspiel aus einem menschlichen Beobachter und einer Zentralperspektive – hin zum Computerbild, das einen virtuellen Blickpunkt einnimmt. Der im fotografischen Kontext zu Beginn der 2000er Jahre aufgekommene Begriff des »Computerbildes« spiegelt die Idee, dass das zweidimensionale Bild nunmehr entkoppelt vom Sehen und von jedem menschlichen Zutun in einem visuellen Raum existiert und die Vorstellung des Abbilds durch (potenziell) endlos manipulierbare Daten ersetzt wird.[24] Während diese Manipulierbarkeit in den 1990er Jahren dogmatisch verunglimpft und die betreffenden Veränderungen bereits als Ende der Fotografie gedeutet wurden,[25] sollte man darin vielmehr einen umgekehrten Prozess sehen: Die post-fotografischen Experimente, die in den 1990er Jahren den Körper in Fragmente oder Schichten auflösten, ließen schon die komplette Digitalisierung des Körpers ahnen – sprich: seine dreidimensionale Konzeptualisierung in einem rechnerischen Raum. Bisher standen unsere Überlegungen zu den Umgestaltungen des Körperbilds im Zeichen einer generativen Perspektive, also auf dem Standpunkt der Bilderzeugung ; die erwähnten Künstler beschäftigten sich mit einer Technologie und einem Zeitgeist, der von einer neuen, durch die Bildbearbeitung ermöglichten Körperlichkeit geprägt war. Doch wenn wir noch einmal den eingangs erwähnten Text von Leon D. Harmon aus dem Jahr 1973 zur Gesichtserkennung bemühen, können wir uns jetzt dem anderen Aspekt eines Systems widmen, in dem das Bild lediglich die Matrix bildet: der für Jonathan Crary zentralen Dimension des Sehens. In seinem Artikel trifft Harmon in der Tat eine einfache Feststellung zu den von ihm erzeugten gepixelten Porträts: Sobald der Betrachter die Augen zusammenkneift, rekonstruiert sein Gehirn ein dreidimensionales Gesicht, obwohl das Bild de facto nur aus grauen Quadraten besteht (Abb. 1). Harmons Bearbeitung des Porträts von Abraham Lincoln ist demnach selbst mit einer begrenzten Informationsmenge für einen Menschen leicht zu entschlüsseln, während die Erkennung durch eine Maschine noch immer eine technische Meisterleistung darstellt. Das Ende der 1980er Jahre entwickelte System der »Eigengesichter« ist eines der ersten einsatzfähigen Verfahren zur Gesichtserkennung,[26] wobei diese nur im Rahmen genauer Aufnahmeprotokolle wie der Identifizierung mithilfe eines Mobiltelefons wirkungsvoll sind.[27] Eine der größten Herausforderungen betrifft derzeit genau jene Schnittstelle zwischen dem zweidimensionalen Bild und seiner dreidimensionalen Wahrnehmung, ein von zahlreichen Forschern aus theoretischer Warte kommentierter[28] oder auf einen spezifischen

Kontext wie die maschinelle Erkennung angewandter Aspekt.[29] Die Fähigkeit, ein fotografisches Porträt zu identifizieren, entwickelte sich im Laufe der Jahre 1990 bis 2000 aus einem Zusammenspiel zwischen dem, was man für gewöhnlich unter Fotografie versteht, und einer dreidimensionalen Gesichtskartographie. In technischer Hinsicht spielte diese Form des Kompositbildes in der visuellen Kultur nicht im Bereich der Wissenschaft, sondern im Rahmen kulturwirtschaftlicher Experimente eine Rolle. Als konzeptuelle Umsetzung der imaginären Kamera des Videospiels[30] erlaubte beispielweise schon der Bullet-Time-Effekt in den 1990er Jahren die Navigation in einer dreidimensionalen Umgebung, indem das 3D-Modell mit der fotografischen Aufnahme gekoppelt wurde. Der Bullet-Time-Effekt entsteht durch den Einsatz mehrerer Kameras, deren Daten von einem Computer gesammelt werden, und erlaubt ähnliche Spezialeffekte im Film wie in einer 3D-Modelling-Software. Diese durch ihre Verwendung in *Matrix* der Wachowskis (1999, Abb. 7) bekannt gewordene hybride Form der (bewegten) Kompositfotografie ist eine primitive Variante des hyperrealistischen 3D-Scans oder des 3D-Modells mit fotografischen Texturen, die sich seit einigen Jahren zunehmend durchsetzen.

2016 geriet die für den russischen Markt entwickelte App für Mobiltelefone FindFace wegen ihrer Hauptfunktion in die Schlagzeilen: Indem sie auf die Fotodatenbank des russischen Social Networks VKontakte zurückgriff, konnte sie trotz einer rudimentären Aufnahmetechnologie mit einem hohen Erkennungsgrad auf der Straße fotografierte Menschen identifizieren.[31] Obwohl die Erfahrung für die breite Öffentlichkeit nicht von Dauer war, wurde diese Art von System in den letzten Jahren vor allem dank der Vernetzung technologischer Ressourcen für professionelle Bedürfnisse weiterentwickelt. Unternehmen wie Google oder Nvidia stellen inzwischen ›kostenlos‹ Bildanalyse-Algorithmen zur Verfügung. Im Gegenzug zu diesen Dienstleistungen analysieren sie die übermittelten Daten und benutzen sie, um ihre neuronalen Netze zu trainieren, das Herzstück im Lernprozess der Computer Vision.[32] Während die für FindFace zuständige Firma im Hinblick auf ein umfassendes Überwachungssystem erst seit Kurzem mit den Moskauer Behörden kooperiert, befasst man sich in der russischen Hauptstadt schon seit einigen Jahren mit dieser Technologie. 2014 benutzte die Regierung ein Analysesystem mit Verkehrsüberwachungsbildern zur Wiedererkennung von Autokennzeichen, um eine Gesichtserkennungs-App für die Metro zu konzipieren. Wie der Bullet-Time-Effekt erzeugt dieses System Synthesebilder mithilfe von Fotografien, die aus verschiedenen Blickwinkeln aufgenommen wurden – ein 3D-Computerbild. Dabei handelt es sich strenggenommen nicht um einen 3D-Scan. Dieser Versuch liegt auch einem wichtigen künstlerischen Projekt zugrunde: *Spirit is a Bone* (2015) von Adam Broomberg und Oliver Chanarin, die analysieren, wie sich Maschinen im Besitz staatlicher Körperschaften unsere »natürliche und instinktive Fähigkeit zur Gesichtserkennung« aneignen. Diese Geräte erzeugen »nicht-kollaborative Portraits«[33] von Personen, die ohne ihr Wissen im öffentlichen Raum fotografiert worden sind.[34] Das in Form fotografischer Abzüge, Künstlerbücher oder 3D-Modelle durchdeklinierte Projekt erfasst insgesamt 120 Individuen und ordnet sie nach

unterschiedlichen Typen ein, wobei es sich auf die von August Sander in den 1920er und 1930er Jahren durchgeführte und in *Menschen des 20. Jahrhunderts* versammelte Studie der deutschen Gesellschaft bezieht. Das Projekt vereint öffentliche Persönlichkeiten – ein Mitglied aus dem Kollektiv Pussy Riot, Jekaterina Samuzewitsch, verkörpert die Revolutionärin (auf dem Buchcover), der Schriftsteller Lew Rubinstein den Dichter –, anonyme Personen (darunter Berufe wie Cellist, Architekt oder Banker), Bevölkerungsschichten wie Obdachlose und Studenten (Abb. 8), einen arbeitslosen Seemann sowie ein Verfolgungsopfer. Diese Auswahl bezieht sich unmissverständlich auf den politischen Kontext in Russland und auf die staatliche Überwachung jedes abweichenden (politischen oder moralischen) Verhaltens – auf einen Kontext also, in dem die Technologien mit der Umsetzung immer ausgefeilterer prädiktiver Analysesysteme zunehmend an Bedeutung gewinnen.[35] Uns interessiert vor allem die Form dieser Modellierungen, die körperlosen digitalen Masken gleichen. Auch wenn das Gesicht fotorealistisch und erkennbar bleibt, ahnt man den Querverweis der beiden Künstler auf den berühmten Satz aus Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807) – »Der Geist ist ein Knochen« – aufgrund einer Materialität, die sich nicht auf phrenologische Fantasien beschränken lässt. In ihren Arbeiten bleibt die Identität erhalten, es gibt jedoch keine Schädelform mehr, kein Gehirn, keine Materie, keine Tiefe, weder Oberfläche noch Haut. Was bleibt, ist das Computermodell eines Individuums mit einer digitalen Textur, ein Porträt, das keine psychologische oder soziale Spezifizität des Einzelnen mehr einzufangen verspricht, sondern nur noch eine Schnittstelle zwischen einer Identität und den von einer Regierungsbehörde gespeicherten Daten darstellt. Das Projekt von Broomberg und Chanarin, das die Herausforderungen dieser Technologien und ihre Verwendung kritisch beleuchtet, re-integriert das Individuum also wieder in einen sozialen Körper, indem es auf den ersten Blick körperlose 3D-Darstellungen mit politischen Überwachungsstrategien kombiniert, die einschneidende Folgen mit sich bringen.

## VON EINER FIKTIONALEN DYSTOPIE ZU EINER DYSTOPISCHEN WIRKLICHKEIT

Nachdem die digitalen Porträts in den 1990er Jahren mit dem ›Virtuellen‹ assoziiert oder als einfache Darstellungen konzeptualisiert wurden, stellt man heute fest, dass die automatische Nutzung einer analytischen Infrastruktur – Fotografie wie 3D-Modelle – die Grenzen dieser technischen Artefakte neu definiert: Künftig können die Diskurse deren Verhältnis zum ›realen‹ menschlichen Körper nicht mehr übergehen. Das aktuelle künstlerische Schaffen beweist, dass die 3D-Modelle heute nicht mehr als ›einfache‹, politisch unabhängige Darstellungen aufgefasst werden können. Das computergenerierte Bild wird jetzt im Prisma der von ihm verkörperten und reproduzierten gesellschaftlichen Probleme interpretiert, so etwa bei dem irischen Künstler Alan Butler, der sich in dem Videospiel GTA (Serie *Down and Out in Los Santos,* seit 2015) für die Darstellung von Obdachlosen interessiert. Die politischen Implikationen der virtuellen Modelle werden in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit erkundet. In einer Serie von Performances mit dem Titel *Be Arielle F*

(2020) interagiert Simon Senn mit einem für 12 Dollar im Internet erworbenen dreidimensionalen virtuellen Körper und führt gleichzeitig einen Dialog mit der Person, die diesem Körper als Modell gedient hat (Abb. 9). Auch wenn Senn gemäß der von ihm erworbenen Lizenz mit seinem digitalen Avatar machen kann, was er will, stellt er bewusst die rechtliche Entflechtung zwischen Arielle F. und ihrem digitalen Körper infrage und analysiert die mit seiner wirtschaftlichen Verwendung verknüpften Machtstrukturen.[36] Das Aufkommen virtueller Figuren im öffentlichen Raum – so zum Beispiel die 2016 digital erzeugte Influencerin Lil Miquela, die mit Luxusmarken zusammenarbeitet und sich mit Persönlichkeiten aus der Mode- oder Kunstwelt inszeniert (Abb. 10) – zeugt von einer wachsenden Politisierung der Bildwirtschaft. Die Verbreitung automatisierter Formen der Fotografie,[37] bei denen die Bilderzeugung oder -analyse zunehmend von Algorithmen übernommen wird, hat im Übrigen weitreichende politische Implikationen. Die Zusammenarbeit zwischen dem Künstler Trevor Paglen und der KI-Forscherin Kate Crawford geht den Verzerrungen dieser Dispositive nach, die trotz der von vielen Ingenieuren beteuerten Neutralität zahllose abergläubische Vorstellungen und Vorurteile[38] wiederaufleben lassen und Projekten Vorschub leisten, die direkt aus der Phrenologie abgeleitet zu sein scheinen. Unlängst machten etwa zwei Forscher aus Stanford den Vorschlag, aufgrund einfacher Fotografien die sexuelle Ausrichtung der betreffenden Personen zu bestimmen.[39] Die Entwicklung des Porträts seit dem Aufkommen der digitalen Körper in den 1990er Jahren zeigt, dass die Bilder – ohne tatsächliche Nutzung – zunächst mit biotechnologischen Wunschvorstellungen und dystopischen Diskursen verknüpft und erst später zu Darstellungen mit komplexen politischen Herausforderungen wurden, die nun wieder an reale Identitäten gekoppelt sind.

1 Leon D. Harmon, »The Recognition of Faces«, in: *Scientific American,* Bd. 229, Nr. 5, November 1973, S. 70–83.

2 Diese Aufgabe, mit der im Sommer 1966 ein Student durch den Informatik-Forscher Seymour Papert betraut wurde – das sogenannte »Summer Vision Project« –, zählt zu den allerersten Versuchen, einem Computer das »Sehen« beizubringen. Siehe Seymour Papert, »The Summer Vision Project«, in: *Artificial Intelligence Group.Vision Memo,* Nr. 100, Boston, Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 7. Juli 1966, https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/6125/AIM-100.pdf?sequence=2, [letzter Zugriff: 15.01.2020].

3 Leon D. Harmon, »The Recognition of Faces«, op. cit., S. 71. Übersetzung Nicola Denis.

4 Um diese Zeit hatte sich der Begriff »Pixel« mitsamt seiner technischen Entsprechung noch nicht durchgesetzt. Harmon verwendet den Begriff »blocks«. Harmon, »The Recognition of Faces«, op. cit., S. 76.

5 Hier zeigen sich bereits die noch heute präsenten Verzerrungen der Gesichtserkennung, da die technischen Dispositive anfangs mit den »Standard-Gesichtern« kaukasischer Männer arbeiten sollten. Zu dieser Problematik vgl. Kate Crawford, *The Atlas of AI,* New Haven / London: Yale University Press, 2020 und Safiya Umoja Noble, *Algorithms of Oppression. How Search Engines Reinforce Racism,* New York: New York University Press, 2018.

6 Ich entlehne diesen Begriff Roland Meyer, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook,* Göttingen: Wallstein Verlag, 2018. Vgl. auch den Beitrag von Roland Meyer in diesem Heft.

7 Allan Sekula, »Der Körper und das Archiv«, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters,* Bd. 2, Frankfurt a. M. 2003, S. 332. Die Schnittstelle bei Nancy Burson zwischen den elektronischen Kompositbildern und ihrer langjährigen Beschäftigung mit Gesichtsmissbildungen (Progerie, Unfälle, Geburtsfehler etc.) drängt allerdings zu einer Relativierung dieser Interpretation.

8 Peter Weibel, »Der anagrammatische Körper«, in: Gerhard J. Lischka (Hg.), *Kunstkörper. Werbekörper. Beiträge eines Symposiums im Kunstmuseum Bern und im Kornhaus,* Bern, Köln: Wienand, S. 33–39.

9 Vgl. Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development,* London: Macmillan and Co., 1883.

10 Die »Minolta Montage Unit« war in Japan ursprünglich als Hilfsmittel für die Rekonstruktionschirurgie nach den Bombardierungen von Nagasaki und Hiroshima eingesetzt worden und wurde später zufällig von einem Polizisten auf der Messe *Photokina* in Köln entdeckt. Vgl. zum Beispiel »Erfolg mit Fratzen«, *Der Spiegel,* Nr. 30, 1978, https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/40694081, [letzter Zugriff: 11.03.2020].

11 Der deutsche Kontext eignet sich besonders, da die von 1970 bis 1990 in den Medien verbreiteten Passfotos oder Phantombilder der RAF-Mitglieder nachhaltig das kollektive Unterbewusstsein sowie zahlreiche Künstler wie Gerhard Richter oder Hans-Peter Feldmann geprägt haben. Vgl. zum Beispiel Daniela Kneissl, »›Die Toten‹ (*Les morts,* 1998) de Hans-Peter Feldmann, ou la réconciliation visuelle entre mémoire et événement«, in: *Images Re-vues,* Nr. 5 (L'image-évènement), 2008, https://journals.openedition.org/imagesrevues/233, [letzter Zugriff: 04.03.2020].

12 Dieses Postulat wird zwei Jahre später von Ewing selbst relativiert, in: William A. Ewing und Nathalie Herschdorfer (Hg.), *Faire faces: Le nouveau portrait photographique,* Arles: Actes Sud, 2006. Zu den Vorbehalten gegenüber diesem Postulat siehe auch Hélène Samson, »De la ›disparition du portrait‹«, etc., in: *Revue de l'art actuel,* Nr. 68, 2004, S. 19–20.

13 Nach Eric de Chassey erscheint die Idee der »photographie plate« in den 1970er Jahren im Kontext der Konzeptkunst und äußert sich in der wohl buchstäblichsten Weise in den von Sherrie Levine erstellten Reproduktionen der Fotografien von Walker Evans (Serie *After Walker Evans,* 1981). Douglas Crimp sollte diese Praxis in mehreren, um 1980 verfassten Beiträgen als »Aneignung« bezeichnen. Vgl. Eric de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate,* Paris: Gallimard, 2006 und Douglas Crimp, »Appropriating appropriation«, in: *Image Scavengers. Photography,* Ausst.-Kat., Philadelphia: Institute of Contemporary Arts, 1982, p. 27–34.

14 Siehe Claus Gunti, *Digital Image Systems. Photography and New Technologies at the Düsseldorf School,* Bielefeld: transcript Verlag, 2019, S. 219–236, https://doi.org/10.14361/9783839439029 [letzter Zugriff: 10.03.2020].

15 Ron Platt, »The Ghost in the Machine«, in: *The Ghost in the Machine,* Ausst.-Kat., Cambridge (Mass.): MIT List Visual Center, 1994, o. S. Übersetzung durch den Autor.

16 Ibid.

17 Siehe Jeffrey Deitch (Hg.), *Post Human,* Ausst.-Kat., Pully/Lausanne, FAE Musée d'art contemporain, Hamburg, Deichtorhallen, u. a. O., dt. Ausgabe Feldkirchen: Oktagon-Verlag, 1992.

18 Dieser Begriff wird im Allgemeinen mit neuen fotografischen Formen in Verbindung gebracht; ursprünglich ein mithilfe der digitalen Technologien manipulierbares Bild in den 1990er Jahren (bei William J. Mitchell), dann ein über das Internet verbundenes Medium in den 2000er Jahren (bei Joan Fontcuberta) oder aber, in jüngerer Zeit, eine offenere Formalisierung, die sich gegen die Idee eines Bruchs zwischen analoger und digitaler Technik wehrt (z. B. Wolfgang Brückle und Marco de Mutiis). Vgl. William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era,* Cambridge (Mass.): MIT Press, 2001 (1992), Joan Fontcuberta, *Pandora's Camera. Photography after Photography,* London: MACK, 2014, sowie Wolfgang Brückle und Marco de Mutiis, »Post-Photography: What's in a Name?«, in: *Spectrum,* 2019, https://photography-in-switzerland.ch/essays/post-photography-whats-in-a-name, [letzter Zugriff: 02.03.2020].

19 Vgl. besonders Cesare Lombroso, *L'homme criminel: criminel-né, fou moral, épileptique: étude anthropologique et médico-légale* [1876], Paris: Félix Alcan, 1887.

20 Jeffrey Deitch (Hg.), *Artifical Nature,* Ausst.-Kat., Athen: Deste Foundation for Contemporary Art, 1990.

21 Die vollständige Serie ist hier zu sehen: *Thomas Ruff. Zeitungsfotos,* Zürich: Bookhorse, 2014.

22 »Wenyon + Gamble«, in: *The Ghost in the Machine,* ibid., o. S. Übersetzung durch den Autor.

23 Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert,* Übers. aus dem Englischen Anne Vonderstein, Dresden: Verlag der Kunst Dresden, 1996, S. 12.

24 Vgl. z. B. Mark B. N. Hansen, »Seing with the body. The digital image in postphotography«, in: *Diacritics,* Bd. 31, Nr. 4, Winter 2001, S. 54–84.

25 Vgl. z. B. Geoffrey Batchen, »Phantasm. Digital Imaging and the Death of Photography«, in: *Aperture,* Nr. 136 (»Metamorphoses. Photography in the Electronic Age«), Sommer 1994.

26 Vgl. z. B. Lila Lee-Morrison, *Portraits of Automated Facial Recognition,* Bielefeld: transcript Verlag, 2019, S. 55–84, https://doi.org/10.14361/9783839448465 [letzter Zugriff: 09.03.2020].

27 André Gunthert, Forschungsseminar »Ars et nouveaux médias«, Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris, Paris, 15. Januar 2020.

28 Vgl. z. B. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* [1954], Berkeley: University of California Press, 1975.

29 Vgl. z. B. Andreas Broekmann, *Machine Art in the Twentieth Century,* Boston (Mass.): MIT Press, 2016.

30 Siehe diesbezüglich auch Selim Krichane, *La caméra imaginaire,* Genf: Georg, 2018, Reihe »Emprise de vues«.

31 Vgl. z. B. Shaun Walker, »Face Recognition App Taking Russia by Storm May Bring End to Public Anonymity«, *The Guardian,* 17. Mai 2016, https://www.theguardian.com/technology/2016/may/17/findface-face-recognition-app-end-public-anonymity-vkontakte, [letzter Zugriff: 11.03.2020].

32 Vgl. z. B. Kate Crawford und Trevor Paglen, »ExcavatingAI: The Politics of Images in Machine Learning Training Sets«, auf https://excavating.ai [letzter Zugriff: 19.09.2019] und Sabine Süsstrunk, im Gespräch mit Estelle Blaschke und Davide Nerini, »Calculer les images. Photographie et intelligence artificielle«, in: *Transbordeur. Photographie, histoire, société,* Nr. 3, 2019.

33 Der Hersteller Vocord insistiert übrigens auf dem Prinzip der »nicht kollaborativen« Gesichtserkennung. Vgl. http://en.vocord.ru/en/directions/face_detection, [letzter Zugriff: 12.03.2020]. Übers. Nicolas Denis.

34 Adam Broomberg und Oliver Chanarin, im Gespräch mit Eyal Weizman, »The Bone can not Lie«, in: Adam Broomberg und Oliver Chanarin, *Spirit is a Bone,* London, MACK, 2015, S. 209. Übers. Nicolas Denis.

35 Die Serie *False Positives* (2016) der niederländischen Künstlerin Esther Hovers hinterfragt zum Beispiel die in den Niederlanden eingesetzten Bildanalyse-Algorithmen, die potenziellen Verbrechen vorzubeugen versuchen, indem sie Bewegungen von Personen im öffentlichen Raum wie Menschenaufläufe oder das erratische Verhalten von Individuen überwachen.

36 Vgl. hierzu Simon Senn im Gespräch mit Robin Bervini, in: Robin Bervini, *Digital Mirror,* Masterarbeit, École cantonale d'art de Lausanne, 2020, unveröffentlicht.

37 Vgl. hierzu die Konzepte der von dem Filmemacher Harun Farocki entwickelten »operativen Bilder« oder der »Sehmaschine« des Künstlers Trevor Paglen. Siehe das Werk von Harun Farocki, *Erkennen und Verfolgen (Guerre à distance),* 2003, Video 58 min, und Trevor Paglen, »Seeing Machines«, https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26978_seeing_machines, [letzter Zugriff: 12.03.2020].

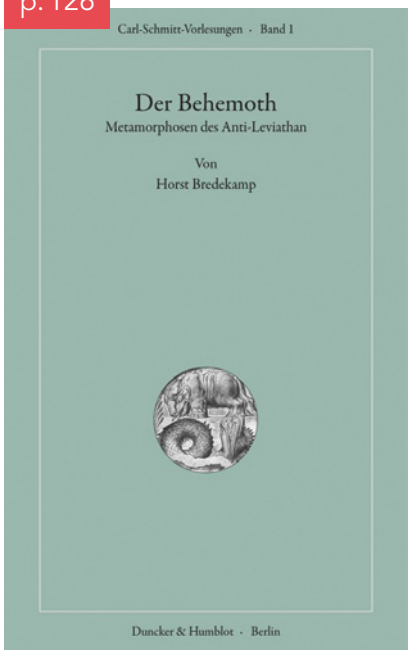
38 Zu der Verwendung von KI für die Bilderkennung vgl. Kate Crawford und Trevor Paglen, »ExcavatingAI: The Politics of Training Sets for Machine Learning«, https://excavating.ai, [letzter Zugriff: 19.09.2019].

39 Hierzu Michal Kosinski und Yilun Wang, »Deep Neural Networks Are More Accurate Than Humans at Detecting Sexual Orientation From Facial Images«, in: *Journal of Personality and Social Psychology,* Februar 2018, Bd. 114, Nr. 2.

Chapitre / Kapitel III

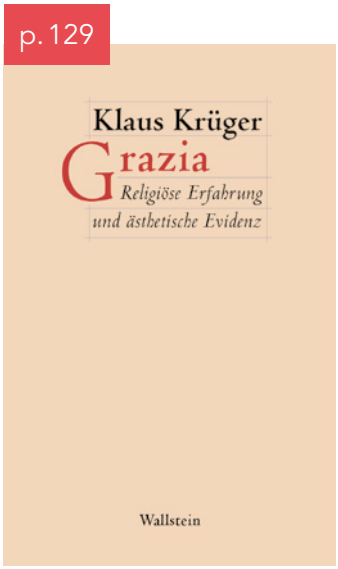
# Lectures croisées de l'actualité – recensions françaises et allemandes / Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen

p. 126

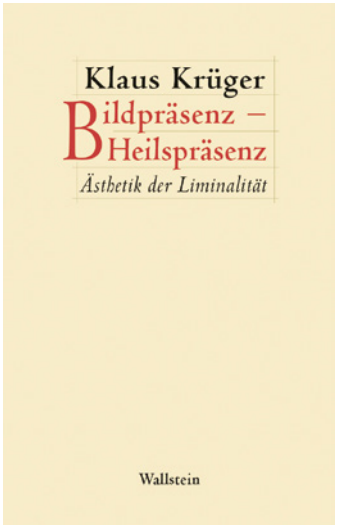



Horst Bredekamp, *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan*, Berlin : Duncker & Humblot 2016, 117 pages

p. 129

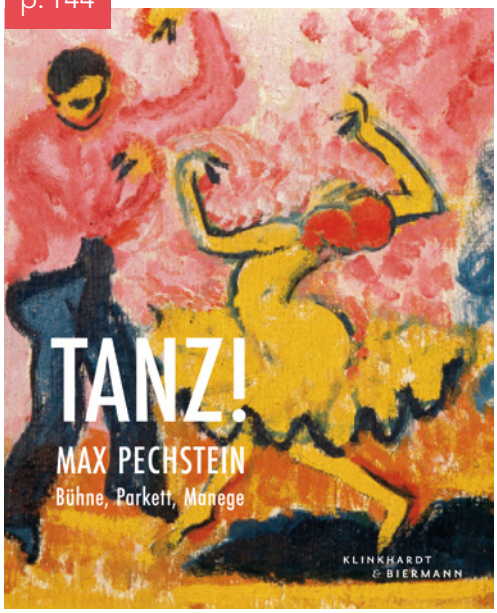



Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen : Wallstein Verlag, 2016, 205 pages



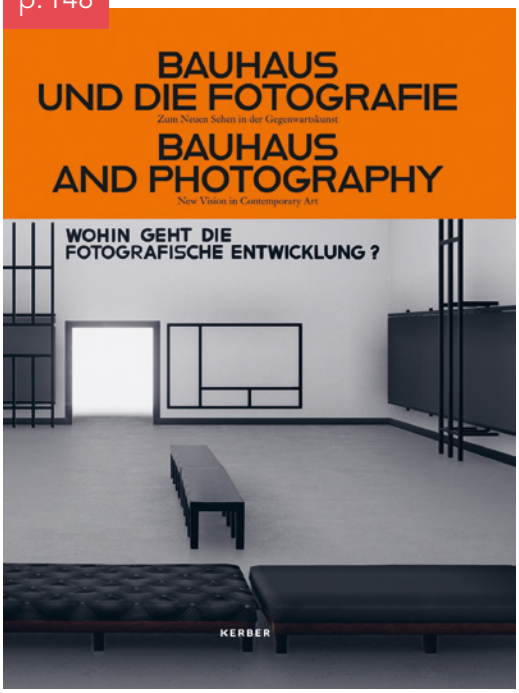

Klaus Krüger, *Bildpräsenz. Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen : Wallstein Verlag, 2018, 320 pages

p. 144



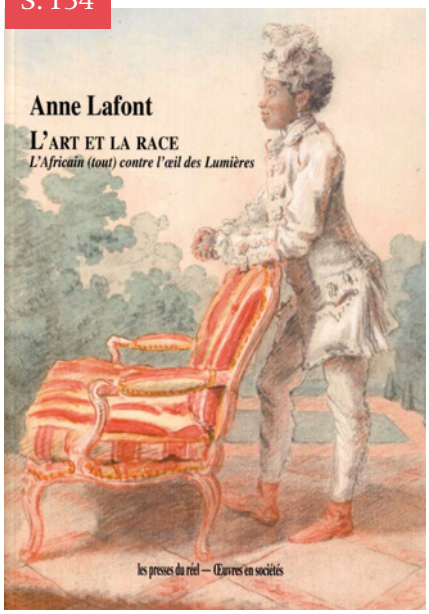

Nicole Fritz, Petra Lewey & Annika Weise (dir.), *Tanz! Max Pechstein. Bühne, Parkett, Manege*, Ausst.-Kat., Tübingen, Kunsthalle, München : Klinkhardt & Biermann, 2019, 178 pages

p. 148



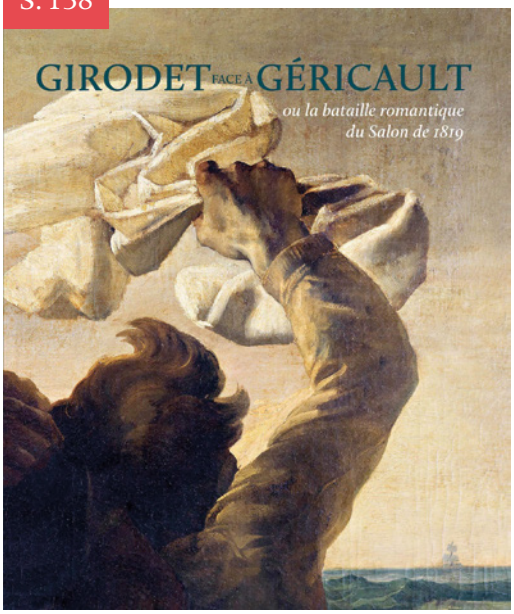

Corina Gertz, Christoph Schaden & Kris Scholz (ed.), *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst / Bauhaus and Photography. New Vision in Contemporary Art*, Ausst.-Kat., Berlin, Museum für Fotografie, Bielefeld : Kerber Verlag, 2019, 264 pages

S. 134

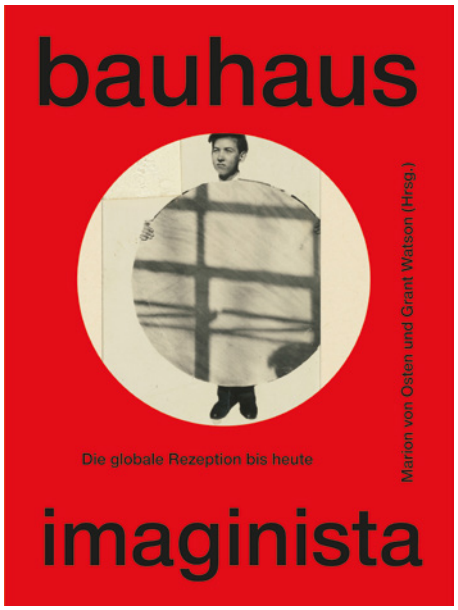



Anne Lafont, *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières,* Dijon : Les presses du réel, 2019, 476 Seiten

S. 138



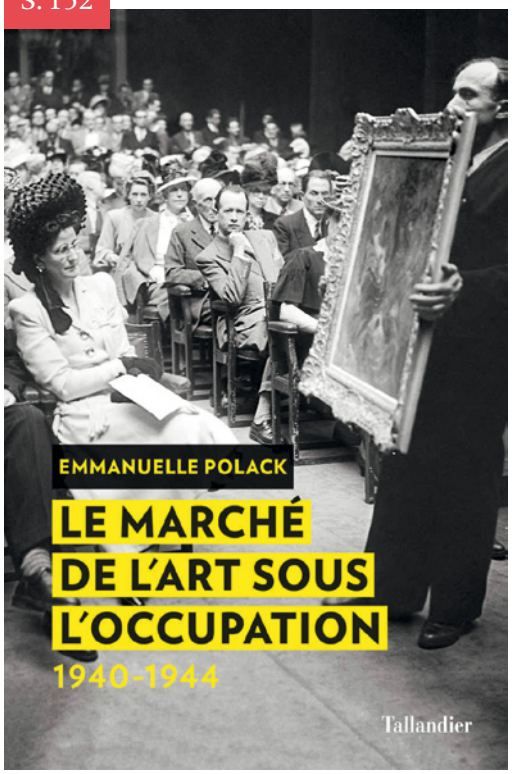

Bruno Chenique & Sidonie Lemeux-Fraitot (Hg.), *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819,* Ausst.-Kat., Montargis, Musée Girodet, Paris : Lienart Édition, 2019, 464 Seiten




Marion von Osten & Grant Watson (ed.), *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*, Zürich : Scheidegger & Spiess, 2019, 312 pages

Lars Müller (ed.), *Bauhaus Zeitschrift 1926–1931*, *Faksimile*, Berlin : Lars Müller Publishers, 428 pages

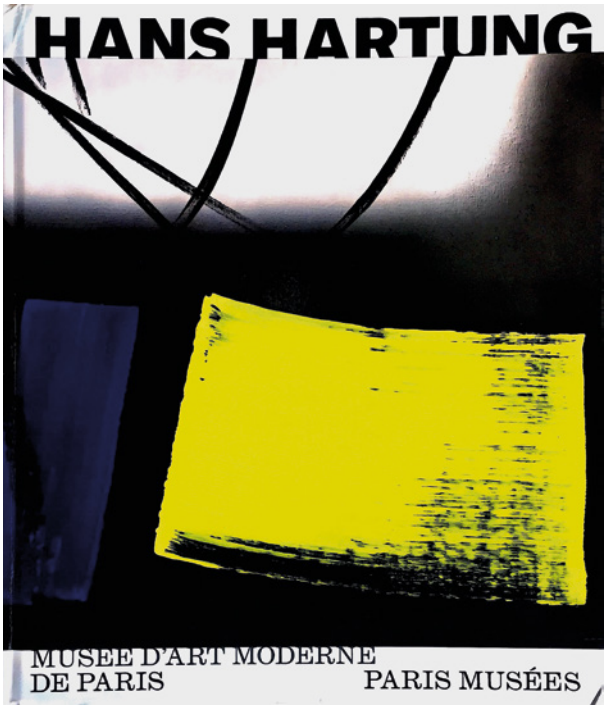
S. 152




Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation. 1940–1944,* Paris : Éditions Tallandier, 2019, 304 Seiten

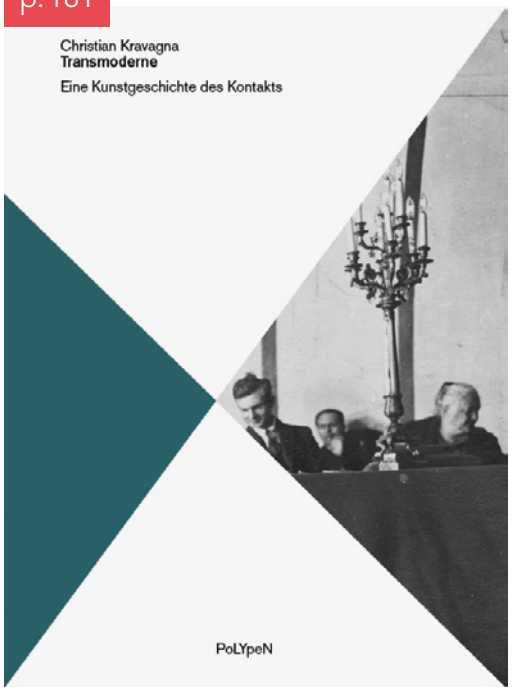
S. 156

Pierre Wat, *Hans Hartung. La peinture pour mémoire,* Paris : Éditions Hazan, 2019, 280 Seiten



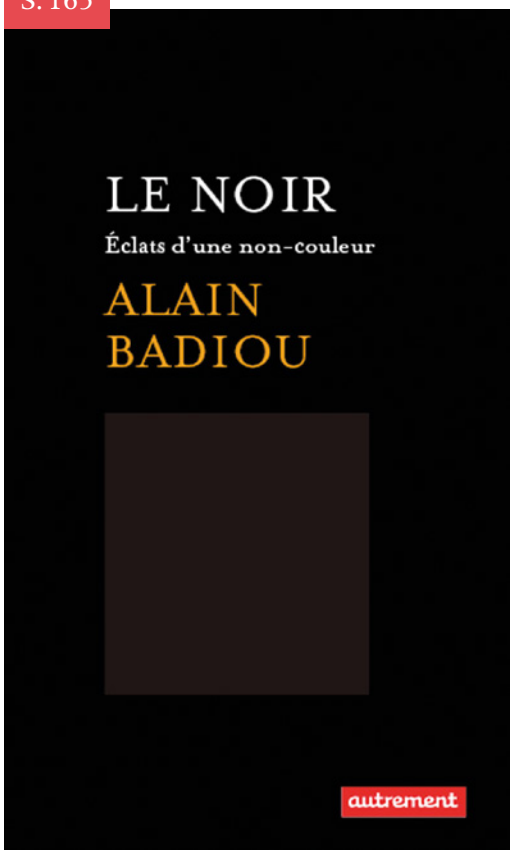

Hans Hartung, *La fabrique du geste,* Ausst.-Kat., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris : Éditions Paris Musées, 2019, 271 Seiten

p. 161




Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin : b-books, 2017, 261 pages

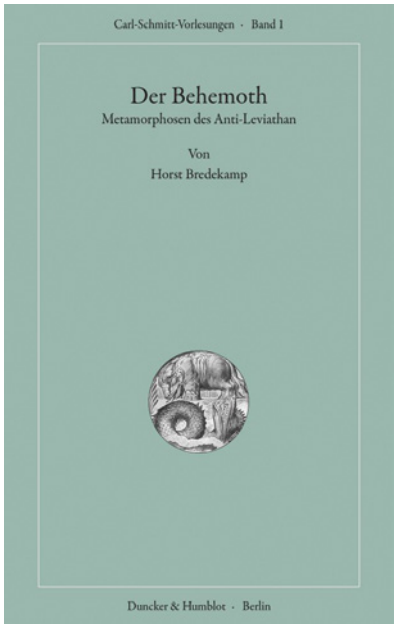
S. 165




Alain Badiou, *Le noir. Éclats d'un non-couleur,* Paris : Éditions Autrement, 2015, 128 Seiten

# Horst Bredekamp
# *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan*

Aude-Line Schamschula




Berlin : Duncker & Humblot 2016, 117 pages

L'obsession de Horst Bredekamp pour la figure du Léviathan n'a cessé depuis sa première édition des *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne*, revue et corrigée quatre fois et dont une cinquième édition chez De Gruyter a été publiée en 2020.[1] Sa présente publication s'inscrit dans cette continuité et en offre un complément. À la figure mythique du Léviathan comme image de l'État moderne, celui de la monarchie absolue, héritée de Thomas Hobbes, Bredekamp vient ajouter une étude de son antipode, le Béhémoth. L'ouvrage s'attelle à l'analyse des usages de l'image du monstre biblique comme métaphore politique et son évolution dans le temps – d'où le terme de « métamorphoses » dans le titre – de Hobbes à nos jours. On peut résumer l'analyse en quatre moments : l'interprétation politique de Hobbes du livre de Job, la critique de l'impérialisme de William Blake opérant un retour à l'Ancien Testament, la critique de Hobbes par Carl Schmitt, et enfin le Béhémoth dédiabolisé, devenu symbole de démocratie.

Dès le prologue, Bredekamp se justifie de n'offrir qu'une esquisse non exhaustive du sujet – problème récurrent auquel est confronté l'auteur face à son ambition méthodologique d'ouvrir l'analyse des images de l'historien d'art à d'autres disciplines, ici la théorie politique. La publication est en réalité la reprise d'un article déjà paru dans la revue *Leviathan* en 2009, qu'il agrémente de variations et vient également compléter.[2] Bredekamp saisi aussi l'occasion pour actualiser son travail sur le *Léviathan* de Hobbes en introduisant une nouvelle trouvaille déterminante pour l'analyse iconographique du frontispice d'Abraham Bosse : une citation du commentaire du livre de Job par le moine capucin Jacques Boulduc (1637) interprétant le Léviathan comme une figure composite de corps qui ensemble forment le souverain.

L'ouvrage développe une chronologie à trou qui résulte de la rareté des apparitions imagées du Béhémoth. Bredekamp introduit dans un premier temps les origines bibliques des deux créatures qui apparaissent pour la première fois dans le livre de Job : le Béhémoth, monstre terrestre, et le Léviathan, monstre marin, symboles du rapport entre individu (Job) et autorité (Léviathan et Béhémoth) introduit par le conflit entre Dieu et Job. L'auteur glane volontiers dans les origines antiques et médiévales des

deux créatures mythiques et leurs premières représentations, passage qui ravira particulièrement l'historien d'art. À côté des premières représentations connues du duo bestial dans le *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer (vers 1125), on appréciera en particulier son analyse des représentations des deux premiers jours de la création dans les enluminures de la bible de Matteo, qu'il interprète comme des représentations du Béhémoth et du Léviathan.

Quelques sauts dans le temps nous mènent directement à Hobbes, lequel initia une nouvelle tradition iconologique politique du Béhémoth et du Léviathan. Ce passage résume et synthétise les recherches précédentes de l'auteur sur le frontispice de 1651 par Abraham Bosse. Bredekamp introduit en particulier un ouvrage posthume moins connu de Hobbes, consacré à la figure du Béhémoth comme antipode du Léviathan. Ainsi sont posées les deux métaphores politiques qui sont au cœur de l'ouvrage : le Léviathan incorporant l'État autoritaire, le Béhémoth l'état de guerre civile – l'un les temps de paix, l'autre le chaos.

Les XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles se feront les récepteurs de ces métaphores politiques sous la forme d'une critique de l'impérialisme. Bredekamp esquisse seulement l'usage que font les œuvres de William Blake, Louis Breton puis Ferdinand Tönnies du Léviathan et du Béhémoth – qu'il avait plus amplement développé dans son article de 2009. L'historien d'art retiendra ici en particulier les peintures de Blake d'Horatio Nelson guidant le Léviathan et de William Pitt guidant le Béhémoth, faisant des deux hommes politiques britanniques les complices d'une politique impérialiste. La représentation la plus marquante de la période est l'estampe du même peintre qui illustre l'histoire de Job, où les deux monstres sont représentés fidèlement à leur description dans la Bible.

En fait, la moitié de l'ouvrage est consacrée à la pensée de Carl Schmitt, qui s'est longuement consacré à Hobbes et aux figures du Léviathan et du Béhémoth.[3] Précisons ici que la publication est le résultat d'une lecture initiée par la Société Carl Schmitt et qu'il s'agit du premier tome inaugurant une nouvelle série consacrée à cette figure polémique, théoricien politique partisan du régime national-socialiste. Aussi Bredekamp fait-il part de son malaise dans un prologue dont le but évident est de devancer les critiques potentielles à cet égard. Par ailleurs, de sa tentative de résumer brièvement la pensée complexe, controversée et contradictoire de Schmitt résulte un texte peu compréhensible, étoffé en amont par des notes de bas de pages, qui rendent peu explicite le cheminement vers le but annoncé – l'utilisation du Léviathan et du Béhémoth comme métaphore politique par Carl Schmitt.

Carl Schmitt offre une relecture critique de Hobbes dans ses écrits de 1938 et 1941 : d'une part l'État, par définition terrestre, serait un Béhémoth et non un Léviathan ; d'autre part il représente le Léviathan comme un gros poisson capturé à la fin de son ouvrage de 1938, image de la fin d'un État devenu, selon Carl Schmitt, inoffensif. Mais tout cela se trouvait déjà dans l'article de Bredekamp de 2009. L'apport principal de la publication réside dans son dernier tiers, consacré à la nouvelle appréhension de Schmitt des deux monstres après la guerre.

Ainsi Bredekamp s'intéresse-t-il à la métaphore architecturale de Schmitt de la façade baroque, en adéquation avec les analyses contemporaines du baroque d'un

Panofsky ou d'un Wölfflin : la façade baroque, par définition extérieure, représentation, faisant opposition à l'espace intérieur qui se cache derrière, la substance, la présence. De même, le Léviathan de Hobbes serait la façade baroque du souverain, du règne, derrière laquelle se cachent des enjeux de pouvoirs complexes et rivaux. Le Béhémoth au contraire, animal terrestre, consistant, est l'intériorité dissimulée derrière la façade. Ici, on observe un renversement méthodologique. Jusque-là, Bredekamp s'intéressait aux images concrètes produites par des théoriciens politiques, dans la continuité de ses travaux sur le frontispice du *Léviathan* de Hobbes, qu'il offrait à l'analyse pour l'historien d'art. À partir de là, il s'intéresse à des images abstraites, des métaphores qui viennent structurer une pensée politique – plus proche cette fois des *Coraux de Darwin* où il montrait l'influence de la structure du corail sur la théorie de l'évolution de Darwin.[4] Et de fait, il identifie dans les écrits de Carl Schmitt des témoignages de l'influence d'œuvres d'art sur sa pensée politique. La citation de Schmitt lui-même à propos du portique de l'Église et de la Synagogue de la cathédrale de Strasbourg – « ce n'est pas l'histoire de l'art qui m'intéresse, mais l'évolution du concept du politique »[5] – vient comme justifier la totalité de la démarche de Bredekamp. Il s'appuie ici sur la figure du prophète Daniel sur le Porche de la Gloire du XII$^{e}$ siècle de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle. Par quelques pirouettes de l'esprit, Bredekamp nous propose d'associer le sourire de Daniel tel qu'il est décrit dans les écrits personnels de Carl Schmitt à l'intériorité du Béhémoth – et le silence du Béhémoth (par opposition au Léviathan « bruyant ») au silence de Schmitt lui-même face aux procès de Nuremberg.

Mais la longue promenade dans l'univers visuel de Schmitt se conclut avec un retour aux recherches de 2009 : une rapide ouverture contemporaine sur l'usage d'une figure adoucie du Béhémoth dans des journaux politiques, et l'actualité du Léviathan comme métaphore politique, de Derrida au cinéma contemporain. Il faut concéder à l'auteur qu'il est et demeure un bon narrateur et qu'il nous tient en haleine tout au long de l'ouvrage dans une odyssée politique du Béhémoth jusqu'à nos jours, dont l'abstraction n'enlève rien à la poésie.

1 Voir Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes. Visuelle Strategien. Der Leviathan : Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits,* Berlin : Akademie Verlag, 1999 ; Thomas Hobbes, *Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651-2001,* Berlin : De Gruyter, 2020.

2 Voir Horst Bredekamp, « Behemoth als Partner und Feind des Leviathan. Zur politischen Ikonologie eines Monstrums », *Leviathan,* vol. 37 (2009), p. 429-475.

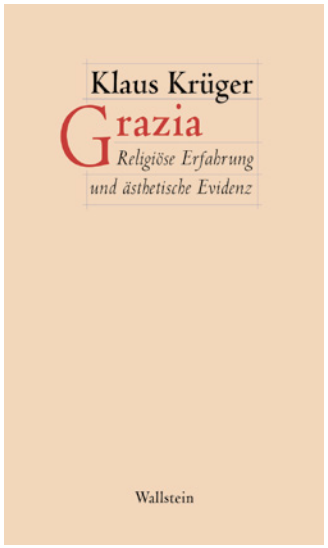
3 Voir Carl Schmitt, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols,* Hambourg : Hanseatische Verlagsanstalt,1938, ainsi que Carl Schmitt, « Das Meer gegen das Land », *Das Reich,* 9 mars 1941.

4 Voir Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte,* Berlin : Wagenbach, 2003.

5 Traduction d'Aude-Line Schamschula de l'original: « Mich interessiert nicht die Kunstgeschichte, sondern die Entwicklung des Begriffs des Politischen » (p. 81).

# Klaus Krüger
# *Grazia, Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz. & Bildpräsenz – Heilspräsenz, Ästhetik der Liminalität*

Étienne Jollet




Göttingen : Wallstein Verlag, 2016, 205 pages

Göttingen : Wallstein Verlag, 2018, 320 pages

Ces deux textes, aux thématiques différentes, relèvent d'une même entreprise : comprendre les modalités de présence de l'œuvre d'art en Occident. Ils marquent en effet l'aboutissement d'une réflexion menée par l'auteur pendant une dizaine d'années dans le cadre du groupe de recherches BildEvidenz, rattaché à la Freie Universität de Berlin. La notion d'*Evidenz* a pour paradoxe fondateur, en allemand, d'être en effet l'une des moins « évidentes » qui soient. Elle a le grand intérêt de permettre de désigner ce qui apparaît, parmi les arts, comme une caractéristique fondatrice des arts visuels : cette fausse « évidence », l'œuvre comme « donné » immédiatement perceptible et, pour nombre d'entre elles, comme immédiatement compréhensible. Immédiatement, parce qu'elle serait non médiée par un codage perceptible comme tel, rendant sensible à l'écart entre la réalité et une restitution explicitement sémiotique (les lettres de l'alphabet ou les notes de musique par exemple) ; un faux « donné », parce que rien n'est donné et tout est à conquérir, à commencer par ce que dissimule la fausse clarté, celle de l'*enargeia* (la clarté maximale), si souvent associée dans la tradition rhétorique occidentale avec l'*energeia*, l'acte : l'effet produit sur le spectateur.

L'articulation du propos commun se fait selon deux registres différents dans les deux ouvrages, mais qui ont en commun une approche par le concept pour mieux définir une situation historique précise : celle de la Renaissance italienne. Dans *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, l'accent est mis sur cette notion en tant qu'elle se trouve au centre de la tension fondamentale que connaît l'œuvre visuelle au Moyen Âge et à la Renaissance : celle, mise au jour notamment par Hans Belting et son *Image et culte*,[1] entre la foi et l'approche esthétique de l'œuvre. L'auteur en met tout d'abord au jour les articulations fondamentales : entre « esthétique religieuse » et « religion de l'esthétique » ; entre « immanence religieuse » et « transcendance esthétique » ; entre « concepts heuristiques » et « heuristique non conceptuelle ». À l'intérieur de ce cadre, il étudie d'abord ce qui

relève d'une « beauté artistique religieuse » dans l'Italie de l'époque moderne, dans son double rapport à l'ordre du monde et à la transcendance. Pour cela, il convoque ce qui pourrait constituer autant de définitions possibles de la grâce, entre les deux pôles que constitue la *gratia (Gnade)* religieuse, don de Dieu et la *grazia (Anmut)* artistique, la beauté ineffable. Elle apparaît liée aux mythes de la naissance de l'art ; à ce qui définit l'inaliénabilité *(Unverfügbarkeit)* de l'art, la perception de l'œuvre comme totalité irréfragable ; à « l'érosion de l'invisible », cette belle formulation des diverses formes d'entre-deux, telle la suggestion ou encore la *vaghezza*, passée en français dès la Renaissance sous le terme de « vaguesse ». Une grâce, donc, si importante dans le processus de création et qui pour autant ne s'apprend pas ; qui relève de la personnalité de l'artiste, comme celle du « graziosissimo Rafaello ».

C'est dans ce contexte d'une articulation entre diverses valeurs de la « grâce » que l'usage qui en est fait dans la peinture italienne de l'époque moderne peut être présentée : elle consisterait à dépasser l'oxymore selon lequel l'art est la présentation visible d'un invisible qui est aussi, ce que permet la langue allemande, une non évidence *(Unsichtbarkeit).* Puisqu'il s'agit d'une logique de manifestation, la caractéristique même qui permet celle-ci, la lumière, est étudiée en premier. C'est qu'il ne s'agit pas de lumière en tant que telle, *lux* ou *lumen,* mais plutôt de ce rayonnement *(Ausstrahlung)* de la présence *(Präsenz),* notion centrale du second livre et qui est déjà ici le véritable enjeu. La grâce passe quasiment au second plan quand il s'agit de décrire la relation à l'œuvre : visuelle, certes, mais de tant de manières différentes, entre ce qui est lié à l'œil (ainsi l'*Augenscheinlichkeit*) et ce qui relève du regard. Il s'y ajoute une dimension cognitive mais aussi ce qui relève du sensible, avec le rôle que jouent le coloris et la forme. L'œuvre d'art est alors promesse *(Verheißung),* ce qui ouvre vers la quatrième partie, la culture du soulagement *(Entlastung),* mot dans lequel on doit entendre également « allègement » : libération vis-à-vis de la *Last,* du poids moral qui pèse sur les individus et qui fait de la grâce la modalité du rapport constamment épiphanique au monde, grâce à l'œuvre d'art : comme, dès lors, voie d'accès possible au bonheur *(Glück)* des hommes.

*Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität* reprend un certain nombre de thématiques mais aussi d'approches présentes dans *Grazia,* à commencer par ce que suggère le titre, la mise en tension entre deux modalités de présence : l'une associée à l'image, l'autre au divin. Immanence et transcendance constituent l'articulation principale, alors que ces termes ne jouaient qu'un rôle secondaire dans l'ouvrage précédent. Elle permet en effet de souligner l'importance de la notion de « liminité » *(Liminität).* Celle-ci est envisagée de manière statique (en tant que *Schwelle,* « seuil ») mais aussi dynamique, en tant que processus de médiation *(Vermittlung).* Ces cadres théoriques vont permettre l'étude de la question toujours délicate de leur efficace dans l'œuvre même, là où il s'agit de définir le rapport avec ce qui au contraire se donne comme présence non médiée : le matériau. L'étude en est faite autour de deux exemples : celle de l'utilisation du bois et la question de l'« inachevé ».

À l'autre bout du processus de création, la contemplation de l'œuvre est évoquée par un terme très fort, *Transgression,* qui traduit la relation quasi agonistique à la

représentation. Pour en rendre compte, l'auteur prend appui sur l'étude approfondie d'une seule œuvre, la *Pietà* de Titien (Venise, Accademia). Elle permet, de par la complexité de sa structure, de voir « à l'œuvre » le jeu renaissant sur les degrés de réalité, les formes de liminité, les modalités de présence. Moïse et la Sybille de l'Hellespont sont représentés en grisaille, soit un degré intermédiaire entre sculpture et peinture ; par ailleurs, ils sont placés sur les côtés ; ils ont en outre une valeur temporelle, annonciatrice de l'ère *subgratia* à venir. La mise en mouvement, ou mieux encore en « transgression », de l'œuvre se fait par les figures d'irruption (Madeleine) mais aussi par l'articulation entre les sens (saint Jérôme touche et voit), la différence de régime à l'intérieur d'un même sens (Jérôme regarde le Christ qui, quant à lui, garde les yeux clos) et le jeu sur les statuts (Jérôme a la posture et la localisation d'un donateur, donc d'un être censé être extérieur à la scène). L'opposition entre les figures en grisaille et celles en couleurs reprend la mise en tension entre le principe de « vie », l'« animation » (*Lebendigkeit* vs *Erstarrung,* la pétrification) si importante au moins depuis Léonard de Vinci (cf. à ce propos les travaux de Frank Fehrenbach).[2] La complexité de la structure tend à renvoyer au principe du regard indirect sur Dieu, tel que défini par saint Paul (1 Corinthiens 13:12 : « per speculum et in enigmate ») ; mais en même temps c'est bien *facie ad faciem,* face contre face, que sont placés le Christ et saint Paul, correspondant ainsi à la bonne modalité à venir du rapport au mystère divin.

En cela, l'artiste n'est plus un simple illustrateur du récit biblique : il est certes un *artifice christiano* mais aussi et surtout un *artista divino.* Divin en ce qu'il est capable de restituer la double nature du Christ et notamment sa dimension humaine – ainsi par la restitution du poids du corps mort. Cela ne signifie pas pour autant une mimétique illusionniste : une esthétique de l'écart entre facture et texture, entre matériau (pigments) et matière (représentée) est ici sensible, pour mieux marquer la présence de l'artiste à l'œuvre qu'il peint, à la figure christique qu'il honore – à son propre bénéfice, puisque la *Pietà* devait être associée à son tombeau. L'auteur se rattache ici à la tradition, initiée notamment par Victor Stoichita et son *Instauration du tableau,*[3] d'une réflexivité consubstantielle à l'art des temps modernes. Il lui associe la dimension subjective du rapport de l'artiste à son œuvre, celle que développait par exemple Daniel Arasse dans le *Sujet dans le tableau*[4] *;* l'une des manifestations importantes en étant la recherche d'effets-limites, proches de ceux récemment explorés par Frédéric Cousinié dans *Beautés fuyantes et passagères : la représentation des « objets-limites » aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*[5] : les nuages (ainsi ce Christ composé de nuages peint par Louis de Silvestre en 1734), les flux, les fluides, les matériaux.

Les deux ouvrages de Klaus Krüger participent d'une approche de l'histoire de l'art par notions, donc, avec tout ce que cela apporte et les limites qui en sont le corollaire. Le gain se situe notamment dans le haut degré d'exigence sous-tendant la réflexion sur des formes de pensée qui définissent l'univers mental d'une période, mais aussi la pratique. De ce point de vue, les ouvrages sont différents : *Grazia* est centré avant tout sur les textes, dans un jeu de confrontation entre les acceptions théologiques et « artistiques » de nombreux termes, quand le second ouvrage articule œuvres et textes, ce que révèle la différence du nombre d'illustrations (5 *vs* 91). Cette double

mise en tension permet à l'auteur de ne pas rester enfermé dans l'opposition entre les deux registres et donc de ne pas prendre parti dans l'opposition entre « non-art » et « art » défini par Hans Belting. La forme de pensée dominante reste néanmoins binaire, avec un haut degré de sophistication dans le jeu des oppositions, qui s'ancre dans celle déterminée par la lecture dite « allégorique » de la Bible et la conception de l'Ancien Testament comme annonce du Nouveau Testament, le rapport entre l'ère *sub lege* et l'ère *subgratia* ; dans l'opposition entre visible et invisible, le caché et le montré, le « voilé » et le « dévoilé » (*velatum* vs *revelatum* – on se rappelle alors que l'auteur a publié en 2001 un très important ouvrage sur le voile)[6] ; dans celle du proche et du lointain ; de l'absence et de la présence, de la « concrétion » et de l'abstraction – pour remonter vers celle du titre, autour de la question de la présence. La finesse des analyses, la puissance heuristique et la justesse des notions employées apparaît notamment dans les analyses d'œuvres, laissant tout l'espace nécessaire aux diverses formes de non-résolution des oppositions : l'énigmaticité, l'ambiguïté, l'ambivalence.

On se permettra de poser trois questions, suscitées par la lecture des deux ouvrages. Tout d'abord, le lien entre les notions et les œuvres. Le lien implicite est l'existence d'une culture commune entre les clercs qui définissent les premières et les artistes qui les utilisent. La question est celle du degré de conscience qu'a l'artiste de ces notions : cela relève-t-il d'un *Künstlerwissen,* pour reprendre le terme d'un ouvrage de Tom Holert ?[7] Ou bien d'un « inconscient collectif », d'une « culture », d'une *Weltanschauung,* ou encore d'une *Weltansicht,* inscrite dans la langue et, *mutatis mutandis,* dans une certaine pratique artistique ? L'auteur ne s'intéresse pas au processus d'acquisition (notamment scolaire) des notions, non plus qu'au degré de maîtrise. Il y a ensuite, à l'intérieur du discours, le problème du rapport entre les termes contemporains, à valeur historique (ainsi *Grazia*), et ceux qui ne le sont pas (ainsi *Konkretion/Abstraktion*), qui ont une valeur heuristique : le rapport entre les deux types de notions gagnerait à être explicité. Enfin, la question de la place de la religion (en l'occurrence chrétienne) pourrait être précisée. D'abord, dans sa nature – le texte et ses notions l'emportent sur les pratiques religieuses, cérémonies, processions, etc. Ensuite, dans son rapport à d'autres causalités (« sociales » au sens large, conditions de commande, personnalité de l'artiste). Enfin, dans son opposition aux notions d'« esthétique » ou d'« artistique », dont on sait qu'elles n'existent pas comme telles durant la Renaissance italienne. Se pose pour finir la question de la relation à un autre « autre », le « profane ». Il n'est jamais évoqué, tant dans ses notions que dans ses réalisations ou ses cadres institutionnels (ainsi le rapport au pouvoir politique, quand on sait l'importance des relations de pouvoir entre l'Église et celui-ci ; ou, pour la notion de « liminalité », l'interprétation anthropologique qu'en ont fait Arnold Van Gennep et Victor W. Turner à propos des « rites de passage »).[8] Mais ces questionnements ne sont que la conséquence logique d'un choix totalement assumé : aborder l'œuvre d'art visuel, selon la formule de Léonard de Vinci, en tant que *cosa mentale.* Dans ces deux ouvrages, Klaus Krüger sait parfaitement en montrer, dans le contexte de la Renaissance italienne, l'étonnante complexité – et l'entêtante présence.

1 Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art,* traduit de l'allemand par Frank Muller, Paris : Éditions du Cerf, 1998.

2 Frank Fehrenbach, *Leonardo da Vinci. Der Impetus der Bilder,* Berlin : Matthes & Seitz 2019.

3 Victor Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes,* Genève : Librairie Droz, 1999.

4 Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique,* Paris : Flammarion, 2008.

5 Frédéric Cousinié, *Beautés fuyantes et passagères : la représentation et ses « objets-limites » aux XVII^e^-XVIII^e^ siècles,* Saint-Pierre-de-Salerne : G. Monfort, 2005.

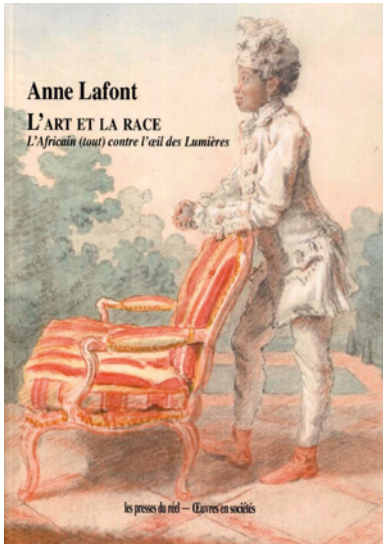
6 Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien,* München : Verlag Wilhelm Fink, 2001.

7 Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts,* München : Verlag Wilhelm Fink, 1999.

8 Arnold Van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.,* Paris : Emile Nourry, 1909 ; Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure. Le rituel et le symbole. Une clé pour comprendre la structure sociale et les phénomènes sociaux,* Paris : Presses universitaires de France, 1990.

# Anne Lafont
# *L'Art et la Race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*

Melanie Ulz




Dijon : Les presses du réel, 2019, 476 Seiten

In der europäischen Barockmalerei ist das weiße Adelsporträt mit schwarzem Pagen ein weit verbreiteter Bildtypus. Er entstand bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sehr wahrscheinlich mit Tizians Bildnis der *Laura Dianti*.[1] Das Gemälde zeigt die Geliebte von Alfonso I. d'Este von Ferrara, deren linke Hand vertraut auf der Schulter eines dunkelhäutigen Jungen ruht, der mit kindlicher Bewunderung zu ihr aufsieht. Sie erwidert diesen Blick jedoch nicht, sondern schaut ins Leere. Der Junge ist im Bild als »Prestigeobjekt und Besitz der schönen Kurtisane« inszeniert, die wiederum selbst »Prestigeobjekt und Besitz des Herzogs von Ferrara« ist.[2] Obwohl der Ohrring des Pagen auf dessen subalternen Status verweist, wahrt Tizian die Individualität des Kindes, indem er ihm porträthafte Züge verleiht. Spätere Porträts, die diesen Bildtypus aufgreifen, inszenieren schwarze Bedienstete häufig als stereotypisierte Assistenzfiguren ohne eigenen Subjektstatus.

Mit der Aufklärungsphilosophie und der aufkommenden Kritik an Sklaverei und Sklavenhandel geriet das weiße Adelsporträt mit schwarzem Pagen Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich aus der Mode. In dieser Zeit entstanden Bildnisse, die zwischen dem künstlerischen Interesse an der Darstellung von kultureller Differenz einerseits und deren Exotisierung andererseits schwanken. Die Bildpolitik der europäischen Antisklaverei-Bewegungen, die mit dem Motiv des knienden Afrikaners in Ketten für die Abschaffung des transatlantischen Sklavenhandels warben, offenbart den großen Widerspruch zwischen den inhaltlichen Forderungen der Aufklärungsphilosophie nach Emanzipation und Gleichheit und dem Einsatz von Bildrhetoriken, die keine gesellschaftliche Gleichstellung visualisieren, sondern ›rassetheoretisch‹ beeinflusste Bilder der Ungleichheit (re-)produzieren. Auch wenn das weiße Adelsporträt mit schwarzem Pagen Ende des 18. Jahrhunderts aus den Salons verschwunden war, die Bildpraxis der Hierarchisierung und Kontrastierung hell- und dunkelhäutiger Personen verschwand nicht aus der visuellen Kultur Europas. Die Motivik fand um 1800 Eingang in die Alltagskultur und wurde Ende des 19. Jahrhunderts – auf dem Höhepunkt des europäischen Kolonialismus – von der frühen Bildreklame adaptiert.[3]

Anne Lafont legt mit ihrem Buch eine umfangreiche Untersuchung der (visuellen) Repräsentation von Afrikaner·innen in Europa vor. Der Schwerpunkt ihrer Analyse

liegt auf der französischen Malerei und Druckgrafik des 18. Jahrhunderts, die sie vor dem Hintergrund ästhetischer, naturwissenschaftlicher, philosophischer und politischer Debatten der Zeit befragt. Diese Debatten kreisten um den rechtlichen und gesellschaftlichen Status schwarzer Personen und der in dieser Zeit virulenten Frage nach einer (vermeintlichen) Hierarchie der ›Rassen‹.

Das Forschungsfeld erfuhr durch die Publikationsreihe *The Image of the Black in Western Art* (1979–1991) erstmals größere Aufmerksamkeit.[4] Unter der Leitung von David Bindman entstand ab 2010 eine Neuauflage, die die Fragestellung im Sinne einer transkulturellen Kunstgeschichte erweitert hat.[5] Anders als die Reihe *The Image of the Black,* deren Bände Beispiele für die Repräsentation schwarzer Personen in einem weißen Blickregime von der Antike bis zur Gegenwart diskutieren, wendet sich Lafont dezidiert der Epoche der französischen Aufklärung zu. Auf diese Weise gelingt es ihr, die eingangs skizzierten Repräsentationszusammenhänge für die französische Malerei des 18. Jahrhunderts detailliert zu analysieren und deren Komplexität und historische Wandelbarkeit mit großer Umsichtigkeit offen zu legen. Denn die repräsentative Bildgattung des Porträts steht häufig im Widerspruch zur Exotisierung und Anonymisierung der Dargestellten und kann insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Verhandlungsort gelesen werden, in dem – im Anschluss an die Frage der Menschenrechte – um Sichtbarkeit und Gleichheit gerungen wurde. Vergleichbare Fragestellungen wurden Anfang des Jahrtausends neben der angloamerikanischen Forschung auch von der deutschsprachigen kritischen Kunstgeschichte unter den Vorzeichen der postkolonialen Repräsentationskritik diskutiert.[6] Diese stärker theoriegeleiteten Untersuchungen trafen in der französischen Forschung jedoch auf wenig Resonanz. Gründe mögen neben der sprachlichen Barriere vermutlich in unterschiedlichen methodischen Ansätzen und Wissenschaftskulturen zu suchen sein.[7]

Mittlerweile hat die Frage nach dem Umgang mit dem historischen Erbe und dessen bis in die Gegenwart hineinwirkenden Folgen, die sich als struktureller Rassismus benennen lassen, international an Fahrt aufgenommen. In Frankreich wurde dies z. B. 2019 anhand der Ausstellung *Le Modèle Noir* des Musée d'Orsay deutlich, insofern die Ausstellung die retrospektive Anerkennung des verweigerten Subjektstatus anonymisierter schwarzer Modelle in der französischen Bildnismalerei thematisierte.[8] In den Vorbereitungen der Ausstellung zeigte sich zudem, dass Gemälde, die von der historischen Präsenz schwarzer Personen in Frankreich zeugen, in Sammlungsdisplays häufig gar nicht präsent oder zumindest für ein breites Publikum nicht zugänglich waren und erst aus Depots geholt werden mussten.

Lafont verfolgt mit ihrem Buch einen dezidiert historisierenden Ansatz, der sowohl Individualporträts als auch Repräsentationen dienender bzw. visuell subordinierter schwarzer Personen mit den zeitgenössischen Vorstellungen von ›Rasse‹ konfrontiert. Auf diese Weise nimmt sie eine kunsthistorische Einordnung vor, die repräsentationskritische Ansätze zwar vereinzelt aufgreift, die Bilder aber primär mit Fragestellungen, die z. B. das Verhältnis zwischen Maler·in und Modell erhellen, kontextualisiert. Einen wichtigen Stellenwert innerhalb des Buches nimmt

Anne-Louis Girodets Gemälde des Politikers Jean-Baptiste Belley ein, dessen Entstehungskontext Lafont detailliert beleuchtet (S. 131–180, Abb. III–1).[9] Entsprechend ihrem Ansatz deutet sie das Bild als künstlerische Positionierung innerhalb der politischen Debatten zur Gleichstellung schwarzer und weißer *Citoyens*. Lafont bezieht in ihre Analyse aber auch transatlantische Bildbeispiele ein, wie etwa Charles Wilson Peales *Portrait de Yarrow Mamout (Mohammed Yaro)* von 1819 (S. 192 ff., Abb. IV–5).[10]

Das komplexe Zusammenspiel von gesellschaftlicher Stellung, visueller Repräsentation und Anonymisierung schwarzer Bediensteter an europäischen Adelshöfen verdeutlicht Lafont unter anderem am Beispiel des wechselnden Bildtitels eines Gemäldes von Antoine Coypel (S. 8, Abb. Intro–1).[11] Anders als die Aquarelle von Carmontelle, die die Bediensteten der Familie d'Orléans in der Bildunterschrift zumindest mit Vornamen nennen (S. 137 ff., Abb. III–4 bis III–6.),[12] zeigt Coypels kleinformatiges Bildnis einen mit Früchtekorb, Äffchen und orientalisierender Kopfbedeckung exotisierten namenlosen schwarzen Pagen, der prominent in den Bildvordergrund gesetzt ist. In dem durch Inventare belegten, wechselnden Bildtitel wird dieser mal erwähnt und mal ignoriert. Die verbreitete Praxis, den zahlreichen Bildnissen schwarzer Bediensteter (nachträglich) bekannte, überlieferte Namen zuzuschreiben, wie den des aus Bengalen stammenden, späteren französischen Revolutionärs Louis-Benoit Zamore, zeige hingegen die problematische Kehrseite der Anonymisierung auf, wie Lafont kritisch anmerkt (S. 236 f., Abb. IV–26.).[13]

Im Gegensatz zu diesen Beispielen arbeitet Lafont die visuelle Abwesenheit eines repräsentativen Porträts des Politikers Toussaint Louverture heraus. Bei den Bildern, die den Anführer der haitianischen Unabhängigkeitsbewegung darstellen, handelt es sich fast ausnahmslos um stereotype Populärgrafiken.[14] So spiegelt die visuelle An- und Abwesenheit repräsentativer Porträts insgesamt auch die politischen Entwicklungen der Zeit wider: Während Girodets *Jean Baptiste Belley* den (neuen) Typus des schwarzen *Citoyen* zur Zeit des *Directoire* verkörpern konnte, wurden nach der Wiedereinführung der Sklaverei in den französischen Kolonien zur Zeit des *Consulat* (1802) und der Unabhängigkeit Haitis (1804) die gerade erlangten Bürgerrechte für schwarze (männliche) Franzosen wieder zurückgenommen.

Insgesamt verdeutlicht Lafonts Publikation, dass die im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer häufiger diskutierte und visualisierte Vorstellung von einer Hierarchie der ›Rassen‹ nicht als lineare Entwicklung verlaufen ist, sondern sich aus wechselseitig überlagernden visuellen und diskursiven Elementen allmählich formiert hat. Die Autorin zeigt auf, inwiefern diese Klassifikationsversuche Ende des 18. Jahrhunderts immer enger an die visuellen Marker Hautfarbe und Physiognomie gekoppelt wurden. Bis dahin waren ›Rasse‹-Kategorien dynamischer und durchlässiger, da Religion und soziale Stellung einer Person, und damit Kleidung oder Erziehung, häufig eine größere gesellschaftliche Bedeutung hatten als Hautfarbe oder Körperbild.

In der Gegenwart wird die wissenschaftliche Aufarbeitung dieser Zusammenhänge vielerorts durch die digitale Erschließung von Quellen- und Archivmaterial erleichtert. Zugleich erleben Kunsthistoriker·innen aber auch, dass sich die (populäre) Rezeption historischer Gemälde mit jeder digitalen Distribution in den sozialen

Netzwerken weiter von den Entstehungs- und Bedeutungskontexten entfernt. Der Ansatz der Autorin, der sich diesem Trend widersetzt, erscheint daher gegenwärtig wichtiger denn je. Die Frage nach den Machtkonstellationen rassistischer oder sexistischer Repräsentationssysteme, wie sie die kunsthistorische Forschung der *postcolonial* und *gender studies* zuerst gestellt hat, ist jedoch dadurch keinesfalls obsolet geworden. Für die Analyse des visuellen Nachlebens dieser Bilddiskurse ist ein transkultureller Forschungsansatz, der historiografische und machtkritische Perspektiven verbindet, unabdingbar.

1 Tizian, Laura Dianti, 1523, Ö/L, 118 × 93 cm, Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters. Katja Wolf, »›Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr.‹ Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei«, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz, Herbert Uerlings (Hg.), *Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus,* Marburg: Jonas Verlag, 2004.

2 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16.–21. Jahrhundert,* Marburg 2. korr. Aufl. 2014, S. 250; vgl. Paul H. D. Kaplan, »Titian's Laura Dianti and the Origin of the Motif of the Black Page in Portraiture« (1, 2), in: *Antichità Viva* 21, 1, 1982, S. 11–18 und *Antichità Viva* 21, 4, S. 10–18; Sabine Engel: »Tizians Porträt der Laura Dianti. Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident«, in: *IMAGE* 28, 2018, S. 111–145.

3 Miriam Oesterreich, *Bilder konsumieren. Inszenierungen ›exotischer‹ Körper in früher Bildreklame,* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2018.

4 Die Reihe ist aus einem Forschungsprojekt hervorgegangen, das in den 1960er Jahren von der Dominique und John de Menil Foundation (Houston) ins Leben gerufen wurde. Ladislas Bugner (Hg.), *The Image of the Black in Western Art,* 4 Bände, Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1979–1991.

5 David Bindman, Henry Louis Gates, jr. (Hg.), *The Image of the Black in Western Art,* 5 Bände, Cambridge (Mass.): Belknap Press, 2010–2014; David Bindman, Suzanne Preston Blier et al. (Hg.), *The Image of the Black in African and Asian Art,* Cambridge (Mass.): Belknap Press, 2017.

6 Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France,* London: Yale University Press, 2002; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, »Male Otherness in the French Revolution. Two Paintings by Anne-Louis Girodet«, in: Ida Blohm, Catherine Hall, Karen Hagemann (Hg.), *Gendered Nations. Nationalism and Gender Order in the Long Nineteenth Century,* Oxford: Bloomsbury, 2000, S. 81–105.

7 Sylvain Bellenger wies 2005 die Forschungsansätze der *gender studies* als Vereinnahmung der französischen Malerei zurück. Vgl. *Girodet (1767–1824),* Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre, Paris: Musée du Louvre Éditions / Gallimard, 2005, S. 40.

8 *Le Modèle Noir,* Ausst.-Kat., Paris, Musée d'Orsay, Paris: Flammarion, 2019.

9 Anne-Louis Girodet, *Jean-Baptiste Belley,* 1797, Ö/L, 159 × 113 cm, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

10 Charles Wilson Peale: *Portrait de Yarrow Mamout (Mohammed Yaro),* 1819, Ö/L, Philadelphia, Museum of Art.

11 Antoine Coypel, *Jeune noir tenant une corbeille de fruits et jeune fille caressant un chien, réintitulé Scène de genre avec Angola,* 1684, Paris, Musée du Louvre.

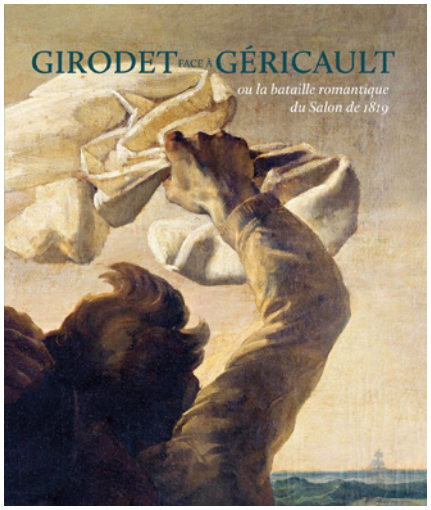
12 Z. B. Carmontelle: *Auguste, serviteur de la duchesse de Chartres,* um 1770, Aquarell, Chantilly, Musée Condé.

13 Die Kritik bezieht sich u. a. auf: Marie Victoire Lemoine: *Portrait d'un jeune homme* ou *Zamore?,* 1785, Ö/L, Jacksonville, Cummer Museum of Art.

14 Eine Ausnahme bildet Pierre-Charles Baquoy, *Portrait de Toussaint Louverture,* 1802, Radierung, Fonds Jacques de Cauna (S. 224, Abb. IV–18).

# Bruno Chenique & Sidonie Lemeux-Fraitot (Hg.) *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819*

Johannes Grave




Paris : Lienart Édition, 2019, 464 Seiten

Die kunsthistorische Romantikforschung ist noch immer weit von einer umfassenden Antwort auf die Frage entfernt, ob die verschiedenen Romantiken in Europa hinreichend viele Gemeinsamkeiten und Verbindungen untereinander aufweisen, um von einer europäischen Romantik (im Singular) zu sprechen. Während darüber vor allem in der Literaturwissenschaft mit einiger Intensität diskutiert worden ist,[1] scheint das Problem in der Kunstgeschichte selbst als Fragestellung kaum konturiert worden zu sein.[2] Bereits beim Blick auf die deutsche und französische Kunst tritt in aller Deutlichkeit zu Tage, wie schwierig es ist, beide Romantiken zusammenzudenken: Während sich zwischen den klassizistischen Positionen in Frankreich und Deutschland zahlreiche Verbindungslinien und gemeinsame Charakteristika aufweisen lassen, können für die deutsche und französische Romantik nur wenige, eher kontingent erscheinende Berührungspunkte angeführt werden.[3] Zu verschieden scheint die Malerei von Caspar David Friedrich und Théodore Géricault, von Johann Heinrich Overbeck und Eugène Delacroix, als dass hier gemeinsame Spezifika des Romantischen auf der Hand lägen.

Angesichts dieser unbefriedigenden Ausgangslage können Koinzidenzen, die zunächst zufällig erscheinen, erhöhtes Interesse beanspruchen. Eine solche Koinzidenz lässt sich für das Jahr 1819 ausmachen. Denn sowohl für die deutsche als auch für die französische Romantik dürfen große Ausstellungen des Jahres 1819 als signifikante Wegmarken bei der Konturierung und Profilierung des Romantischen gelten. Während die im April 1819 im römischen Palazzo Caffarelli organisierte Ausstellung die erste Bilanz einer neuen deutschen Kunst zog, die sich bereits seit einem guten Jahrzehnt formierte, erweist sich der Pariser Salon von 1819 bei genauerem Hinsehen als eine entscheidende Etappe bei der Herausbildung der französischen Romantik. Die Bedeutung der Präsentation im Palazzo Caffarelli ist – namentlich in der Nazarener-Forschung – seit langem bekannt, dennoch fehlt es bislang an einer umfassenden Untersuchung der Ausstellung und ihrer publizistischen Wirkung.[4] Der Pariser Salon von 1819 stand hingegen bisher im Schatten der Salons von 1824 und 1827, die gemeinhin als eigentliche Schauplätze der *bataille romantique* verstanden werden.[5]

Eine Ausstellung, die das Musée Girodet in Montargis anlässlich seiner Wiedereröffnung nach der Beseitigung gravierender Flutschäden präsentiert hat, konnte nun eindrucksvoll rekonstruieren, in welch hohem Maße bereits der Salon des Jahres 1819 von einem Antagonismus zwischen Klassizismus (im weitesten Sinne) und Romantik gekennzeichnet war. Der titelgebende Gegensatz zwischen Anne-Louis Girodet-Trioson und Théodore Géricault steht dabei exemplarisch für eine einsetzende Polarisierung, die sich keineswegs auf wenige Maler beschränkte. Neben Géricault gaben auch Horace Vernet, der Landschaftsmaler Auguste-Jacques Regnier und andere Künstler Anlass zu der Diagnose vieler Kunstkritiker, dass die Dominanz der Schule Jacques-Louis Davids an ein Ende gelange. Ob diese Entwicklung und die neuen Ansätze, die nun vermehrt als ›romantisch‹ bezeichnet werden sollten, kritisch als Verfallsgeschichte oder aber affirmativ als Aufbruch zu einer neuen Kunst gewertet wurden, entschied sich bei nicht wenigen Kunstkritikern und Journalisten auch an politischen Vorlieben. Da der Salon 1819 in eine kurze Phase fiel, die von einem vergleichsweise hohen Maß an Pressefreiheit gekennzeichnet war, machte sich in der Kunstkritik eine bemerkenswerte Politisierung bemerkbar. Ästhetische Vorlieben konnten dabei offen mit politischen Positionen korreliert werden. Während royalistische Vertreter der Restauration dafür plädierten, dass sich die *école française* weiterhin in den von David und seinen Schülern vorgezeichneten Bahnen fortentwickeln solle (wobei freilich das revolutionäre und bonapartistische Engagement des exilierten Begründers David weitgehend ausgeblendet werden musste), zeigten sich insbesondere republikanisch gesonnene Kritiker der Restauration offen für eine neue Malerei, die sich vom heroischen, strengen Klassizismus ebenso abwandte wie von dessen sinnlicherer, poetischer Spielart, dem sog. *anacréontisme*. In besonderer Klarheit spitzte sich diese Konfliktlage in den Reaktionen auf zwei Werke zu: Géricaults *Floß der Medusa,* das unter dem weniger verfänglichen Titel »Scène de naufrage« ausgestellt wurde und während des Salons seinen Platz in der Hängung wechselte, sowie Girodets erst wenige Wochen vor Schließung des Salons eingetroffenes Gemälde *Pygmalion und Galathea*.

Die Ausstellung in Montargis konnte nur einen Bruchteil der über 1.700 im Salon präsentierten Kunstwerke zusammentragen (neben Gemälden auch Skulpturen, Zeichnungen, Druckgraphiken und architektonische Entwürfe). Das Musée Girodet präsentierte 85 Gemälde, Zeichnungen und Lithographien, musste dabei aber für Géricaults *Floß der Medusa* auf eine verkleinerte Kopie von Étienne Antoine Eugène Ronjat (1859, Rochefort, Musée national de la Marine) zurückgreifen. Doch auch angesichts dieser Beschränkungen wurde die Gelegenheit ergriffen, Bilder wiederzuentdecken, die lange in Museumsdepots vergessen worden waren. Zudem wurden einige Exponate im Vorfeld der Ausstellung eigens restauriert.

In Konzeption, Gestaltung und Ausarbeitung unterlag der umfangreiche Katalog offenkundig nicht den Beschränkungen, mit denen sich die Ausstellung unvermeidlich arrangieren musste. Der voluminöse Band vermittelt mit einer heute selten gewordenen Ausführlichkeit und wissenschaftlichen Tiefe ein ungemein facettenreiches und instruktives Bild vom Salon des Jahres 1819. In den zahlreichen, teils

sehr umfangreichen Beiträgen gelingt es, die beiden leitenden Thesen des Projekts zu entfalten: Es zeigt sich, dass bereits 1819 von den Anfängen einer *bataille romantique* gesprochen werden kann und dass die einsetzende Auseinandersetzung über romantische Tendenzen in der Malerei sogleich mit einer Politisierung einherging.

Insbesondere in den Aufsätzen von Bruno Chenique artikuliert sich stellenweise ein missionarischer Eifer, mit dem diese Thesen gegen ältere Narrative der Forschung vertreten werden. So wie sich Chenique bereits in seinen früheren Arbeiten dafür ausgesprochen hat, Géricault als einen eigenständigen, kritisch abwägenden politischen Künstler zu verstehen,[6] fordert er auch hier, die politische Dimension der Diskussionen um den Salon im Jahr 1819 nicht zugunsten vermeintlich rein ästhetischer Fragen zu unterschätzen. Sein einleitender Beitrag »Romantismes et modernités« (S. 25–38) wendet sich sowohl gegen Tendenzen, die Romantik als verantwortungslos umstürzlerische, tendenziell totalitäre Bewegung zu delegitimieren, als auch gegen Versuche, ihre politische Provokation durch eine Einbettung in die Ästhetik des *l'art pour l'art* zu bändigen. Während Chenique in diesem Aufsatz zugespitzt und bisweilen polemisch argumentiert, bietet sein längster Beitrag (S. 41–89) eine Fülle von Informationen zum Salon von 1819. Chenique rekonstruiert dabei u. a. die Vorgeschichte der Ausstellung, die Rolle des Comte de Forbin (der einen erheblichen Anteil daran gehabt haben dürfte, dass jüngere Positionen in großer Zahl auf dem Salon vertreten waren), die Hängung der Bilder und deren mehrfache Modifikation während der Laufzeit des Salons von August bis November 1819, die Reaktionen der Kunstkritik sowie die langwierigen Beratungen und Abstimmungen, die dazu führten, dass schließlich auf eine Vergabe des *Prix de la peinture d'histoire* verzichtet wurde. Im Lichte von Cheniques Recherchen bedürfen manche Topoi, die bis in Teile der jüngsten Forschungsliteratur fortdauern, einer kritischen Revision. So kann etwa die Präsentation von Géricaults *Floß der Medusa* keineswegs pauschal als Misserfolg gewertet werden. Das Bild fand durchaus Fürsprecher. Zudem zählte es zu jenen Werken, die bei den internen Abstimmungen der Jury als Kandidaten für den *Prix* erwogen und schließlich mit einer der insgesamt 32 Medaillen ausgezeichnet wurden.

Die beiden erwähnten Beiträge Cheniques, denen ein geschichtswissenschaftlicher Aufsatz von Gilles Malandain zur politischen Situation um 1819 vorausgeht (S. 17–23), legen gleichsam das Fundament für nicht weniger als 25 weitere Texte, die Einzelaspekten des Salons gewidmet sind. Drei Beiträge nehmen Girodet und sein Gemälde *Pygmalion und Galathea* zum Ausgangspunkt, um über Abgrenzungen zwischen klassizistisch geprägtem *anacréontisme* einerseits und Romantik andererseits nachzudenken (S. 91–131). Man wird nicht allen Schlussfolgerungen von Sidonie Lemex-Fraitot und Chiara Savettieri folgen, wenn zum Beispiel Girodets Werk entschieden von der Romantik abgesetzt, seine Persönlichkeit und Biographie jedoch als romantisch charakterisiert werden (Lemex-Fraitot, S. 120). In der Zusammenschau führen die Aufsätze jedoch gut vor Augen, mit welchen Schwierigkeiten Bestimmungsversuche des Romantischen konfrontieren können. Das Beispiel Girodets könnte daher einen willkommenen Anlass bieten, um verbreitete

essentialisierende Konzeptionen des Romantischen durch einen relationalen Romantik-Begriff zu ersetzen, der die veränderlichen Situationen und Konstellationen stärker berücksichtigt, in denen Zuordnungen und Abgrenzungen vorgenommen wurden.

Auf einen weiteren Beitrag von Bruno Chenique, der Géricaults bekannten Brief an seinen Freund Musigny neu bewertet und damit das vielleicht gewichtigste Argument einer entpolitisierten Lesart des *Floßes der Medusa* nachdrücklich relativiert, folgen Aufsätze, die den Blick über Girodet und Géricault hinaus weiten: An einen Beitrag zur Kunstkritik schließen sich Texte zu den einzelnen Gattungen der Malerei, zur *peinture troubadour,* zur Lithographie sowie zur Skulptur an ; Séverine Sofio rekonstruiert zudem die Präsenz der Werke von Malerinnen im Salon ; und zahlreiche weitere Beiträge werfen Schlaglichter auf einzelne Gemälde, Werkgruppen (z. B. die Porträts von Generälen der royalistischen Aufstände in der Vendée) und Künstler (etwa Ingres, Horace Vernet, Boilly, Scheffer und Granet). Es liegt auf der Hand, dass selbst diese ungewöhnlich große Zahl an Katalogtexten nicht alle Aspekte des Salons ausleuchten kann. So fehlt eine Untersuchung zu den architektonischen Entwürfen ; gerne erführe man noch mehr über die Hängung der Gemälde ; und möglicherweise hätte auch die Präsenz ausländischer Künstler eine nähere Analyse verdient. Mit Franz Ludwig Catel, Louis Faure, Heinrich Christoph Kolbe, Peter Feldmann und Carl Wilhelm von Steuben waren immerhin mehrere in Deutschland geborene Künstler auf dem Salon präsent.[7] Sofern von diesen Künstlern Äußerungen zum Salon überliefert sein sollten, dürfte es aufschlussreich sein, ihre Wahrnehmung der polarisierenden Diskussionen um die Hauptwerke der Schau genauer in den Blick zu nehmen. Zwei abschließende Beiträge des Katalogs berühren stattdessen maltechnische und restauratorische Fragen. Der Beitrag von Pascal Labreuche zum Farbenhändler und *fournisseur* Etienne Rey (S. 377–391) geht dabei auch auf neue Pigmente und Farben wie das Kobaltblau von Louis Jacques Thénard oder das Bitumen ein, das lange Zeit für den problematischen Erhaltungszustand von Gemälden wie dem *Floß der Medusa* verantwortlich gemacht wurde.

Auf den umfangreichen Aufsatzteil folgt eine eher knappe Auswahl von Abbildungen, die das Spektrum der im Salon 1819 präsentierten Werke veranschaulichen soll (S. 392–400). Transkriptionen dreier Briefe von Ary Scheffer und Louis Petitot ergänzen die in den Beiträgen zuvor oftmals zitierten kunstkritischen Stimmen um weitere Eindrücke aus der Perspektive junger Künstler. Die sehr knappe Liste mit den Exponaten der Ausstellung im Musée Girodet (S. 408–409) deutet an, dass der Anspruch des Katalogs weit über die Dokumentation der Ausstellung in Montargis hinausreicht. Was mit dem Verzeichnis der Exponate an Platz gespart wurde, kam offenkundig der weit ausgreifenden Bibliographie (S. 410–463) zugute, die Bruno Chenique auf gut 50 Seiten zusammengetragen hat.

Auf ein Register, das die Benutzung dieses für zukünftige Forschungen grundlegenden und sehr hilfreichen Katalogs deutlich erleichtert hätte, wurde leider verzichtet. Sein Fehlen fällt umso mehr ins Gewicht, als es auch an konkreten Querverweisen in den einzelnen Beiträgen mangelt. So müssen die Leser durch den gesamten

Katalog blättern, um zum Beispiel die Abbildungen der Werke von Hersent, Picot, Guillemot und anderen zu suchen, die Chenique (S. 79) erwähnt, wenn er über die Gemälde berichtet, die von der Jury für den *Prix de la peinture d'histoire* erwogen worden sind.

Mit seinen zahlreichen, teils umfangreichen Beiträgen, Anhängen und Materialien vermittelt der Katalog in seiner eigenen Anlage das Bild einer unüberschaubaren Fülle, das den Eindrücken vieler Besucher des Salons von 1819 nahe kommen dürfte. Vor allem die Aufsätze von Bruno Chenique schlagen thesenfreudige Schneisen in diese nicht leicht zu überblickende Vielfalt an Informationen, Aspekten und Einschätzungen. Die von zahlreichen ausgewiesenen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern (darunter Susan Siegfried, Stephen Bann, Pascal Griener, François-René Martin und Mehdi Korchane) verfassten Beiträge führen teilweise von den Thesen Cheniques weg ; auf diese Weise stellen sie aber auch sicher, dass der Salon von 1819 nicht zu sehr auf ein Narrativ reduziert wird.

Der gewichtige und auch ein wenig sperrige Katalog zur Ausstellung in Montargis kann als beeindruckender Beleg dafür gelten, welche Leistungen auch in kleineren französischen Museen außerhalb von Paris erbracht werden können. Sofern dem Band die ihm gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wird, dürfte er der Forschung zur französischen Malerei der Romantik zahlreiche Anregungen und Impulse geben. Die kunsthistorische Forschung zur deutschen Romantik sollte ihn vielleicht als Anstoß verstehen, die Ausstellung im Palazzo Caffarelli in ähnlicher Tiefe und Breite zu untersuchen.

1 Vgl. die klassischen Texte von Arthur O. Lovejoy, »On the Discrimination of Romanticisms«, in: *PMLA* 39, 1924, S. 229–253, und René Wellek, »The Concept of Romanticism in Literary History«, in: *Comparative Literature* 1, 1949, S. 1–23 und S. 147–172, sowie zuletzt Helmut Hühn, »Deutungskonflikt ›Romantik‹. Problemgeschichtliche Überlegungen«, in: ders. und Joachim Schiedermair (Hg.), *Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung,* Berlin: de Gruyter, 2015, S. 17–34.

2 Zu den wenigen Ausnahmen zählt William Vaughan, *Romantic Art,* London: Thames and Hudson, 1978 (spätere Neuauflagen erschienen unter dem Titel *Romanticism and Art*).

3 Zu denken ist etwa an die Vermittlerfigur Pierre-Jean David d'Angers oder an nazarenische Tendenzen in der französischen Malerei. Zu David d'Angers vgl. Bernhard Maaz, *Vom Kult des Genies. David d'Angers' Bildnisse von Goethe bis Caspar David Friedrich,* München: Deutscher Kunstverlag, 2004 ; Pierre Wat, »David d'Angers chez Caspar David Friedrich«, in: Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle,* Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003, S. 405–418.
Zum französischen Nazarenismus vgl. Henri Dorra, »Die französischen ›Nazarener‹«, in: Klaus Gallwitz (Hg.), *Die Nazarener,* Ausst.-Kat., Frankfurt a. M., 1977, S. 337–355 ; Sabine Fastert, »Deutsch-französischer Kulturaustausch im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel der Nazarener«, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 52, 2001, S. 159–184 ; Michel Caffort, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX^e siècle,* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

4 Vgl. Judith Huber, »Ausstellungen deutscher Künstler in Rom 1800–1830«, in: Klaus Gallwitz (Hg.), *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik,* Ausst.-Kat., Rom, Galleria Nazionale d'arte moderna, München: Prestel, 1981, S. 44–51, bes. S. 46 ; Christian Scholl, *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817–1906,* Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 31–33.

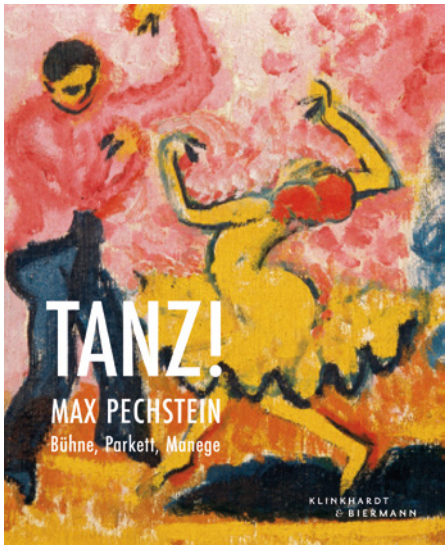
5 Vgl. Dorathea Beard, *The Salon of 1824. The emergence of the conflict between the old school and the new,* Columbus: Ohio State University, 1966; Eva Bouillo, *Le salon de 1827. Classique ou romantique?,* Rennes: Presses Univ. de Rennes, 2009; ferner Sébastien Allard (Hg.), *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique,* Bern: Peter Lang, 2005.

6 Vgl. etwa Bruno Chenique und Sylvie Ramond (Hg.), *Géricault. La Folie d'un monde,* Ausst.-Kat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, Paris: Éditions Hazan, 2007; Bruno Chenique (Hg.), *Géricault. Au cœur de la création romantique. Études pour le »Radeau de la Méduse«,* Ausst.-Kat., Clermont-Ferrand, Musée d'Art Roger Quilliot, Paris: Chaudun, 2012.

7 Vgl. die Einträge im *Livret* zum Salon: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 25 août 1819,* Paris 1819, Nr. 198 (Catel), Nr. 434–435 (Feldmann), Nr. 654 (Kolbe), Nr. 1047 (Steuben), Nr. 1594 (Faure). Vgl. auch die Einträge zu den genannten Malern in: Bénédicte Savoy und France Nerlich (Hg.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt,* Bd. 1: 1793–1843, Berlin: De Gruyter, 2013.

# Nicole Fritz, Petra Lewey & Annika Weise (dir.) *Tanz ! Max Pechstein. Bühne, Parkett, Manege*

Marie Mourey




München : Klinkhardt & Biermann, 2019, 178 pages

Face à ses contemporains Max Beckmann, Otto Dix ou Georg Grosz, Max Pechstein (1881-1955) ne compte sans doute pas parmi les peintres allemands les plus connus du début du XX^e siècle. Pourtant, né à Zwickau, formé à l'école des arts appliqués de Dresde, il y rejoint très vite le groupe nouvellement créé des expressionnistes de *Die Brücke*, aux côtés d'Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel et Karl Schmidt-Rottluff. Les huit contributions de ce catalogue d'exposition, dues à des historiens de l'art, de la culture et de la danse, ont le double mérite de faire mieux connaître cet artiste fort productif (les œuvres présentées vont de 1906 à 1951), et de centrer pour la première fois les études sur la question de la représentation des corps dans la danse, illustrés par des supports aussi divers que l'huile, l'aquarelle, l'esquisse au fusain, la lithographie, accompagnés de documents d'époque, lettres, photographies, films, affiches et costumes.

Pour la danse comme pour la peinture ou les arts plastiques, la période de l'entrée dans le XX^e siècle est synonyme, partout en Europe, de l'irruption de modernités plurielles.[1] La crise des langages esthétiques aboutit à la remise en cause, souvent radicale, des institutions, normes et conventions prévalant jusqu'alors et à la relégitimation de pratiques déconsidérées comme divertissements superficiels, voire vulgaires. Comme pour les autres arts, la catégorie qui prédomine dans la danse est celle de l'individualisation (de l'expression, du style, de la forme), opposée au conformisme délétère du ballet classique et à une crise de la civilisation et des valeurs bourgeoises. De ce besoin de « réforme de la vie » *(Lebensreform)* (Daniel J. Schreiber, « Arm und Lebensfreiheit », p. 123-129) naîtra la danse dite « libre », bientôt baptisée « danse allemande » en raison de ses représentantes et représentants les plus célèbres.

Les artistes plasticiens, désireux de saisir l'essence du mouvement éphémère des corps, ne tardèrent pas à s'emparer du sujet, d'Émile-Antoine Bourdelle, inspiré par la silhouette d'Isadora Duncan, à Auguste Rodin, fasciné par l'originalité de la « danse serpentine » de Loïe Fuller et la beauté exotique des danseuses cambodgiennes,[2] ou

encore Henri Matisse, concevant sa célèbre fresque *La Danse* (1910) comme une ode à la joie des corps. Dans l'espace germanique, Mary Wigman, l'égérie du mouvement d'avant-garde, sera croquée par Kirchner dans des postures hiératiques ou solennelles, tandis que Vassily Kandinsky stylisera les mouvements géométriques abstraits de Gret Palucca, en résonance avec l'esthétique du *Bauhaus.* Les interactions constantes entre arts plastiques et graphiques d'une part et arts performatifs de l'autre produisent ainsi une dynamique culturelle inédite et révolutionnaire, qui fait littéralement exploser ce monde ancien et largement sclérosé.

Au-delà de sa passion personnelle pour la danse, le désir de Pechstein d'en faire un motif privilégié de sa création s'élargit, comme déjà chez Toulouse-Lautrec, un de ses modèles avoués (Janina Dahlmanns, « Der Rhythmus der Natürlichkeit », p. 106-112), à des domaines alors encore considérés comme périphériques ou marginaux (cirque, variété, cabaret) ; il cherche à saisir la radicalité de ces expressions sans se soucier de leur « beauté », réelle ou supposée. En effet, la danse-spectacle dans toutes ses formes puise ses énergies de renouvellement dans des sources diverses (l'Antiquité, un Orient aux contours très imprécis) avec une forte composante d'extase cultuelle, voire mystique ; mais elle est également en quête d'un retour à la nature, retrouvée ou fantasmée selon un idéal des origines non corrompues de l'humanité, ce qui implique fréquemment la nudité, partielle ou totale. Le « primitivisme » observé dans les arts plastiques fait ainsi écho à celui de certaines pratiques dansées, rapidement qualifiées de « barbares » ou « sauvages ».

La formation artistique de Max Pechstein est en soi assez traditionnelle. L'Italie, Paris, puis Berlin constituent les étapes d'un itinéraire alors indispensable, complétées par des séjours à la campagne ou à la mer. Au fil de ses déplacements, Pechstein explore tantôt les corps dénudés qui dansent librement au bord de lacs ou sur les plages de la Baltique (hélas trop peu pris en compte dans le catalogue), tantôt les corps pris dans la vie trépidante des métropoles et le tourbillon des divertissements, particulièrement nombreux à Berlin après la première Guerre Mondiale (Wolfgang Jansen, « Bewegte Körper », p. 69-82). Pechstein participait régulièrement aux grands bals de la *high society,* et raffolait des bals costumés et masqués (cf. l'autoportrait de 1927, « Max und Marta Pechstein beim Kostümball », p. 131). Les corps représentés sont toujours dés-individualisés, dénommés lapidairement « danseuse », « couple de danseurs », « artiste », « acrobate », « voltigeur ». Ce sont fréquemment des corps « populaires », placés dans une atmosphère familière de cafés, cabarets, music-hall ou baraques de foire, des personnages « types », avec leur répertoire de mouvements convenus, comme les danseuses semi-dénudées qui lèvent la jambe en soulevant généreusement leurs jupons. Le personnage central est presque toujours la femme, aguicheuse et érotique (sa première épouse, Lotte, lui a servi de modèle), et le regard du peintre n'est pas dénué d'ambivalences. Le thème de la danse lui permet de célébrer une corporalité spontanée, libérée des entraves sociales et morales, qui fait délibérément scandale.

Pechstein retient également des impressions fortes des « Ballets Russes » de Serge de Diaghilev qui s'étaient produits à Berlin, en particulier de *Carnaval* (1910), un hommage à la commedia dell'arte avec ses personnages aisément identifiables, Pierrot,

Arlequin, Colombine (Lucia Ruprecht, « Carnaval », p. 53-58). En revanche, il ne put voir (comme le suggère malencontreusement l'article de Claudia Jeschke, « Bewegungswelten : Schaukünste », p. 28-33) le ballet *Parade* créé à Paris en 1917, dû à la collaboration unique de très grands artistes tels que Pablo Picasso, Eric Satie, Jean Cocteau et Léonide Massine, quintessence d'un chef d'œuvre d'avant-garde proche du *nonsense*. Pechstein aurait pu trouver dans cette « sécession chorégraphique » une correspondance exacte avec les diverses « sécessions » des arts plastiques qu'il connut durant sa carrière. Le mélange des mondes, les brassages stylistiques firent naître une esthétique de l'hétéroclite qui, en bousculant les hiérarchies académiques et certitudes bien-pensantes, créa une nouveauté radicale – et scandaleuse.

À l'opposé des lumières de la ville, Pechstein fut fasciné, comme nombre de ses contemporains, et à l'instar de Gauguin qu'il admirait, par l'Océanie, utopie d'un paradis perdu, et par les étranges danses « exotiques ». Le voyage entrepris avec son épouse en 1914 vers les îles Palau (en Papouasie-Nouvelle Guinée) sera interrompu en raison de la guerre, mais jusqu'à la fin de sa vie, Pechstein se nourrira de cette nostalgie, de ce rêve d'ailleurs, de l'attirance pour les danses magiques des indigènes, comme l'atteste la « Danse au clair de lune » *(Mondscheintanz),* dont il existe plusieurs versions, jusqu'à l'ultime de 1951. Les motifs de danse, fréquents durant la période de la République de Weimar, disparurent totalement sous le nazisme, qui compta Pechstein au nombre des artistes « dégénérés ».

Le style de Pechstein se caractérise par une grande économie de moyens, réduits à l'essentiel. Les silhouettes ne sont pas soigneusement dessinées, mais esquissées à grands traits rapides, soulignées par de larges aplats (noirs ou de couleur). Les volumes et les ombres en sont absents. Nulle recherche de belles proportions, d'une harmonie bien ordonnée : c'est l'énergie brute qu'il importe de capter, l'élan vital, le rythme, la vibration *(Schwung),* l'intensité des couleurs éclatantes (particulièrement dans les vues du cirque), et sans doute aussi une part de vérité du moment fugace saisi sur le vif, comme le souligne Annika Weise (« Bühne, Parkett, Manege », p. 155-161). Pour autant, même si certaines figures semblent verser dans le grotesque, il ne s'agit pas de caricatures. Aux antipodes d'un quelconque réalisme, Pechstein se penche sur le réel en proposant *sa* propre vision, résolument subjective, des corps dansants, et de la perception qui en résulte.

Malgré ses mérites, l'ouvrage suscite quelques réserves ; on aurait apprécié un rappel biographique, même succinct, permettant de reconstituer le milieu culturel et artistique fécond dans lequel Pechstein évolua, en interaction constante avec ses pairs. Certaines contributions portent davantage sur le contexte général de ce début de siècle (Frank-Lothar Kroll, « Geburt der Moderne », p. 19-23), sans expliciter le rapport de Pechstein au fait politique ou social. On ne trouve qu'une mention de la montée du nazisme, que l'artiste compare à une « danse macabre » (p. 136). Les reproductions (incluant celles d'autres artistes moins connus, comme Christian Rohlfs, Erma Bossi, Rudolf Belling), de très bonne qualité, ne font que rarement l'objet de commentaires détaillés. On retiendra l'apport de Aya Soika (« Vom Presseball zum Mondscheintanz », p. 136-145), par ailleurs auteure du catalogue raisonné de l'œuvre

peint de Pechstein,[3] qui montre les fils reliant l'artiste aux écrivains, galeristes, architectes, pour lesquelles il créa des œuvres durables. L'ensemble propose une promenade visuelle certes agréable, mais qui ne permet pas de saisir une quelconque singularité de Pechstein dans un contexte si immensément riche. Dommage.

1 Voir à ce sujet l'ouvrage fondamental d'Annie Suquet, *L'Éveil des Modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945),* Paris : CND, 2012.

2 *Rodin et la danse,* cat. exp., Paris, Musée Rodin, Paris : Hazan, 2018.

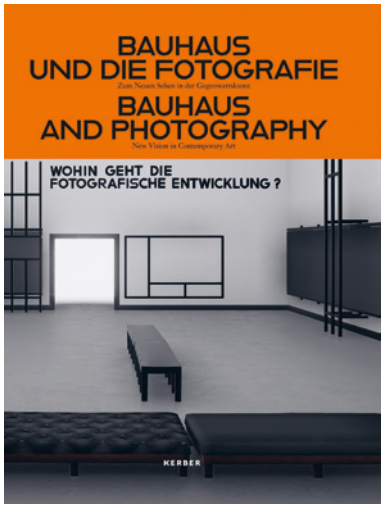
3 Aya Soika, *Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde.* 2 vol. Munich : Hirmer Verlag, 2011. Voir également de la même auteure : *Der Traum vom Paradies. Max und Lotte Pechsteins Reise in die Südsee,* cat. exp., Zwickau, Kunstsammlungen Zwickau, Berlin : Kerber Verlag, 2016.

Corina Gertz, Christoph Schaden,
& Kris Scholz (éd.)
*Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst.*
*Bauhaus and Photography. New Vision in Contemporary Art*

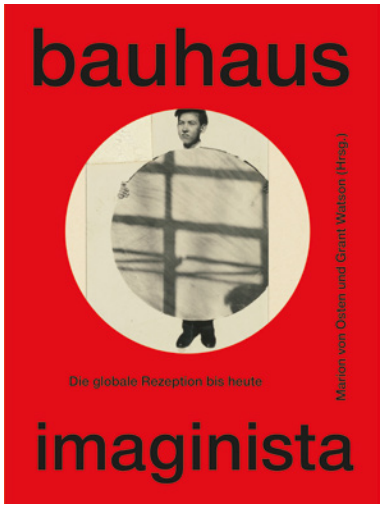
Marion von Osten & Grant Watson (éd.)
*Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*

Lars Müller (éd.)
*Bauhaus Zeitschrift, 1926–1931, Faksimile*

Hélène Trespeuch




Bielefeld : Kerber Verlag, 2019,
264 pages




Zürich : Scheidegger & Spiess, 2019,
312 pages

Berlin : Lars Müller Publishers,
428 pages

En Allemagne, l'année 2019 fut marquée par de nombreuses manifestations célébrant les cent ans du Bauhaus. Incontournable grâce à ses enseignants renommés (Josef Albers, Walter Gropius, Vassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, etc.), ainsi qu'en raison de son programme novateur visant la synthèse des arts, cette école d'arts appliqués fut effectivement fondée à Weimar en 1919 – avant qu'elle ne déménage à Dessau, puis Berlin et Chicago, à la suite notamment de l'arrivée au pouvoir des nazis. Ce centenaire a invité nombre de théoriciens et d'éditeurs à renouveler recherches et publications autour de cette institution majeure de la modernité artistique ; nous en avons retenu trois : un ouvrage collectif, un catalogue d'exposition et la réédition du journal de l'école, le *Bauhaus Zeitschrift,* publié initialement entre 1926 et 1931. Ces trois publications sont très différentes : l'une reste nécessairement figée dans le passé, alors que les deux autres interrogent et documentent la portée du Bauhaus dans les pratiques artistiques actuelles, ainsi que dans ses dialogues fructueux avec des cultures extra-européennes. Néanmoins, toutes permettent de mesurer l'importance et la vitalité de cette institution au-delà de ses limites géographiques et chronologiques connues.

La réédition du *Bauhaus Zeitschrift* sous forme de fac-similés offre tout d'abord la possibilité de prendre connaissance de ce journal, qui fut un très efficace moyen de diffusion des idées et productions du Bauhaus. La version originale est extrêmement rare et la réédition de 1976 (Kraus reprint) ne se trouve, en France, que dans quelques bibliothèques parisiennes. Accompagnant les fac-similés, un volume de commentaires remet en contexte la publication du journal en retraçant ses moments les plus importants, grâce au texte de l'historienne de l'art Astrid Bähr, conseillère scientifique au Bauhaus Archiv / Museum für Gestaltung à Berlin. Cette publication se présente donc comme un précieux outil de travail pour les chercheurs et amateurs intéressés par le Bauhaus, d'autant que l'éditeur Lars Müller a fait le choix d'une double édition : l'une respecte la langue originale du journal (à savoir l'allemand) ; l'autre a fait l'objet d'une traduction des textes en anglais, autorisant ainsi une meilleure diffusion de cette publication à l'étranger.

Toutefois, le *Bauhaus Zeitschrift* n'a pas attendu cette traduction anglaise pour essaimer ses idées en dehors des frontières allemandes. En effet, comme le souligne Astrid Bähr, le Bauhaus était certes une école relativement petite, mais elle a progressivement compris l'importance de toutes les formes de communication lui permettant de se faire connaître, en Allemagne et au-delà. Dans cet état d'esprit se développa à partir du milieu des années 1920 une politique éditoriale des plus ambitieuses. Celle-ci se concrétisa par exemple entre 1925 et 1928 par la publication de la célèbre collection d'ouvrages théoriques, les *Bauhausbücher,* rédigés tantôt par des artistes-enseignants de l'école (Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, etc.), tantôt par des artistes extérieurs à l'institution, mais tout aussi renommés, à l'instar de Piet Mondrian ou Kasimir Malevitch. Dans l'historiographie de l'art moderne, et de l'art abstrait en particulier, la plupart de ces quatorze ouvrages constituent, rappelons-le, des ouvrages de référence, parce qu'ils ont permis, en leur temps, d'exprimer et de développer les dernières idées de l'avant-garde.

Un an plus tard, en 1926, c'est donc le journal du Bauhaus, le *Bauhaus Zeitschrift,* qui voyait le jour, sous la direction conjointe, la première année, de Gropius et Moholy-Nagy. Peu cher et tiré à de nombreux exemplaires, le périodique s'assurait ainsi de nombreux lecteurs, attirés également par les nombreuses illustrations (photographies et plans) qui en rendaient la lecture plus aisée et plus agréable. Bien que ce journal ait connu trois directeurs d'institution successifs (Gropius, Hannes Meyer et van der Rohe), ainsi que plusieurs rédacteurs en chef (parmi lesquels Moholy-Nagy ou encore Ernst Kállai), l'efficacité visuelle de sa maquette a perduré, en faisant un organe de diffusion non négligeable – une revue autant à lire qu'à regarder.

Cette efficacité visuelle, chère à Moholy-Nagy, se retrouve dans une partie de la scénographie que ce dernier prit en charge pour la célèbre exposition *Film und Foto (FiFo),* présentée pour la première fois à Stuttgart en 1929 avant de voyager dans de nombreuses villes, en Allemagne et dans le reste du monde. Une partie du catalogue *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst* porte justement sur cette exposition, qui a fait l'objet d'une reconstitution partielle à Düsseldorf, Berlin et Darmstadt entre 2018 et 2020, agrémentée d'œuvres contemporaines de douze photographes (comme Douglas Gordon, Thomas Ruff ou encore Wolfgang Tillmans) et d'étudiants de Darmstadt et de Nuremberg, visant à témoigner de l'héritage fertile de la Nouvelle Vision. Au début de l'article qu'il consacre à l'exposition de 1929, l'historien de l'art Kai-Uwe Hemken relate une anecdote qui est intéressante en ce qu'elle permet de mesurer l'impact des reproductions dans les journaux d'avant-garde, et plus généralement de prendre conscience de la soif d'images qui se développait à l'époque, tout particulièrement dans les milieux artistiques. Au début des années 1920, le fondateur du Bauhaus, Walter Gropius, envoya une circulaire aux enseignants pour les exhorter de demander aux étudiants de cesser de découper les reproductions des journaux d'avant-garde auxquels l'école était abonnée et qui étaient mis à la disposition des étudiants.[1] Kai-Uwe Hemken commente :

> « À une période marquée par des bouleversements sociaux fondamentaux et massifs, les étudiants du Bauhaus se voyaient encouragés à s'approprier les derniers acquis de l'art contemporain sous forme de reproductions leur servant à s'orienter. Car la connaissance de l'esthétique et des concepts des nombreux mouvements et tendances avant-gardistes, à l'intérieur du pays et à l'étranger, était un préalable à leurs propres travaux créatifs et à une inscription individuelle dans la structure de l'avant-garde. »[2]

Dans le même article, l'historien de l'art établit un lien entre cette remarque préliminaire et la particularité de l'accrochage de l'exposition *Film und Foto* qui, en présentant une multitude de clichés de natures diverses, invitait à une approche visuelle comparative de ces objets, présentés le plus souvent sans texte, valorisant ainsi l'image en tant que telle et l'éloignant de sa fonction illustrative, dominante à l'époque :

> « Cette manière de voir, soutenue par l'harmonisation du format des images, accompagnées seulement ponctuellement de courts textes explicatifs, visait à promouvoir une compréhension intuitive et associative, qui suggérait une évolution déterminée et inéluctable de la photographie. »[3]

Il est fort probable que ce souci d'une information visuelle efficace, imprégnée des préceptes de la Nouvelle Vision édictés par László Moholy-Nagy, ait été un des vecteurs de diffusion des idées et créations du Bauhaus hors de l'Allemagne. L'ouvrage *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute* apporte quelques éléments de réponse à ces questionnements. Toutefois, son mérite est surtout de documenter la circulation des individus et des idées, les réseaux artistiques et intellectuels mondiaux. Ce catalogue, riche en articles autant qu'en illustrations, accompagne un vaste projet de recherche interrogeant la réception du Bauhaus hors d'Europe (Inde, Japon, Brésil, URSS, Brésil, Maroc, Nigéria, États-Unis, etc.). Il rappelle non seulement que les acteurs de l'école allemande, parce qu'ils étaient portés par des idées d'avant-garde, souhaitaient diffuser leurs conceptions à un niveau international, mais également qu'ils étaient particulièrement curieux des autres cultures dont ils savaient se nourrir. Il souligne en outre avec intelligence que de nombreux individus et institutions du monde entier étaient en contact avec les acteurs du Bauhaus (qui d'ailleurs n'étaient pas tous Allemands), en commençant par les étudiants eux-mêmes. En interrogeant ainsi les fructueux échanges transculturels, parfois conflictuels, l'ouvrage inscrit le Bauhaus dans une géographie mondiale avide de modernité.

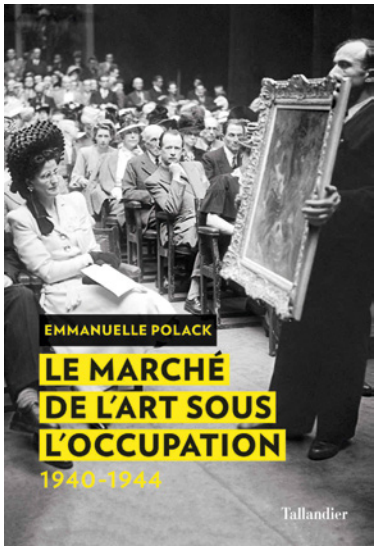
1 Kai-Uwe Hemken, « Die Ausstellung *Film und Foto* 1929, das Bauhaus und die Foto-Avantgarde der 1920er Jahre », in Corina Gertz, Christoph Schaden, Kris Scholz (éd.), *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst. Bauhaus and Photography. New Vision in Contemporary Art,* cat. exp., NRW-Forum, Düsseldorf ; Museum für Fotografie, Berlin ; Kunsthalle, Darmstadt. Bielefeld : Kerber Verlag, 2018-2019, p. 35.

2 *Ibid.* : « In Zeiten eines fundamentalen und massiven gesellschaftlichen Aufbruchs sahen sich die Bauhaus-Studierenden ermutigt, sich die neuesten Errungenschaften der Gegenwartskunst in Form von Abbildungen zur Orientierung anzueignen. Denn die Kenntnis der Ästhetik und Konzepte der nicht wenigen avantgardistichen Strömungen und Tendenzen im In- und Ausland war eine Voraussetzung für eigenes kreatives Arbeiten und für eine Selbstverortung im Avantgardegefüge. »

3 *Ibid.*, p. 46 : « Diese Betrachtungsweise, die durch die Angleichung der Bildformate unterstützt und nur punktuell durch kurze Texte erläuternd begleitet wurde, sollte ein intuitiv-assoziatives Begreifen befördern, das einen bestimmten und zwangsläufigen Fortgang der Entwicklung der Fotografie suggerierte. »

# Emmanuelle Polack
# *Le marché de l'art sous l'Occupation, 1940-1944*

Clara Rainer




Paris : Éditions Tallandier, 2019, 304 Seiten

Im Januar 2020 jährte sich die Befreiung des deutschen Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau, in dem über eine Million Frauen, Männer und Kinder systematisch ermordet wurden, zum 75. Mal. In Gedenken an diesen Jahrestag kamen in der Internationalen Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem die Staatsoberhäupter aus mehr als 40 Ländern zusammen, um gemeinsam an die durch das nationalsozialistische Deutschland verübten Gräueltaten zu erinnern und um zum vereinten Kampf gegen den Antisemitismus aufzurufen.

Auf Einladung des israelischen Präsidenten Reuven Rivlin durfte erstmals ein deutsches Staatsoberhaupt an der Gedenkveranstaltung teilnehmen. In seiner Rede bekannte sich Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier zur großen historischen Schuld Deutschlands. Zugleich dankte er Israel für das »Wunder der Versöhnung«, das die beiden Staaten heute miteinander verbinde. Deutschland könne sich nur dann gerecht werden, wenn es seiner historischen Verantwortung gerecht werde.[1]

Aus dieser historischen Verantwortung erwächst unsere unmittelbare Pflicht, uns mit den Verbrechen der Nationalsozialisten auseinanderzusetzen. Die Aufklärungsarbeit muss auf offene und schonungslose Weise geschehen. Die ans Tageslicht geförderten Erkenntnisse der dunkelsten Stunden der Menschheitsgeschichte müssen transparent kommuniziert und in ihrer Gesamtheit der Gesellschaft zugänglich gemacht werden.

Für die kunsthistorische Praxis in Museen lassen sich daraus folgende Aufgaben ableiten: Erstens gilt es, durch die Ausstellungsarbeit zur Aufklärung der Museumsöffentlichkeit über die von den Nationalsozialisten begangenen Verbrechen beizutragen. Zweitens sind Museen dazu verpflichtet, ihre eigene Vergangenheit aufzuarbeiten und die hauseigenen Sammlungen durch proaktive Provenienzforschung zu untersuchen. Diese Aufgaben erfordern folglich zwei Blickrichtungen: die nach außen vermittelnde und die intern prüfende.

Beide Aufgaben stellen für viele Museen eine große Herausforderung dar. Sie erfordern ein außerordentlich hohes Maß an Geduld und Gründlichkeit. Doch wenngleich bereits viele Institutionen zu diesem Zweck Stellen ausgeschrieben haben und neue Datenbanken entstanden sind, um altes Material einer breiten Öffentlichkeit

zugänglich zu machen, wird deutlich, dass die Anstrengungen noch nicht ausreichend sind und auch in Zukunft weiterhin nach Kräften unterstützt und vorangebracht werden müssen. In den Medien erhält das Thema Provenienzforschung und Restitution ebenfalls zunehmend große Aufmerksamkeit, wobei das Interesse hier oft dem Wert der restituierten Werke gilt und damit einem Aspekt, der in der wissenschaftlichen Welt zunächst nicht an erster Stelle stehen sollte. Umso begrüßenswerter ist es, dass sich zunehmend Studien und Ausstellungen den komplexen historischen Begebenheiten widmen, deren Kenntnis für eine erfolgreiche und lückenlose Restitutionspolitik unabdingbar ist.

Die von der französischen Kunsthistorikerin Emmanuelle Polack initiierte und kuratierte Ausstellung *Le marché de l'art sous l'Occupation* im Pariser *Mémorial de la Shoah* und der dazu erschienene Katalog leisten hierzu einen wichtigen Beitrag. Die intensive Beschäftigung mit dem Pariser Kunstmarkt während der Besatzungszeit von 1940 bis 1944 führt auf erschreckende Weise vor Augen, wie sich alle am florierenden Kunstmarkt beteiligten Akteure skrupellos an der Plünderung jüdischer Galerien und an der Beschlagnahmung von Beständen jüdischer Sammler bereicherten. In atemberaubender Geschwindigkeit gelangten in Paris im Zeitraum von nur zwei Jahren, von 1941 bis 1942, fast 2 Millionen Objekte in die Hände neuer Eigentümer. Die französische Hauptstadt, die ohnehin schon ein wichtiger Schauplatz für den europäischen Kunsthandel war, wurde rasant zum weltweit wichtigsten Dreh- und Angelpunkt für den Kunstmarkt. Gerade in Auktionshäusern, allen voran im Hôtel Drouot, zu dem Juden der Zutritt ab Juli 1941 verboten worden war (S. 110), wurde Eigentum aus jüdischem Besitz mit offenen Armen entgegengenommen. Die Recherchen von Polack entlarven einen aus unterschiedlichsten Akteuren bestehenden kriminellen Mikrokosmos, in dem jeder zwar in unterschiedlichem Ausmaß gehandelt hat, in ihrer Gesamtheit jedoch alle gleichermaßen zu einem Florieren des Pariser Kunstmarkts beigetragen haben. Vom hohen Vichy-Funktionär über den passionierten Sammler bis hin zum einfachen Speditionsunternehmer, der während des Kriegs froh war, weiterhin Mobiliar und Kisten transportieren zu dürfen: Sie alle profitierten auf ihre Weise von den sogenannten »rafles« und der Deportation jüdischer Familien in die Konzentrationslager. Je mörderischer die industrielle Vernichtungsmaschinerie arbeitete, desto euphorischer drehten sich die von unersättlicher Profitgier und kommerziellem Opportunismus angetriebenen Mühlen des französischen Kunstmarkts.

Der in 16 Kapitel gegliederte Ausstellungskatalog versteht sich nicht nur als Begleitbuch zur Ausstellung. Bereits die einleitenden Worte von Laurence Bertrand Dorléac, die selbst zu den ersten französischen Wissenschaftlerinnen zählt, die es wagten, Licht in eines der dunkelsten Kapitel des französischen Kunsthandels zu bringen,[2] lassen ahnen, dass der Leser des Katalogs eine fundierte Bestandsaufnahme der Aktivitäten des Kunstmarkts jener Jahre in den Händen hält. Wer waren die Akteure, welche Rollen haben sie gespielt und in welchem Ausmaß haben sie gehandelt (S. 16)? Diese drei Leitfragen, denen Polack nachzuspüren versucht, könnten prägnanter nicht formuliert werden. Die akribisch zusammengetragenen

Erkenntnisse, die Polack nach unermüdlichen Recherchen gewonnen hat, zeigen jedoch, dass es auf diese Fragen weder einfache noch bequeme Antworten gibt.

Trotz der Komplexität der miteinander verflochtenen Mechanismen des Kunstmarkts, gelingt es der Autorin dennoch durch eine nüchterne und kluge Wortwahl sowie eine klare Strukturierung, einen Überblick über einen Moment deutsch-französischer Geschichte zu gewähren, an dem bis vor einigen Jahren wenig Interesse gezeigt wurde. Es erweist sich ebenfalls als hilfreich, dass Polack anhand von Fallstudien die Schicksale jüdischer Galerien wie der von Pierre Loeb und Paul Rosenberg sowie der Sammlungen Seligmann, Wildenstein, Alphonse Kann und Bernheim-Jeune beleuchtet. Polack schildert auch die perfide Praxis des »ravelage« oder der Bezeichnung als »l'art d'obtenir une virginité de provenance« (S. 141), die es neuen Eigentümern ermöglichte, Werke mit unbequemer Provenienz für eine Auktion einzuliefern, um sie gleich wieder zurückzukaufen. So wurde der Name des beraubten Eigentümers unauffällig durch einen scheinbar harmlosen Eintrag im Auktionskatalog ausradiert und überschrieben. Ebenso erschreckend ist der von Polack beschriebene Opportunismus deutscher Museen, deren Kuratoren die Gunst der Stunde nutzten, um in großzügigem Stil Lücken in den museumseigenen Sammlungen zu schließen (S. 114). Die mit zahlreichen Photographien bebilderten Kapitel werden ergänzt durch ein Repertorium, das die Namen von circa 150 namhaften Protagonisten aufführt, einer kurzen Beschreibung ihrer jeweiligen Rolle und Funktion sowie Listen beschlagnahmter und versteigerter Werke. Somit liest sich der Katalog der Ausstellung auch als Protokoll und Bilanz eines kriminellen, schwer durchschaubaren Systems, das dem Kunsthandel zu größerem Erfolg verhalf als es dessen Profiteure zu Friedenszeiten je erhofft hätten. Die Rekonstruktion von Transaktionen, die mit circa 40 000 gesichteten Auktionskatalogen einen Schwerpunkt der Forschungsarbeit Polacks bildet, zeigt jedoch auch, dass Verkaufsbelege und Katalogeinträge oftmals die letzten Zeugen über den Verbleib eines Kunstwerks sind und daher den entscheidenden Nachweis für heutige Restitutionen liefern.

In diesem Zusammenhang sind Digitalisierungsprojekte wie das der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Zeitschrift *Weltkunst* ein wichtiges und zugleich notwendiges Signal, wenn man es mit proaktiver Provenienzforschung ernst meint. Es handelt sich dabei um knapp 4 500 Magazinseiten, die künftig für die Forschung als Quellenmaterial verwendet werden können. Die Zeitschrift wurde 1927 noch unter dem Namen *Die Kunstauktion* ins Leben gerufen und verstand sich als eine Art ›Börsenmarkt‹ des deutschen und internationalen Kunstmarkts. Sie gilt heute als eine Chronik des Kunsthandels der 20er, 30er, und 40er Jahre und bietet daher wichtige Hinweise für den Verbleib von NS-Raubkunst. Das Digitalisierungsprojekt knüpft inhaltlich auch an das Projekt *German Sales 1930–1945. Art Works, Art Markets and Cultural Policy* an, das die Universitätsbibliothek Heidelberg in Kooperation mit der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin und dem Getty Research Institute in Los Angeles von 2013 bis 2019 durchgeführt hat.

Sowohl der Ausstellungskatalog als auch die Initiative der *Weltkunst* mahnen zugleich, dass die Aufarbeitung der dunklen Jahre des Kunsthandels und der »Trente Silencieuses«, wie Polack die Episode des Schweigens von 1960–1990 bezeichnet (S. 195), nicht das Ende der Geschichte sind. Die bisher ans Tageslicht gebrachten Erkenntnisse fordern auch Antworten darauf, wie es zu einer »amnésie« der beteiligten Protagonisten kommen konnte. In Deutschland wurden laut Datenbank des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste innerhalb der letzten sechzehn Jahre mehr als achtzig Ausstellungen gezeigt, die sich dem Thema NS-Raubgut und Provenienzforschung widmeten, in Frankreich sind es hingegen lediglich sechs Ausstellungen, von denen vier in Paris stattgefunden haben.[3]

Mit der Berufung an das Musée du Louvre von Emmanuelle Polack, »La Réparatrice«, wie sie bereits hoffnungsvoll in französischen Medien genannt wird, scheint der durch die im Jahre 1995 gehaltene Rede von Jacques Chirac ausgelöste Wandel hin zu einer aktiven Restitutionspolitik weiter vollzogen zu werden.[4] Es ist zweifelsohne auch das Verdienst der Autorin, wenn der Präsident des Musée du Louvre, Jean-Luc Martinez, feststellt: »Il n'y a jamais de risques à regarder la vérité en face«.

1 Rede des Bundespräsidenten Frank-Walter Steinmeier beim 5. World Holocaust Forum »Remembering the Holocaust: Fighting Antisemitism« in Yad Vashem am 23. Januar 2020, http://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2020/01/200123-Israel-Yad-Vashem.html [letzter Zugriff: 07.02.2020].

2 Siehe z. B. *Histoire de l'art à Paris entre 1940 et 1944. Ordre national, traditions et modernités,* Paris: Publications de la Sorbonne, 1986; *L'Art de la défaite. 1940–1944,* Paris: Seuil, 1993; »Le marché de l'art à Paris sous l'Occupation« in: idem, *Pillages et Restitutions. Le destin des œuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre mondiale,* Paris: A. Biro, 1997, S. 89–96; *Art en guerre, France. 1938–1947,* Ausst.-Kat., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris: Paris-Musées, 2012.

3 Die Datenbank führt folgende Ausstellungen zur Provenienzforschung in Frankreich auf: Musée dauphinois, Grenoble, *Rose Valland. En quête de l'art spolié,* 2019; Mémorial de la Shoah, Paris, *Le marché de l'art sous l'occupation 1940–44,* 2019; Musée du Louvre, Paris, *Présentation des tableaux MNR,* 2017; Musée Maillol, Paris, *21 rue de La Boetie,* 2017; Musée d'Angers, Angers, *Le Portrait d'Esther,* 2016; Musée d'art et d'histoire de Judaïsme, Paris, *À qui appartenaient ces tableaux? Spoliations, restitutions et recherche de provenance: le sort des œuvres d'art revenues d'Allemagne après la guerre,* 2008. Deutsches Zentrum für Kulturgutverluste, https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/AusstellungenProvenienzforschung https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/emmanuelle-polack-la-reparatrice-20200206 [letzter Zugriff: 06.04.2020].

4 Claire Bommelaer, »Emmanuelle Polack, la réparatrice«, in *Le Figaro,* 6. Februar 2020. https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/emmanuelle-polack-la-reparatrice-20200206 [letzter Zugriff: 07.02.2020].

# Claude Pommereau (Hg.)
# *Hans Hartung. La fabrique du geste*

# Pierre Wat
# *Hans Hartung. La peinture pour mémoire*

Dominik Eckel

Paris: Éditions Hazan, 2019, 280 Seiten

Paris: Éditions Paris Musées, 2019, 271 Seiten

Einen der bekanntesten Maler der lyrischen Abstraktion, Hans Hartung, als einen Mitarbeiter in seiner eigenen »Fabrik« darzustellen, der die Hoheit über seine Werke teilweise preisgibt, erfordert einen genauen Blick auf dessen Werkprozesse und Arbeitsweisen. Diese Fragestellung verfolgte die Ausstellung im Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Hans Hartung. La fabrique du geste*. Neben dem Katalog zur Pariser Retrospektive hat es sich zum selben Zeitpunkt, genau 30 Jahre nach dem Tod des Malers, eine zweite Publikation zur Aufgabe gemacht, das Werk Hartungs aus dieser Perspektive analysieren: Pierre Wats Monografie *Hans Hartung. La peinture pour mémoire,* die zum Ausstellungsbeginn im Oktober 2019 erschien und dem Katalog insofern komplementär ist, als sie die im Ausstellungskatalog angestrebte Entmythisierung Hartungs aufnimmt und ausdifferenziert.

Was könnte also eine *fabrique du geste* sein? Ein Raum für die industrielle oder massenhafte Produktion von Gesten, nicht mehr vom Künstlerindividuum geschaffen, sondern Ergebnis eines Verbundes von Maschine und Mensch? Diesen bereits im Titel der Ausstellung anklingenden Gedanken scheint Hartung mit Mitteln einer

erfindungsreichen Mechanik umgesetzt zu haben: Er konstruierte unterschiedliche Farbschleudern und Multi-Pinsel, ließ Bündel aus Reisigzweigen bauen und fuhr mit einer zweckentfremdeten, eigentlich für den Abdruck von Lithografien bestimmten Farbwalze über die teilweise von Ateliermitarbeitern vorgrundierten Leinwände. Die Frage nach solcher Ko-Autorschaft und deren Ausdifferenzierung verspricht der Katalog zu stellen, er beantwortet sie allerdings nur im Ansatz, wenn der Anspruch auf Originalität zwar entlarvt wird, aber eine nachvollziehbare Erklärung ausbleibt.

Für den Katalog konnten Autoren gewonnen werden, die sich in ihren bisherigen Arbeiten bereits mit dem Werk Hartungs auseinandergesetzt hatten. Annie Claustres befragte schon in ihrer Publikation von 2005 Hartungs Inszenierung malerischer Spontanität.[1] Mit drei Berichten von Hartungs Assistenten, die deren Mitarbeit im Atelier in Antibes beschreiben, enthält der Katalog nun Zeugnisse, die uns die letzten beiden, erstaunlich produktiven Jahre vor dem Tod des Künstlers, als dieser bereits geschwächt und an den Rollstuhl gefesselt war, erfahren lassen. Die Stärke des Katalogs *La fabrique du geste* liegt in diesem Querschnitt von Dokumenten und Materialien, die, chronologisch präsentiert, einen Überblick über Hartungs Vita und Wirken bieten. In vier nach Werkphasen gegliederten Kapiteln (1904–1939, 1930–1956, 1957–1970 und 1971–1989) geht es um unterschiedliche Praktiken, Medien und Kontexte im Schaffen des Künstlers. Jedem dieser vier Abschnitte werden die jeweiligen biografischen Daten vorangestellt, bereichert um Archivdokumente wie Korrespondenzen, Auszüge aus Notizbüchern, Ausstellungsansichten, Atelierfotografien und Fotografien von Hartung selbst. Der Phase des stilistischen Ausprobierens folgte in den 1950er Jahren die Konzentration auf das Motiv der ›Linienbündel‹: Kleine Zeichnungen wurden hierfür durch ein Rastersystem auf präparierte Leinwände vergrößert und übertragen. Es war diese Malerei, die eine gestische Spontanität nur suggeriert, sie vielmehr inszeniert, die über einen langen Zeitraum Hartungs Ruhm begründete.

Der Großteil der im Katalog wiedergegebenen Texte zu den Jahren 1904–1939 und 1940–1956 bietet die Reproduktion eines bereits mehrfach wiederholten Narrativs, das den Künstler als einen Repräsentanten der Avantgarde ausweist. Die Texte scheinen der Vollständigkeit halber aufgenommen worden zu sein, auch um eine lückenlose Biografie Hartungs erzählen zu können. Die von Pierre Wat, Annie Claustres, Pauline Mari und Sigfried Gohr verfassten Beiträge, die sich dem Werk der Spätzeit Hartungs widmen, vermögen es jedoch, neue, reflektierte Akzente zu setzten, und lösen das Versprechen des Untertitels der Ausstellung ein. Dennoch bleibt die Genese des umfangreichen Spätwerks damit nur ungenügend beleuchtet, da die kurzen, allenfalls dreiseitigen Textbeiträge lediglich eine grobe Konturierung des Kontextes und eine erste theoretische Einordung seines Schaffens leisten können. Fragen nach den Arbeitsbedingungen in Hartungs ›Fabrik‹ werden kaum aufgeworfen; und nur Siegfried Gohr bezieht Hartungs Atelier auf Andy Warhols »Silver Factory«.[2] Zugleich wird jedoch an mehreren Stellen des Katalogs Hartungs hohe Produktivität, besonders in den letzten Jahren vor seinem Tod, betont. Im

Ganzen liefern die Beiträge einen eher skizzenhaften wiewohl multiperspektischen Überblick, dessen Facetten von der Paronymie – Emmanuele Coccia argumentiert in seinem Beitrag für eine visuelle Ableitung (Paronymie) von Hartungs Identität anhand selbstvergebener Namenskürzel und -zeichen – sowie psychischen und identitätsschädigenden Folgen des Kriegs, über die Reproduzierbarkeit (Wat) und Hartungs strategische Inszenierung seines Körpers in Filmaufnahmen (Mari) bis zu seiner Tendenz zur Selbstkommentierung in Form des *autopastiche* (Claustres) reichen.

Dieser prismatische Blick wird in der Monografie Pierre Wats auf eine Perspektive verengt. Wat aktualisiert damit das Publikationskonzept von Pierre Descargues und Pierre Daix, die 1977 und 1991 ähnlich angelegte Bücher vorlegt haben.[3] Wats Publikation profitiert allerdings vom historischen Abstand zu Hartung. Seit dem Tod des Künstlers 1989 hat die in den 1990er Jahren gegründete Fondation Hartung Bergman die Auseinandersetzungen mit seinem *Œuvre* maßgeblich befördert. Hans Hartung selbst hatte in seiner Autobiografie formuliert: »Ich glaube, daß man bisher Kunstgeschichte nur mit dem nötigen Abstand geschrieben hat. Man braucht wenigstens vierzig oder fünfzig Jahre Distanz, zumal auch Kriege durch ihre Zerstörung und Verwüstung erhebliche Verwirrung stiften und den Klarblick nehmen.«[4]

Dieser Klarblick ist in Wats Arbeit Ergebnis einer mühsamen und detaillierten Arbeit. Der Autor verfolgt eine chronologische Lektüre, die hin und wieder kurze Ausblicke auf die späteren Jahre des Œuvres wagt, also auf jene Zeit, für die sich die Ausstellung besonders interessiert. Das Buch setzt dort an, wo der Ausstellungskatalog nicht genug leisten kann: mit dem Entwirren der Anekdoten, die Hartung schon früh zu streuen begann. Damit nutzt Wat nicht nur die Perspektive einer *fabrique du geste* als Ausgangspunkt für eine Dekonstruktion und ein Entmystifizieren des späten Werkes. Er bezieht sich vielmehr insbesondere darauf, wie Hartung selbst strategisch Fährten gelegt hat, wozu nicht zuletzt die Gründung der Fondation Hartung Bergman mit ihrem Archiv zählt.[5]

Wats Kommentare, beispielsweise zu Hartungs Schrift *Autoportrait,* die 2016 von der Fondation Hartung Bergman in einer kritisch kommentierten Ausgabe erneut herausgegeben wurden, deuten an, warum er seiner Monografie den Untertitel *La peinture pour mémoire* gegeben hat.[6] Hartung zeige, so Wat, eine fast neurotische Fixierung auf die Archivierung seines Schaffens und das Hinterlassen von Spuren, die von der Nachwelt ergründet werden sollten:

> »[…] er machte das als Mensch, der hoffte eines Tages seinen Jäger zu treffen, der die Zeichen zu interpretieren wissen würde, sodass ihr Sinn voll und ganz auftaucht. Der Maler wünschte sich Interpreten zu haben: Er opferte eine bedeutende Zeit seines Lebens, um ihnen die Arbeit vorzubereiten, das heißt auch Indizien zu streuen, wie die kleinen Steine, die zwischen Zeichen, die zu entschlüsseln sind, und Fallstricken, die in die Irre führen, oszillieren.«[7]

Wats Arbeit trägt selbst den Charakter des Fährtenlesens, wenn er dem Auslegen der Fährten durch Hartung auf die Schliche kommt. So wird etwa das Frühwerk unter dem Gesichtspunkt der Aneignung von Arbeiten oder Konzepten anderer

Künstler gelesen. Wat verbindet solche Lektüren mit einem immer distanzierten Blick auf die Werke und Hartungs spätere Selbstzeugnisse, etwa dessen *Autoportrait* oder Interviews und TV-Sendungen mit dem Künstler. Jede Analyse schließt mit einem Resümee, das die künstlerische Entwicklung des Malers in einen historischen Kontext stellt. Bei aller Evidenz, die das Arbeiten mit dem reichen Fundus an Quellen der Fondation Hartung Bergman sowie die überzeugende Argumentation an den Werken schafft, gewinnt man bisweilen den Eindruck, dass der Blick des Jägers stark auf seine Beute fixiert bleibt und andere Positionen der Forschung wenig Berücksichtigung finden. Der biografisch geprägte Ansatz erweist sich aber als angemessen für ein Buch, dass sich nicht vorrangig an ein spezialisiertes Fachpublikum richtet; und ganz in diesem Sinne gilt das Hauptaugenmerk nicht einer eingehenden Diskussion der bisherigen Forschung oder der ausgreifenden Einordnung des Schaffens Hartungs in den Kontext seiner Zeitgenossen. Sehen wir von Anna-Eva Bergman ab, beschäftigt sich das Buch nicht mit anderen Künstlern der Generation Hartungs; Wats Argumentation speist sich aus der werkinternen Betrachtung.

Wats Publikation schärft den Blick und geht mit seiner Analyse weit über die bisher vorliegenden Monografien und den Pariser Ausstellungskatalog hinaus. Das Anliegen der Retrospektive, Hartungs Atelier als *fabrique du geste,* also als einen Ort serieller und massenhafter Produktion zu untersuchen, findet mit Wats Buch eine bereichernde Ergänzung. Beide Publikationen konzentrieren sich auf den späten Hartung, der laut Siegfried Gohr bereits in den 1970er Jahren zugunsten der jüngeren Künstlergeneration an Aktualität eingebüßt hatte.[8] Als fragwürdig erweist sich eine solche Einschätzung jedoch, wenn man dem Urteil von Anni Claustres folgt: Hartungs Farbpalette grenze in dieser Zeit an Kitsch und Pop-Art, sei fast schon »trash«.[9]

Hartung war in seinem späten Werk zur Selbstironie fähig, wurde trotz seines vom Krieg gezeichneten Körpers nie müde, sich auch in Film und Video als genesener »Acting painter«[10] zu inszenieren, nahm bereits in den 1950er Jahren bereitwillig die Hilfe fremder Hände an und nutzte später Maschinen für den experimentellen Farbauftrag. Gerade dieser Aspekt, die Thematisierung der »fremden Hände«, der Mal-Maschinen und -Instrumente, kommt in den Katalogtexten zu kurz und wurde leider auch im Ausstellungsraum kaum anschaulich. Auch deshalb ist es zu bedauern, dass beide Publikationen nicht das übliche Register der Werk-Monografie zu durchbrechen vermögen: Während der Ausstellungskatalog eine vielversprechende These skizziert, sie aber nicht ausformuliert, unterzieht Wat die Biografie Hartungs einer Vasari-Lektüre im versiert kritischen Modus.

1 Annie Claustres, *Hans Hartung, Les aléas d'une reception,* Dijon: Les Presses du réel, 2005.

2 Vgl. Siegfried Gohr, »Hans Hartung. Cologne 1974«, in: *Hans Hartung, La fabrique du geste,* op. cit., S. 197–200, hier: S. 200.

3 Vgl. Pierre Descargues, *Hartung,* Paris: Les Éditions Cercle d'art, 1977 und Pierre Daix, *Hans Hartung,* Paris: Bordas, 1991.

4 Hans Hartung, *Selbstportrait,* Berlin: Akademie der Künste, 1981, S. 102.

5 Vgl. Kapitel »Traces«, in Pierre Wat, *Hans Hartung, La peinture pour mémoire,* Paris: Éditions Hazan, 2019, S. 7–11.

6 Hans Hartung, *Autoportrait,* Dijon: Les Presses du réel, 2016.

7 Wat, *Hans Hartung,* op. cit., S. 9–10 (Übers. Dominik Eckel).

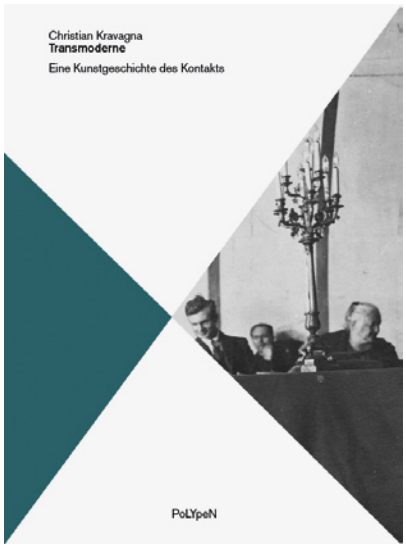
8 Gohr, *Hans Hartung. Cologne 1974,* op. cit., S. 197–200, hier: S. 200.

9 Annie Claustres, »De l'autopastiche. Hans Hartung en sa fulgurance«, in: *Hans Hartung, La fabrique du geste,* op. cit., S. 197–200, hier: S. 198 und S. 199.

10 Vgl.: Pauline Mari, »Acting painter. Hartung dans le cadre«, in: *Hans Hartung, La fabrique du geste,* op. cit., S. 147–150.

# Christian Kravagna
# *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*

Julie Ramos




Berlin : b-books Verlag, 2017,
261 pages

« Ce livre plaide, écrit Christian Kravagna, pour une histoire de l'art postcoloniale de la modernité globalisée. L'approche ici proposée de la transmodernité s'appuie sur le motif du contact » (p. 10). Constitué d'articles et de conférences écrits ou données entre 2009 et 2016, son titre l'inscrit dans le sillage de la notion de « transculturalité », forgée en opposition à celle d'acculturation dans les travaux de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz.[1] L'auteur prend en effet soin de situer son projet dans une introduction et un premier chapitre (« Pour une histoire de l'art postcoloniale du contact », p. 35-57), qui constituent deux remarquables essais théoriques. Il le distingue de la *Global Art History* et des *World Art Studies*, dont l'accueil d'artefacts et d'acteurs non-occidentaux dissimule souvent un « néo-impérialisme » universalisant. Kravagna se réfère plus volontiers à la transmodernité qu'Enrique Dussel oppose à la postmodernité.[2] Afin que cette derniere ne soit pas le simple avatar d'une modernité occidentalo-centrée, le philosophe mexicain d'origine argentine en appelle à la nécessité de considérer non seulement d'autres acteurs, mais aussi d'autres types et orientations relationnels (Nord-Sud, Sud-Nord et Sud-Sud). Notons à ce sujet que, dans le reste de l'ouvrage, Kravagna préfère souvent au vocable de postcolonial (affecté d'un vecteur temporel) celui de décolonial, plus à même de pointer les résistances de l'histoire de l'art (comme discipline et objet) à interroger les fondements de ses grands récits moderne et moderniste. Il emprunte ainsi à Boaventura de Sousa Santos l'idée de réforme de la « pensée abyssale » de la modernité, marquée par des discriminations refoulées sous ses valeurs affichées.[3] Cependant, plutôt que le registre programmatique de Dussel et de Santos, Kravagna adopte une démarche historienne remontant à la première moitié du XX$^{e}$ siècle. Cela permet au *Transmoderne*, qui peut être traduit en français, selon les cas, par transmodernité ou transmodernisme, de mettre au jour une globalisation antérieure au tournant de 1989.

Kravagna n'envisage pas la transculturalité comme préexistante aux faits artistiques, mais comme un processus se manifestant de manière localisée et plurielle, à l'image de la « multitude » ou de « l'hydre ».[4] Contre le postulat d'un « clash des civilisations » à la Samuel Huntington, qui cloisonne et fige les identités, il emprunte, entre autres, au « cosmopolitisme divergent » de l'historien britannique du modernisme Kobena

Mercer,[5] au « perspectivisme » de l'anthropologue Viveiros de Castro,[6] au « style d'accommodation » du philosophe ghanéo-américain Kwame Antony Appiah,[7] ou encore aux « alliances minoritaires » de la théoricienne postcoloniale de la littérature et de la culture Leela Gandhi.[8] Le « transmoderne » relève ainsi d'une « dynamisation de la représentation de la culture par [l'examen de] sa transformation à l'occasion de la migration, du contact, de l'influence, de l'échange, de la traduction et de la réinterprétation » (p. 24).

Cette approche détermine, dans les sept chapitres suivants, la méthode de l'étude de cas de « contacts », permis après la première guerre mondiale par la mutiplication d'associations, de périodiques et d'institutions antiracistes et anticoloniaux en Inde, en France et aux États-Unis. Le premier – « À l'ombre des grands manguiers : éducation artistique et modernité transculturelle dans le contexte du mouvement d'indépendance indien » (p. 59-84) – met à l'épreuve l'argument de Partha Mitter d'une « fertilisation croisée des cultures »[9] dans la création par Rabindranath Tagore à Santiniketan d'un enseignement hybride et alternatif à l'académisme britannique autant qu'aux mouvements de retour à la tradition (qu'ils relèvent de l'orientalisme occidental ou du nationalisme indien). Kravagna montre notamment qu'entre 1900 et 1925 la mise en place d'un terreau où le panasiatisme anticolonial se mêle aux revendications spiritualistes de certains historiens de l'art occidentaux (Ernest Binfeld Havell et Stella Kramrisch) et des artistes du Bauhaus permit de « renvoyer à sa position idéologique un naturalisme dont le principe d'imitation était considéré comme structurellement parallèle à la demande coloniale d'adaptation à la culture dominante » (p. 82).

Le chapitre « Débuts transculturels : décolonisation, transculturalisme et dépassement de la "race" » (p. 85-100) constitue une sorte d'archéologie de l'approche de Kravagna en présentant ces courants de pensée, leurs acteurs et leurs contacts dans les années 1920-1940 – Gilberto Freyre au Brésil, Fernand Ortiz à Cuba, José Vasconcelos au Mexique et Melville J. Herskovits aux États-Unis. Dans « Arbres de la connaissance : anthropologie, art et politique. Melville J. Herskovits et Zora Neale Hurston – Harlem autour de 1930 » (p. 101-125), la focale est placée sur le double rôle du statut de juif immigré d'origine slovaque de l'anthropologue et (malgré ses positions épistémologiques revendiquant la neutralité du chercheur) de son commerce avec le milieu du *New Negro Movement* (*via* son assistante et actrice de la *Harlem Renaissance* Zora Neale Hurston) dans l'élaboration de son œuvre majeure *The Myth of the Negro Past.*

Trois des chapitres suivants abordent les relations et activités d'artistes afro-américains ou présents aux États-Unis, qui rebattent les cartes de l'identité et de l'héritage dans un contexte commun au racisme, à la décolonisation, à la ségrégation et à l'émergence de la théorie moderniste de l'art. Y sont d'abord remises au jour les illustrations de l'artiste allemand Winold Reiss, qualifié de « migrant comme catalyseur » (p. 127-147), pour *The New Negro* d'Alain Locke (1925) et sa participation à la *Harlem Renaissance.* Deux autres chapitres abordent le rôle de Norman Lewis et Hale Woodruff, ainsi que du peintre d'origine cubaine Wifredo Lam, en tant qu'acteurs des mouvements d'émancipation nord-américains et des avant-gardes, entre lesquels ils jouent

donc le rôle de passeurs (« Pureté de l'art à l'ère de la transculturalité : théorie de l'art moderniste et culture de la décolonisation », p. 173-213 ; « Peindre l'histoire de l'art globale : *The Art of the Negro* d'Hale Woddruff », p. 215-242). Leurs positionnements et propositions plastiques s'opposent à ce que Kravagna qualifie d'africanisme (après Toni Morrison) des avant-gardes, qui maintient l'infranchissable *color line* théorisée par W. E. B Du Bois sous couvert d'exotisme ou de primitivisme. Ils questionnent simultanément le dogme de l'autonomie et de l'auto-purification greenbergienne de l'art en « ramenant à la surface l'inconscient "raciste" du modernisme blanc et "pur" » (p. 200).

Vu de France, le récent rapport de Felwin Sarr et Bénédicte Savoy sur la restitution du patrimoine africain[10] confère toute son actualité au chapitre consacré aux « Rencontres avec les masques : contre-primitivismes du modernisme noir » (p. 149-172). Le masque véhicule une tension sémantique chez Norman Lewis et Aaron Douglas, dans le *New Negro Movement* et sur l'affiche du deuxième World Festival of Black Culture de Lagos en 1977 : il y est « objet physique et artefact africain étudié par les artistes comme source d'inspiration pour leurs recherches formelles et comme témoignage de l'héritage culturel de la diaspora africaine » autant que support, en référence à Franz Fanon, de « stéréotypes racistes, de jeux de rôle socialement contraints et de masquage stratégique » (p. 159). Kravagna examine également l'évolution de la thématique de la migration physique et symbolique des masques dans le film : *Les statues meurent aussi* de Chris Marker et Alain Resnais (1953), *The Mask* d'Eddie Ugbomah (1979), *La noire de…* d'Ousmane Sembène (1966) et le clip *Tam Tam de l'Afrique* du groupe IAM (1991), dont l'identité transculturelle apporte, selon Kravagna, une réponse à l'essai d'Appiah « Whose Culture Is It ? » (2006) : « Les masques dérobés, écrit-il à ce sujet, appartiennent désormais également aux autres exclus de la société néocoloniale » (p. 171).

On ressort de la lecture de l'ouvrage fort d'une connaissance précise des manifestations historiques et des enjeux théoriques des phénomènes de transmodernité et de transmodernisme. Il reste toutefois possible de s'interroger sur l'existence d'un « transmoderne » en dehors des contacts réels et des alliances politiques entre artistes et penseurs, que Kravagna tend peut-être trop à idéaliser, bien qu'il soit conscient des malentendus qu'ils charrient parfois. Sans « contacts » et sans engagement politique explicite, le rapport aux arts non occidentaux doit-il être cantonné dans le registre d'un orientalisme ou d'un africanisme impérialistes comme l'auteur le suggère ? En d'autres termes, la quête de primitivisme revendiquée par nombre d'artistes occidentaux conduit-elle à des œuvres aussi univoques que Kravagna semble le penser ? Ne sont-elles que le véhicule d'une indéniable idéologie occidentalo-centrée ou ne participent-elles pas, à l'instar de celles de leurs confrères asiatiques, sud-américains ou afro-américains, à une « dynamisation des représentations de la culture » ? Il en va ici de la complexe articulation entre idéologies et inventions formelles, à laquelle Kravagna accorde pourtant une attention scrupuleuse dans les exemples historiques dont il livre une remarquable analyse.

1 Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* [1940], Durham/Londres : Duke University Press, 2015.

2 Enrique Dussel, « Transmodern und Interkulturalität (aus der Sicht der Philosophie der Befreiung) », in : *idem, Der Gegendiskurs der Modern : Kölner Vorlesungen,* traduit de l'espagnol par Christoph Dittrich, Vienne : Turia + Kant, 2013, p. 135-182.

3 Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies from the South : Justice against Epistemicide,* Londres / New York : Routledge, 2014.

4 Les ouvrages cités en références dans leur version allemande (note 33, p. 31) sont : Michael Hardt et Toni Negri, *Empire,* Cambridge : Harvard University Press, 2001 ; Peter Linebaugh et Marcus Rediker, *The Many-Headed Hydra : Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic,* Boston : Beacon Press, 2000.

5 Kobena Mercer (éd.), *Cosmopolitan Modernisms,* Cambridge/Londres : MIT Press, 2005, un ouvrage qui fait partie de la série *Annotating Art's Histories.*

6 Eduardo Viveiros de Castro, *The Inconstancy of the Indian Soul : The Encounter of Catholics and Cannibals in 16th-Century Brazil,* Chicago : Prickly Paradigm Press, 2011.

7 Anthony Kwame Appiah, *In My Father's House : Africa in the Philosophy of Culture,* New York / Oxford : Oxford University Press, 1993.

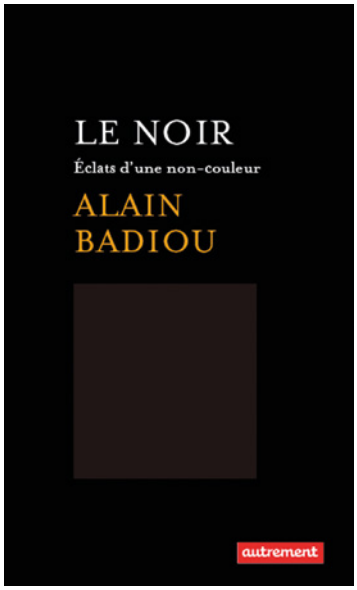
8 Leela Gandhi, *Affective Communities: Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship,* Durham/Londres : Duke University Press, 2006.

9 Partha Mitter, « Decentering Modernism : Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin,* vol. XC, n° 4, 2008, p. 531-548, ici p. 538.

10 Felwin Sarr et Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle,* novembre 2018. http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf [dernier accès 15/06/2020].

# Alain Badiou
# *Le noir. Éclats d'une non-couleur*

Hana Gründler




Paris : Éditions Autrement, 2015, 128 Seiten

## SCHWARZ IST NICHT GLEICH SCHWARZ. ALAIN BADIOU ÜBER DIE LEUCHTENDE NICHTFARBE

Wir messen dem Phänomen der Sprache grundlegende Bedeutung bei. […] Sprechen heißt […] vor allem aber, eine Kultur auf sich zu nehmen, die Last einer Zivilisation zu tragen.
Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken* [1]

Könnten nicht auch glänzendes Schwarz und mattes Schwarz verschiedene Farbnamen haben?
Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben* [2]

Mit welcher Leichtigkeit und Hellsichtigkeit man das Phänomen Schwarz behandeln kann, das in vielen Kulturkreisen mit dem Tiefen, Schweren, Geheimen, Finsteren und Unendlichen in Verbindung gebracht wird und auch aufgrund dieser Vorstellungen unauflöslich mit einer erschütternden Geschichte der Gewalt verwoben ist, zeigt Alain Badiou in seinem langen Essay *Le noir. Éclats d'une non-couleur* von 2015.[3] Gleich zu Beginn erzählt Badiou, wie er als junger Obergefreiter – blaue Uniform, weiße Socken – die Aufgabe hatte, jeden Winterabend den Kohleofen der Gemeinschaftsunterkunft auszumachen, woraufhin sich das kalte Dunkel der Nacht langsam einschlich. Dieses immaterielle Schwarz der beängstigenden, imaginären nächtlichen Kräfte wird der Materialität der Kohle, ihres fettigen Staubs, ihres schweren Rauches gegenübergestellt. Von diesem militärischen Schwarz zum Reich heimlicher kindlicher Spiele, in das der Leser gleich auf den nächsten Seiten entführt wird, scheint es nur ein kleiner Erinnerungssprung zu sein – ein Sprung, der jedoch einem virtuosen *salto mortale* gleicht. Denn Badiou gelingt es, die intrinsische Ambiguität und Variabilität des Schwarz, das eben nicht nur (Nicht)Farbe mit je eigener Stofflichkeit und Beschaffenheit ist, sondern vielmehr auch Konzept, Symbol und Dispositiv, mit souveränen Strichen zu skizzieren und den Leser auf seine Denkweise einzustimmen.

Badious Gedankenlandschaft des Schwarz zeichnet sich durch eine große Vielfalt der Themen und Motive aus: von erotischen Fotografien zu Pierre Soulages *Outre-noir,* von Stendhals *Rouge et noir* zum schwarzen Humor, von der kosmischen Schwärze zur Dunkelheit der organischen Materie reicht das Spektrum dieses

kleinen Buches. Der große narrative Bogen, der dabei vor den Augen des Lesers gespannt wird, beginnt bei subjektiven (Kindheits-)Erinnerungen – schon mit acht Jahren interessierte sich Badiou wohl für die Handhabung des Schwarz – und endet mit einem emphatischen politischen Plädoyer für eine Menschheit ohne Farbe. Trotz der Einteilung des Buches in vier klar unterschiedene Abschnitte (»Enfance et Jeunesse«, »Les Dialectiques du Noir«, »Vêtures« sowie »Physique, Biologie et Anthropologie«) wird sich beim Leser also kaum das Gefühl einstellen, diese komplexe und widersprüchliche Landschaft aus dem Vogelflug überblicken zu können; vielmehr wird er merken, dass es vielversprechender ist, sie polyperspektivisch einzukreisen. Dieser Vielfalt trägt auch die Rezension Rechnung, die nicht den Anspruch auf eine holistische Darstellung erhebt, sondern vielmehr Schlaglichter auf einige zentrale Themen wirft und diese nuanciert auszuleuchten versucht. Badiou legt das eigene kompositorische Vorgehen also sofort offen: Wer eine analytische, methodisch-systematisch begründete Philosophie, eine akademische Kunst- oder Kulturgeschichte der Farbe Schwarz erwartet, wird – so führt es der Anfang vor – in diesem Essay nur bedingt auf seine Kosten kommen. Wer hingegen bereit ist, sich auf ein prozessuales, kreatives (philosophisches) Denken einzulassen, das ihn selbst zum kritischen Nach- und Weiterdenken anregt, der findet hier eine Vielzahl von schillernden Einblicken sowie vielfältige Beschreibungen und Bestimmungsversuche eines Phänomens, das die Bereiche des Ästhetischen und Epistemischen ebenso umfasst wie diejenigen des Ethischen und Politischen. Gerade diese Überdeterminiertheit und Unbestimmtheit des Schwarz scheint eine klare Bestimmung zu verunmöglichen. Und so könnte man Badious auf den ersten Blick idiosynkratisch wirkende Wahl der Themen auch dergestalt lesen, dass Versuche der Totalisierung unter *einem Begriff* des Schwarz prinzipiell zum Scheitern verurteilt sind. Oder wie es Max Raphael in seiner unvollendet gebliebenen Studie *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form* so poetisch-konzise formulierte: »Das Schwarz hat die Weite der Unbestimmtheit, der Allbestimmtheit.«[4]

## MATERIE UND DENKEN

Der Leser erhält in Badious *Le noir* nun nicht nur Einblicke in diese Weite des Schwarz, sondern vielmehr in die Weite und Schwärze des Denkens. Er zeigt dabei auf, dass das Verhältnis von Schwarz und Denken ein enges ist, sei es, weil – wie er schreibt – wir das schwarz färben, was wir nicht kennen (S. 80), sei es, weil das sich im Dunkeln abspielende Denken Jahrhunderte lang vermittels schwarzer Tinte ans Licht trat. Diese Dialektik von Licht und Dunkelheit, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Wissen und Nichtwissen, beziehungsweise der graduelle Übergang von einem Zustand in den anderen, stehen häufig am Ursprung jeglicher Sinngenerierung. Statt das Handwerk des Philosophen – also das Denken – im Bereich des Dunklen und Unsichtbaren zu belassen,[5] interessiert sich Badiou für den Prozess der Sichtbarmachung. Stets geht es ihm in der aktiven Praxis des Philosophierens auch um ein Manifestmachen der Idee.

Und so erstaunt es wenig, dass er seinen ersten tastenden Schreib- und Zeichenversuchen in *Le noir* eine große Bedeutung für sein späteres philosophisches Denken zuschreibt (in den Kapiteln »L'encrier«, »Craies et marqueurs«, »Confusions«). Diese Versuche sind stets durch die subtilen Bewegungen und fluiden Übergänge von der Unform zur Form charakterisiert (S. 18–28). Früh, so könnte man denken, geht es um die Trennung von Unsinn und Sinn. Der klar geschriebene Satz, dieses Wunder, wie es Badiou nennt, ist in seiner evokativen Definition »das Schwarz des Sinns, das dem Schwarz der Materie entrissen wurde.«[6] Der schmerzhafte, beinahe gewalttätige Prozess der Sinngenerierung aus dem dunklen Grund des Tintenfasses findet seine Verkörperung auf dem blütenweißen Papier. Doch es ist gerade das Material, welches allzu einfachen, scharfen, manichäischen Trennungen zwar keinen Strich durch die Rechnung, aber einen schwarzen Fleck auf dem Weiß und den ungeduldigen Händen macht. Bis zu welchem Grad Badiou dieses Überhandnehmen des Formlosen begrüßt, ist fraglich. Denn trotz seines Lobs des Schwarz und seiner Kritik an der manchmal zu einfach anmutenden Dialektik von Schwarz und Weiß scheint er doch auf einem Verständnis des Schreib- und des Zeichenprozesses zu beharren, in dem die Organizität des Materials selbst – eben das Gelatinöse, das Unförmige der Tinte – aber auch die Eigenständigkeit und Widerständigkeit des Körpers – sei es der Körper des Zeichnenden oder der Zeichnung selbst – nicht genügend zu ihrem Recht kommen. Im Hintergrund schwingt letztlich immer noch die klassische, dem *disegno*-Diskurs zugrunde liegende Trennung von Materie und Form, von Farbe und Linie mit. Dass Badiou sich als Erbe der platonischen, metaphysischen Tradition versteht, die er unter neuen Bedingungen weiterentwickeln will, wird hier also in besonderem Maße deutlich. Denn das Schwarz, so scheint es bei aller Tiefe des philosophischen Essays, der ja einen Lobgesang auf die Nichtfarbe darstellt, wird erstaunlicherweise kaum in seiner effektiven und eigenständigen Materialität betrachtet; einer widerständigen Materialität, die eben auch ohne den eingreifenden formgebenden Charakter des Denkens einen Sinn besitzt.

An diesem Punkt mag ein kurzer Blick auf Badious Kunstverständnis klärend für das Verständnis von *Le noir* sein: Summarisch gesprochen ist Kunst für Badiou eine Art und Weise, das anscheinend Formlose zu formalisieren.[7] Dabei vermeidet er zwar die idealistische Vorstellung, dass sich die ›Idea‹ in einem *Top-down*-Prozess in der endlichen und sinnlichen Materie manifestiert, und dreht die Kausalität in *Logiques des mondes* (dt. *Logiken der Welten*) vielmehr um: »Aus alledem ergibt sich, dass ein Tier auf die Wand einer Grotte zu malen, eben heißt, der Grotte zu entkommen, um sich zum Licht der Idee zu erheben – wie im platonischen Mythos, aber umgekehrt. Das ist es, was Platon nicht zu sehen vorgibt: Das Bild ist hier das Gegenteil des Schattens. […] Es ist keineswegs der Abstieg der Idee ins Sinnliche, *sondern die sinnliche Schöpfung der Idee.*«[8] Allerdings schreibt Badiou der Linie in diesem Prozess der Formfindung eine grundlegende Rolle zu: Sie trennt Sinn von Unsinn, sie grenzt ab, sie definiert im wahrsten Sinne des Wortes.[9] Im Gegensatz zu Hubert Damisch, für den die Linie weniger durch Abgrenzung als vielmehr durch den wiederholt ansetzenden Strich, durch das Nachtasten entsteht,[10] interessiert

sich Badiou mit seinem »cartesianischen Geist«[11] aufgrund ihrer Schärfe und nicht aufgrund ihrer Materialität für sie. Dazu passt auch seine durchaus ironische Beschreibung der Schreibübungen: »Auf Weiß sollte nur Schwarz verwendet werden, aber nicht zu viel! In der richtigen Dosis, kontrolliert, informiert, ist es der Ort des Heils. Exzessiv, außer Kontrolle, unförmig, berührt es die Hölle.«[12]

Die sich mit dem Exzess an schwarzer Tinte einschleichende Gefahr ist diejenige einer Übermacht der Materie und des Formlosen, die den Intellekt zu überwältigen droht.[13] Bezeichnenderweise wurde in der Frühen Neuzeit der rationale und definierende Zeichenstrich des genialischen, inspirierten Künstlers häufig den ›unsinnigen‹, formlosen Kritzeleien melancholischer Künstler gegenübergestellt. Gemäß vormoderner Vorstellungen litten die Melancholiker unter einem Exzess an schwarzer Galle und waren somit in besonderem Maße der Fantasie und unkontrollierten beziehungsweise triebhaften Gedanken ausgesetzt – man denke an Marsilio Ficino, der immer wieder auf die Gefahr alles Schwarzen und der inneren Dunkelheit aufmerksam gemacht hat.[14] Während etwa Julia Kristeva diese seit der Antike problematisierte Verbindung des Schwarz mit der Melancholie in ihrer Studie *Le soleil noir* (dt. *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*) untersucht und dabei auf die Dunkelheit jeglichen Sinns, die Weiße der Asymbolie und das Formlose zu sprechen kommt – der Melancholiker, so Kristeva, »versinkt in der Leere der Asymbolie oder in der Überfülle eines Gedankenchaos«[15] –, berührt Badiou die Relation von schwarzer, zersetzender Melancholie und Denken nur am Rande (selbst wenn er in einem Kapitel von den schwarzen Seelen spricht) und insistiert stattdessen auf der Notwendigkeit einer wie auch immer gearteten Formgebung.

## SICHTBARKEIT UND UN/DARSTELLBARKEIT

Für Badiou stellt sich in letzter Instanz die Frage, wie sich Materie und Form, Endliches und Unendliches, Vollendetes und Unvollendetes zueinander verhalten. Wie ist die künstlerische Wahrheit[16] als unendliche Vielheit mit dem begrenzten endlichen Körper des Kunstwerks verbunden? In *Le noir* spricht Badiou in Relation zu Pierre Soulages *Outre-noir* wiederholt davon, dass das kompakte Schwarz stets darauf verweist, dass es jenseits der Begrenztheit der Bilder weitergehen könnte, und es somit ein Moment des Unbegrenzten und Unvollendeten in sich birgt. »Die vollkommene Unvollkommenheit des Schwarzen, die von der Malerei Soulages offenbart wird, besteht darin, dass ihr vollendetes Wesen Unvollständigkeit ist. Ja, die Aufforderung des Schwarz lautet: ›Ihr, die ihr mich seht, ohne etwas zu sehen, fahrt fort!‹«[17] Das Unvollendete, das hier angedeutet wird, ist letztlich ein Unvollendbares, das in seiner anti-mimetischen Präsenz eine Form von eigener Wahrheit produziert, die sich der Deutung entzieht – ganz im Sinne von Badious ›Inästhetik‹, in der die Kunst als eine Wahrheitsprozedur bestimmt wird, die das Regime des Wissens überschreitet und somit auch nicht hermeneutisch oder didaktisch einzuholen ist.[18]

Badiou verweist an mehreren Stellen des Essays auf das Unbegrenzte und Unvollendete sowie auf die Unmöglichkeit, das Schwarz zu sehen. Angedeutet wird

dabei nicht nur das klassische Motiv der Blindheit (S. 46), die letztlich zu einer anderen, neuen Form des Wahrnehmens und Erkennens führen kann – ganz im Sinne der alttestamentarischen Propheten, die durch ein inneres Sehen zur Wahrheit fanden –, sondern auch die seit der Antike diskutierte Frage der Darstellung des Undarstellbaren. Bereits Plinius der Ältere und Philostrat betonten, dass die Darstellung spektakulärer und in gewissem Sinne exzessiver natürlicher Phänomene wie der absoluten Dunkelheit des Firmaments oder der blendenden Helligkeit des Sonnenlichts zu den größten Herausforderungen der Kunst gehören, zumal hier die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sowie diejenigen der Repräsentation selbst gesprengt werden.[19] Jenseits dieser künstlerischen und ästhetischen Aspekte wohnen der Absenz oder dem Exzess des Lichts jedoch stets auch starke metaphysische und ontologische Implikationen inne, zumal Licht häufig als ein Index der Intelligibilität verstanden wurde.

Badiou spricht nun bezeichnenderweise in dem Abschnitt »Physique, Biologie et Anthropologie«, und genauer in dem Kapitel »Le noir métaphorique du Cosmos«, von dieser vollkommenen Absenz und dem Exzess, die das Schwarz gleichermaßen beinhalte (S. 79). In seinen evokativen Ausführungen zum schwarzen Loch – von ihm poetisch »abîme de lumière« genannt – und zur »matière noire«, der dunklen Materie, bringt er das Verhältnis von Sehen und Wissen ebenso zur Sprache wie die Grenzen der Darstellung und des Denkbaren. So betont er in einem ersten Schritt, dass wir das schwarz färben, was wir nicht kennen (S. 80). Zugleich würden Schwarz und Dunkelheit benutzt, um das zu benennen, was in der Wahrnehmung abwesend sei, und somit um zu erreichen, dass wiederum dem Denken nichts fehle.[20] An dieser Stelle fühlt man sich an die berühmten Passagen zum Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft* (§ 23–29) erinnert, in denen Kant bekanntlich argumentiert, dass die Einbildungskraft vor dem unendlich Großen kollabiert und das Unendliche sinnlich nicht mehr dargestellt werden kann. Das Subjekt, so Kant, erkennt nun aber in einem zweiten Schritt, dass selbst das größte und mächtigste Naturphänomen, das den Wahrnehmungsapparat überflutet und sinnlich nur noch angedeutet werden kann, von der Vernunft nicht nur *gedacht* zu werden vermag, sondern im Vergleich zum unendlichen Ideenvermögen auch relational klein ist. Die Kantische Färbung von Badious Ausführungen scheint noch deutlicher auf, wenn er schreibt:

> »Folglich bestätigt sich, dass das kosmologische Schwarz nicht so sehr das Schwarz der Nacht ist, dieses poetische Gegenstück zum Blau des Himmels, als vielmehr der Name dessen, was verschwunden ist (das schwarze Loch), aller möglichen Wahrnehmungen, sowie von allem, was sein sollte (dunkle Materie), damit dem Konzept nichts fehle. Das kosmologische Schwarz bedeutet am Ende weniger Abwesenheit oder Tod als das, was der Gedanke ihnen entgegensetzt.«[21]

Es ist diese komplexe und widersprüchliche Relation von Wahrnehmen und Denken, diese im Schwarz angesiedelte Dialektik von Mangel und Exzess, die Badiou auch gegen die Empiriker verteidigt, denen er eine Verschleierung reiner Konzepte vorwirft.

## VERBORGENES UND VERHÜLLTES

Das Verhältnis von Un/Sichtbarkeit und Schwärze wird bei Badiou auch in seinem direkt an die kosmische Schwärze anschließenden Kapitel zur Pflanzenwelt (»La noirceur secrète des plantes«) ausgelotet, wobei er einen Perspektivwechsel vom Makrokosmos zum verborgenen Inneren der Erde vollzieht. Auf einigen der schönsten Seiten des Essays macht sich Badiou mit Victor Hugo auf die Spur der Wurzeln, die im dunklen Reich der Erde schimmern. Hier wird nicht die harmonische, farbenfrohe Natur evoziert, sondern »die dunkle Kehrseite der Schöpfung«.[22] Dieses Hinabsteigen in das geheime Innere des Organischen bringt gemäß Badiou das eigentliche Wesen der Pflanzenwelt ans Licht, das weniger durch Farbe als durch Schwärze charakterisiert wird. In der Frühen Neuzeit war dieses Innere der Natur ein unbekanntes Territorium, eines, das sich dem observierenden Auge und somit auch der Erkenntnis entzog, insbesondere dann, wenn es sich um das Innere des menschlichen Körpers handelte, der bekanntlich nur unter komplizierten Bedingungen seziert werden konnte. Das Wissen um diese geheime Seite der Natur, auf das auch Badiou verweist, wurde für eine lange Zeit mit dem Wissen um die *res obscuras,* also um die dunklen Dinge verknüpft, die den Rahmen des eigentlich Wissbaren sprengen.

Badiou spricht aber auch noch in einem ganz anderen Zusammenhang von einem dunklen Kontinent (des Begehrens), und zwar in Hinblick auf den weiblichen Körper. Die Ausführungen zum Verhältnis von Schwarz und Erotik sind wenig überzeugend. So fragt man sich insbesondere als Leserin wiederholt perplex, wer (oder leider gar was) denn nun ›Die Frau‹ sein soll, auf die Badiou gerne hinweist – und dies obgleich man seinen platonischen Begriffsidealismus einzuordnen weiß. Auch ist man ob der unterkomplexen Analyse erotischer/pornographischer Illustrationen und des gesamten damit einhergehenden Machtdispositivs sowie der zwar angedeuteten, aber letztlich nicht weiter ausgeloteten Objektifizierung des weiblichen Körpers (der – sic – um mit dem starken Zeichen des ›schwarzen‹ Venushügels zu kontrastieren übrigens immer ein weißer zu sein hat) zutiefst irritiert. Und so muten die Gedanken zur verhüllenden, weißen Wolke der Zensur (die das Gegenteil einer erotisierenden Verhüllung ist), die das Schwarz der Vulva mit einem tabuisierenden und zugleich banalisierenden Weiß-Grau übertüncht, unzeitgemäß an, auch wenn man die Kritik einer falsch verstandenen moralischen und epistemologischen Domestizierung des »obszönen« Schwarz durchaus teilt. Das einzig interessante Motiv, das sich hier subtil abzeichnet und welches eine Umkehrung der üblichen Annahmen der Klarheit der Erkenntnis darstellt, ist die Verknüpfung von Weiß und Ignoranz. Dieser Aspekt wird von Badiou im Kapitel »Les âmes noires« explizit angesprochen, wobei er ausgehend von Racines *Reinheit des Herzens* darauf verweist, dass diese nur vor dem Hintergrund des Unwissens möglich sei – »Das Weiß hingegen ist nur das Gespenst der Unwissenheit. Alles Wissen ist Wissen über das Schwarz, wie es durch Überraschung geschieht.«[23]

## POLITIKEN DES SCHWARZ

Das Verhältnis von Wissen und Nichtwissen sowie die in der westlichen Kultur zutiefst verwurzelte, verhängnisvolle Assoziation des Schwarzen mit dem Unreinen und Gefährlichen, mit dem Anderen, das dämonisiert, stigmatisiert und verfolgt wird, bringt Badiou in seinem letzten und längsten Kapitel »Une invention des Blancs« zur Sprache. [24] In diesem widmet sich Badiou den ethnischen und rassistischen Implikationen des Farbbegriffs und beleuchtet schlaglichtartig die Geschichte des Kolonialismus sowie die damit einhergehende epistemische, ethische und politische Gewalt, um letztlich für eine Menschheit ohne Farbe zu plädieren – eine Menschheit, in der die Farbe der Haut nicht mehr entscheidend ist. Als Leser hat man (zu) lange auf diese Ausführungen gewartet, insbesondere, weil die komplette Ausblendung der schwarzen Haut in einigen Kapiteln, in denen die weiße hingegen eine zentrale Rolle spielte, befremdlich wirkt.

An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass diese Rezension in einer Zeit geschrieben wird, in der in den Vereinigten Staaten und weltweit Hunderttausende auf die Straße gehen, um sich gegen den systemischen Rassismus und die allgegenwärtige Polizeigewalt gegen Schwarze aufzulehnen und eine radikale Transformation des Gegebenen zu fordern. Diese vollumfängliche Präsenz des Gegenwärtigen und Realen macht die Einschätzung von Badious 2015 veröffentlichten Überlegungen nicht einfacher. Aber zugleich wird in dieser Zeit die Hoffnung geschürt, dass Badious philosophisches Credo einer Manifestmachung der Ideen tatsächlich realisiert wird – und so haben die letzten Seiten von *Le noir* nichts an Aktualität und provokativer Brisanz verloren. Wie Badiou kurz und prägnant (und wenig überraschend) aufzeigt, ist das Dispositiv rassistischer Gewalt, das sich nicht zuletzt in der von Europäern oktroyierten hierarchischen Farbskala der Menschheit zeigt, bis heute nicht aufgehoben. Folgen wir Badiou, so gibt es zwei Modi, um diese Stigmatisierung der Schwarzen Haut anzuprangern: Der eine besteht in einer Reflexion über und Betonung der Schwarzen Hautfarbe und damit einhergehend einer Umkehrung der negativen Zuschreibungen, die fälschlicherweise von Rassisten vorgenommen werden, so wie es die Vertreter der *négritude*-Strömung, allen voran Aimé Césaire, getan haben. Der zweite besteht hingegen in folgendem Gedanken:

> »[…] zu leugnen, dass Farbe in irgendeiner Weise mit irgendeinem System der Wertung oder Herabwürdigung in Verbindung steht. Das bedeutet, dass jedes globale Urteil über eine vermeintliche ›Gemeinschaft‹ von Farben rational impraktikabel ist, ob positiv oder negativ. Die Farbe ist sicherlich eine objektive Bestimmung, aber sie muss ohne jegliche symbolische Fortsetzung bleiben.«[25]

Badiou geht in seiner Argumentation noch weiter, indem er nicht nur jegliche symbolische Konnotation des Schwarz aufhebt, sondern in einem zweiten Schritt darauf hinweist, dass der Farbe prinzipiell keine Objektivität zukommt[26] und sie somit auch keinem menschlichen Wesen zugeschrieben werden kann. Dieser Schritt ist zumindest erkenntnistheoretisch wenig erstaunlich, zumal Farben in der *Qualia*-Debatte als sekundäre und somit rein erfahrungsbasierte, nicht objektivierbare Qualitäten gelten. Badiou wendet sich aber nicht aus epistemologischer, sondern aus

politischer Perspektive gegen die spaltende Dialektik der Farben, die seines Erachtens auch von der *Black-Panther*-Bewegung oder von Bewegungen wie *Black is beautiful* partiell noch immer verfochten wurde und wird, wenngleich natürlich aus einer anderen revolutionären Notwendigkeit heraus. Für ihn sollte diese Dialektik hingegen von einem politischen Universalismus ersetzt werden, in dem die Gleichheit auch eine Gleichheit bzw. eine Aufhebung der Farben ist (S. 103). Nicht zuletzt, weil die farbliche Klassifikation ein Machtdispositiv darstellt, in dem epistemische Gewalt zu politischer Gewalt wird (S. 104). »Auf Genets Frage ›Von welcher Farbe ist der Schwarze?‹ muss man antworten, dass es, was die gesamte Menschheit betrifft, wirklich überhaupt keine Farbe gibt. Die des Weißen gibt es ebenso wenig wie die des Schwarzen« – so Badiou.[27] Dass er hierbei an keiner Stelle erwähnt, wie sich unter dem Deckmantel des Universalismus durchaus auch Formen der (rassistischen) Diskriminierung verbergen können, erstaunt leider wenig.[28] Die Argumentation ist nicht neu – so scheint in den letzten Seiten von *Le noir* der *Orphée noir* von Jean-Paul Sartre immer wieder durch. In diesem Essay bekräftigt Sartre in hegelianischer Manier, dass die Schwarzen »[…] wissen, daß er [der Schwarze] die Synthese oder Verwirklichung des Menschlichen in einer rassenlosen Gesellschaft vorbereiten soll. So ist die Négritude zu ihrer Selbstzerstörung da, sie ist Übergang und nicht Ziel, Mittel und nicht letzter Zweck.«[29] Badious knapp gehaltenen, aber eben sehr anspielungsreichen Ausführungen – zu denen auch die pauschale, kurzsichtige und letztlich überhebliche Kritik an den *Postcolonial Studies* zählt, denen er eine paternalistische Konsolidierung der Farbproblematik vorwirft (S. 103 f.) – können aber nur vor dem Hintergrund seines komplexen und vielschichtigen philosophischen und politischen Denkens gedeutet werden. Denn für Badiou geht es eben nicht darum, sich mit partikularistischen Problemen des Politischen auseinanderzusetzen (zu denen er auch den Rassismus zu zählen scheint), sondern eine Politik der Emanzipation, eine ›Politik der Wahrheit‹ zu verfolgen, die den Relativismus überwindet.[30] Zentral ist für Badiou letztlich eine Neubegründung des Universalismus, in der nicht die Differenz, sondern die ›Nichtdifferenz‹ zählt. Die platonische Geste dieses universalistischen Projekts kommt unter anderem im letzten Kapitel »Générique« von Badious berühmten *Manifeste* zum Tragen, in dem er für eine Stärkung des Wahrheitsbegriffs und des Generischen eintritt, und sie zeigt sich in *Le noir* konsequenterweise auch in der radikalen Forderung nach der Abschaffung der Farbe im Bereich der Menschheit.[31]

So sehr man Badious Position und sein Eintreten für ein egalitäres und universalistisches Verständnis des Politischen nachvollziehen kann, so sehr vermisst man in diesem letzten Kapitel doch eine tiefergreifende Auseinandersetzung mit Vertreter·innen des postkolonialen Denkens.[32] In erster Linie mit Frantz Fanon, der zwar eine universelle, humanistische und emanzipatorische Vision entwirft, und dennoch eine treffende Kritik an der Übermacht des Universellen und Abstrakten und auch an der Intellektualisierung des Schwarzen Daseins formuliert.[33] In *Peau noire, masques blancs* (dt. *Schwarze Haut, weiße Masken*) weist Fanon nicht nur auf die Gewalt der Sprache und die Gefahren einer universalistischen Sprachverwendung

hin (so etwa im ersten Kapitel »Le noir et le langage«), sondern analysiert die Zusammenhänge von Sprache, Körper und Blicken mit phänomenologischer Sensibilität. Es gibt – so möchte man Badiou entgegenhalten – neben dem platonischen Reich der Ideen ein Reich des Körpers, das durch Objektifizierung und die Gewalt des Blicks geprägt ist. »Ich bin nicht der Sklave der ›Vorstellung‹, welche die anderen von mir haben, sondern meiner Erscheinung«,[34] so Fanon. Dem Leser wird diese Erfahrungswirklichkeit des Schwarzen Körpers, der durch sein Äußeres überdeterminiert wird, auf sprachlich eindrückliche Weise vor Augen geführt, wobei zugleich die Problematik von Universalem und Partikulärem berührt wird (»Ich brauche das Universelle nicht zu suchen«).[35] Gerade Fanons Verweis auf Sartres ›Vergessen‹, dass Schwarze Menschen in ihren Körpern anders leiden als dies Weiße Menschen tun, unterstreicht die Irreduzibilität der leiblichen Existenz, die als je konkrete, partikuläre, gelebte Erfahrung letztlich nicht generalisierbar ist: »die Erfahrung des Negers ist mehrdeutig, denn es gibt nicht einen Neger, sondern nur die Neger.«[36] Fanons Kritik an Sartres *Orphée noir* zielt auch darauf ab, aufzuzeigen, wie im Namen von Universalismus und Klassenkampf für eine Überwindung sowohl des Partikularismus als auch des Kampfes gegen rassistische Diskriminierung plädiert wird, ohne sich dabei der impliziten rassistischen Mechanismen bewusst zu sein: »Jean-Paul Sartre hat in dieser Studie den schwarzen Enthusiasmus zerstört.«[37]

Und Badiou selbst? Er thematisiert am Ende seines Buches zwar ebenfalls, dass es nicht den Schwarzen oder den Weißen gibt, sondern die menschliche Haut unendlich viele Nuancen und Gradationen aufweist, die sprachlich nicht bestimmbar sind und sich jeglicher Klassifizierungsmöglichkeit entziehen. Die Haut besitzt nicht eine Farbe, sondern unendlich viele, und dies ist der Grund, weshalb weder Weiß noch Schwarz als Kategorien der Unterwerfung existieren dürfen. Oder wie es Badiou formuliert: »In der universellen Ordnung, nach der die Menschheit strebt, haben weder Schwarz noch Weiß das geringste Existenzrecht.«[38] Allerdings ist diese Forderung als universalistisches Ideal, als Teil eines radikalen politischen Denkens, in dem Wahrheit möglich ist, zu verstehen. Aber die komplette Abschaffung jeden Farbbegriffs funktioniert letztlich nur, wenn man die Vulnerabilität des Körpers nicht mehr in Betracht ziehen muss. Sicherlich: die irreduzible, durch gewalttätige Zuweisung gelebte Erfahrung Schwarzer Leiblichkeit, die Fanon so klar und erschütternd beschreibt, sollte in der universellen Ordnung, nach der die Menschheit strebt, nicht mehr zählen müssen. Trotz der Notwendigkeit dieses utopischen Horizonts sollte jedoch Fanons Insistenz und Mahnung, die Körperlichkeit und existenzielle Singularität jedes Menschen nicht unter dem Deckmantel des Universellen verschwinden zu lassen, ernst genommen werden. Das soll nicht heißen, dass man es sich, um mit Borges zu sprechen, prinzipiell wünscht, »sich vom Platonismus zu verabschieden, der eisig erscheinen mag, ohne zu behaupten, dass das Allgemeine manchmal intensiver sein kann als das Besondere.«[39] Aber man möchte sich sicherlich von der Vorstellung verabschieden, dass das Partikuläre das Universelle korrumpiert.[40] Auch oder gerade nach der Lektüre von Badiou möchte

man eine ›Ethik des Besonderen‹ nicht missen, die auch eine Ethik der Wahrnehmung ist. In dieser kommt dem Partikulären eine große Rolle zu, ebenso wie der ästhetischen Sensibilität. Es geht um Sorgfalt und Umsicht gegenüber dem Einzelnen, um eine *Auffächerung* und *Verfeinerung* der Wahrnehmungsfähigkeit, die auch zu einer neuen Sprache und somit zu einer neuen Lebenswelt führen kann.[41] Diese Welt würde vielleicht noch nicht die universelle Ordnung darstellen, sie wäre noch nicht die umgesetzte Utopie, die ja stets ein Nicht-Ort ist – wobei es von der Utopie zur Dystopie bekanntlich häufig nur ein Schritt ist. Stattdessen wäre sie ein gelebter Ort, in dem die unendliche Vielfalt der Farben nicht nur wahrgenommen, sondern ernst genommen wird und somit zu ihrem Recht kommt.

1 Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken,* Übersetzung aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 14.

2 Ludwig Wittgenstein, »Bemerkungen über die Farben«, in: idem, *Über Gewissheit. Werkausgabe,* Bd. 8, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 7–112, hier S. 71.

3 Alain Badiou, *Le noir. Éclats d'une non-couleur,* Paris: Éditions Autrement, 2015. Im Folgenden wird auf die Paginierung der digitalen ePub-Ausgabe (2016) verwiesen. Die Datei wurde in der »iBooks«-Anwendung nachgeschlagen. Als Darstellungsgröße wurde »Originalgröße« eingestellt. Übersetzungen Hana Gründler.

4 Max Raphael, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 30–31. Die Schrift stellt aufgrund der akkuraten phänomenologischen Untersuchung und Differenzierung sowie kunstphilosophischen Bestimmung der Farbe Schwarz auch heute noch ein einzigartiges Werk dar.

5 Es war Hannah Arendt, die an eine lange Tradition anknüpfend, darauf hinwies, dass sich das Denken stets im Verborgenen und somit im Dunkeln abspiele, und nicht nur in der Potenz, sondern selbst im Zustand der Aktualisierung unsichtbar sei. Dies veranlasste sie dazu, die Philosophen »die Unsichtbaren« zu nennen. Hannah Arendt, *Vom Leben des Geistes. Das Denken, das Wollen,* Übersetzung aus dem Englischen von Hermann Vetter, München/Zürich: Piper Verlag, 1998, S. 77.

6 »Le noir du sens, qui est arraché au noir de la matière.« Badiou, *Le noir,* op. cit., S. 18.

7 In *Logiken der Welten* schreibt er hierzu: »Im Fall der künstlerischen Wahrheiten zeigt die Welt eine singuläre Form der Spannung zwischen der Intensität des Sinnlichen und der Ruhe der Form. Das Ereignis ist ein Bruch im etablierten Regime dieser Spannung. Die Spur dieses Bruchs bedeutet, dass das, was dem Formlosen anzugehören schien, nunmehr als Form gilt, sei es global (der Kubismus 1912–1913), sei es durch lokalen Überschuss (die barocken Verzerrungen von Tintoretto über Greco bis Caravaggio).« Vgl. Alain Badiou, *Logiken der Welten. Das Sein und das Ereignis* [2], Übersetzung aus dem Französischen von Heinz Jatho unter Mitarbeit von Arno Schubbach, Zürich/Berlin: diaphanes, 2010, S. 92. Zu Badious Verständnis der Kunst und deren Relation zur Philosophie siehe den Aufsatz von Elie During, »Art«, in: A. J. Bartlett und Justin Clemens (Hg.), *Alain Badiou. Key Concepts,* Durham: Acumen, 2010, S. 82–93.

8 Badiou, *Logiken der Welten,* op. cit., S. 35 (Hervorhebung Hana Gründler).

9 »Die wichtigste Konsequenz ist die, dass bei der Darstellung des Pferds alles eine Sache des Strichs ist. Die Zeichnung muss den intelligiblen Schnitt einschreiben, jene separate Betrachtung des Pferds, das alle gezeichneten Pferde präsentieren. Aber eine solche Betrachtung, die das Pferd im Sinne der Einheit der Idee bewahrheitet, ist eine lebendige Anschauung. Fixiert ist sie nur durch die Sicherheit des Strichs, durch die Abwesenheit von Korrekturen. Mit einer einzigen Geste, mit einem einzigen Strich muss der Künstler das Pferd aussondern, während er zugleich ein Pferd zeichnet.« Badiou, *Logiken der Welten,* op. cit., S. 35 f.

10 Folgen wir Hubert Damischs *Traité du trait,* so ist der Ursprung der westlichen Zeichnung eigentlich im Nachtasten eines Schattens zu finden (Butades-Mythos). Hubert Damisch, *Traité du Trait, Tractatus tractus,* Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

11 »Esprit cartésien«, Badiou, *Le noir,* op. cit., S. 25.

12 » Il ne faut sur le blanc que du noir, mais point trop n'en faut ! À bonne dose, contrôlé, informé, il est le lieu du Salut. Excessif, hors contrôle, informe, il touche à l'Enfer. « Ibid., S. 20.

13 »Ist das nicht die tiefgründigste Unterweisung, die mir in der Grundschule meiner Kindheit passiert ist, die, die die Tinte abrupt zwischen dem Gedanken, der zum Buchstaben wurde, und dem Trieb, der sich in Flecken und Kleckse verwandelte, verteilt? Wie werden es diejenigen tun, die mit dem leicht dunklen Grau auf dem leicht blassen Grau der Computerbildschirme beginnen? Ohne die geringsten Kleckereien? Werden sie nicht denken, dass der Gedanke nur ein Avatar des Formlosen ist, dass der Intellekt nur eine dünne zusätzliche Schicht über dem Grau des Triebes ist, und der Trieb eine magere Ablösung des Graus des Intellekts?« — »N'est-ce pas l'instruction la plus profonde, celle qui m'advenait à l'école primaire de mon enfance, celle qui distribue abruptement l'encre entre la pensée devenue Lettre et la pulsion changée en taches et pâtés ? Comment feront ceux qui commencent par le gris un peu sombre sur le gris un peu pâle des écrans informatiques ? Sans le moindre pâté ? Ne penseront-ils pas que la pensée n'est qu'un avatar de l'informe, que l'intellect n'est qu'une mince couche supplémentaire sur le gris de la pulsion, et la pulsion un maigre décapage du gris de l'intellect ?« Ibid., S. 20.

14 Marsilio Ficino, *De vita libri tres. Drei Bücher über das Leben,* hg. von Michaela Boenke, München: Fink, 2012, insb. S. 53–73.

15 Julia Kristeva, *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie,* Übersetzung aus dem Französischen von Bernd Schwips und Achim Russer, Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, 2007, S. 43.

16 Es kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, Badious komplexe Überlegungen zu den vier Wahrheitsprozeduren näher auszuführen. Es muss reichen, darauf hinzuweisen, dass für Badiou die Künste Wahrheitsprozeduren zur Schau stellen. Dabei sind die Wahrheiten, die die Kunst aktiviert, anders beschaffen als Wahrheiten der Wissenschaft oder der Philosophie, und auch nicht auf diese reduzierbar.

17 »La parfaite imperfection du noir, révélée par la peinture de Soulages, est que son essence achevée est l'inachèvement. Oui, l'injonction du noir est : ›Vous qui me voyez sans rien voir, continuez !‹« Badiou, *Le noir,* op. cit., S. 48.

18 Alain Badiou, *Kleines Handbuch der Inästhetik,* Übersetzung aus dem Französischen von Karin Schreiner, Wien: Turia + Kant, 2012.

19 Plinius, *Historia naturalis,* XXXV, 92 ; Philostratus, *Eikones* I, 1 bzw. II, 13.

20 »Aber was bleibt, ist, dass das Schwarz somit das benennt, was in der Wahrnehmung fehlt, so dass dem Denken nichts fehlt.« »Mais ce qui demeure est que le noir vient ainsi *nommer ce qui manque dans la perception afin que rien ne manque dans la pensée.*« Badiou, *Le noir,* op. cit., S. 82.

21 »Ainsi se confirme que le noir cosmologique, ce n'est pas tant le noir de la nuit, ce contraire poétique du bleu du ciel, que le nom de ce qui a disparu (le trou noir), de toute perception possible comme de tout ce qui devrait être (matière noire) pour que rien ne vienne à manquer au concept. Le noir cosmologique, à la fin, connote moins l'absence ou la mort que ce que la pensée leur oppose.« Ibid.

22 »Le revers ténébreux de la création«, ibid., S. 86.

23 »Le blanc, lui, n'est que le fantôme de l'ignorance. Tout savoir est savoir du noir, tel qu'il advient par surprise.« Ibid., S. 42.

24 Ich danke Francesca Raimondi für die (wie immer) konstruktiv-kritische Lektüre meines Textes.

25 »La deuxième consiste à nier que la couleur ait quelque rapport que ce soit avec quelque système de valorisation ou de dépréciation que ce soit. Ce qui veut dire que tout jugement global sur une supposée › communauté ‹ de couleur est rationnellement impraticable, qu'il soit positif ou négatif. La couleur est certes une détermination objective, mais elle doit demeurer sans aucun prolongement symbolique.« Badiou, *Le noir,* op. cit., S. 98.

26 »[…] es gibt nicht einmal Objektivität bei der Beurteilung von Farbe«. »[…] il n'y a pas même d'objectivité du jugement de couleur.« Ibid.

27 »À la question de Genet › de quelle couleur est le Noir ? ‹, il faut répondre que, pour ce qui intéresse l'humanité tout entière, il n'y a en réalité aucune couleur. Et pas plus celle du Blanc que celle du Noir.« Ibid., S. 104.

28 Siehe hierzu etwa den luziden und differenzierten Aufsatz von Ernesto Laclau, »Universalism, Particularism, and the Question of Identity«, in: *October* 61, Sommer 1992: *The Identity in Question,* S. 83–90.

29 Jean-Paul Sartre, *Gesammelte Werke; Schriften zur Literatur, 4. Schwarze und weiße Literatur. Aufsätze zur Literatur 1946–1960,* Übersetzung aus dem Französischen von Traugott König, Gilbert Strasmann und Elmar Tophoven, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 81.

30 Ob Badiou sich hier auch auf Peter Hallwards Buch *Absolutely Postcolonial* von 2001 bezieht, kann nicht näher erörtert werden. Wahrscheinlich würde Badiou jedoch folgender Formulierung zustimmen: »[…] postcolonial theory in general can only obstruct what is arguably the great political task of our time: the articulation of fully egalitarian political principles which, while specific to the particular situation of their declaration, are nevertheless sub-tracted from their cultural environment«, Peter Hallward, *Absolutely Postcolonial. Writing between the Singular and the Specific,* Manchester / New York: Manchester University Press, 2001, S. 126; vgl. ibid., »Vorwort«, insb. S. XIX.

31 Alain Badiou, *Manifest für die Philosophie,* Wien: Turia + Kant, 2017.

32 Man hätte sich als Leser auch eine Auseinandersetzung mit Positionen der afrikanischen politischen Philosophie gewünscht, die häufig hegemonische Diskurse aufbrechen und das Verhältnis von Zentrum und Peripherie des Denkens, von statischer Kanonbildung, zu der eben auch universalistische Forderungen zählen können, kritisch in Frage stellen und somit neue Denkmöglichkeiten eröffnen. Diese Lacuna ist in den meisten akademischen Disziplinen zu beobachten. Im deutschsprachigen Raum ist hierzu der folgende Band erschienen: Franziska Dübgen und Stefan Skupien (Hg.), *Afrikanische politische Philosophie. Postkoloniale Positionen,* Berlin: Suhrkamp, 2015.

33 Vgl. hierzu Fanon, *Schwarze Haut,* op. cit., S. 97: »Schwarzer Orpheus ist ein Datum in der Intellektualisierung des schwarzen Existierens. Und Sartres Irrtum bestand auch nicht allein darin, zur Quelle der Quelle gehen zu wollen, sondern diese Quelle in gewisser Weise auszutrocknen.«

34 Ibid., S. 84.

35 »Ich bin von außen überdeterminiert. […] Ich bin keine Potentialität von irgend etwas, ich bin voll und ganz das, was ich bin. Ich brauche das Universelle nicht zu suchen. Keine Wahrscheinlichkeit setzt sich in mir fest. Mein Negerbewußtsein gibt sich nicht als Mangel. Es ist. Es haftet an sich selbst.« Ibid., S. 84, S. 98.

36 Ibid., S. 99. Die Autorin hat die Übersetzung leicht modifiziert und stärker dem Original angepasst.

37 »Und so bin nicht ich es, der mir einen Sinn erschafft, sondern der Sinn war da, er existierte bereits, wartete auf mich. Nicht ich, mit meinem Elend eines bösen Negers, meinen Zähnen eines bösen Negers, meinem Hunger eines bösen Negers, werde eine Fackel formen und anzünden, um die Welt damit in Brand zu stecken, sondern die Fackel war da und wartete auf diese historische Chance.« Ibid., S. 98.

38 »Dans l'ordre universel auquel l'humanité aspire, ni le Blanc ni le Noir n'ont le moindre droit d'exister.« Badiou, *Le noir,* op. cit., S. 107.

39 Vgl. Borges' Anmerkung in *History of Eternity*, in: Jorge Luis Borges, *Selected Non-Fiction*, Übersetzung aus dem Spanischen von Esther Allen, Suzanne Jill Levine und Eliot Weinberger, New York: Penguin, 1999, S. 123–139, insb. S. 129, Anm. 3 (Übersetzung Hana Gründler).

40 Laclau, »Universalism, Particularism, and the Question of Identity«, op. cit., S. 84.

41 Dazu siehe: Hana Gründler, *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019.

Chapitre / Kapitel IV

# Projets croisés

## « Un exilé intérieur », Entretien sur les travaux de Willibald Sauerländer avec Thomas Kirchner, Philippe Plagnieux, Anne-Orange Poilpré et Marc C. Schurr

Chapitre IV **Projets croisés**

# *« Un exilé intérieur »*

Entretien sur les travaux de Willibald Sauerländer avec Thomas Kirchner, Philippe Plagnieux, Anne-Orange Poilpré et Marc C. Schurr

Willibald Sauerländer, décédé en avril 2018, a joué un rôle essentiel de passeur entre la France et l'Allemagne dans le dans le domaine de l'architecture et de la sculpture médiévales, mais aussi de l'art français (Jean Antoine Houdon, Nicolas Poussin, Jacques-Louis David, Edouard Manet). Il était donc naturel que *Regards croisés* lui rende hommage dans celle de ses rubriques qui permet au mieux de faire dialoguer chercheur·e·s français·e·s et allemand·e·s. C'est au Centre allemand d'histoire de l'art de Paris (Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris), dont il avait accompagné la création en 1997, que se sont réunis en février 2020 son directeur Thomas Kirchner et trois spécialistes de l'histoire de l'art du Moyen Âge : Marc C. Schurr, professeur à l'université de Strasbourg, Philippe Plagnieux et Anne-Orange Poilpré, professeur et maîtresse de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Leurs échanges ici transcrits reviennent sur le parcours et les travaux de Willibald Sauerländer, ainsi que sur leur perception et sur leur réception en France et en Allemagne.

Thomas Kirchner : Il me semble que l'un des jalons de l'histoire du rapport de Willibald Sauerländer avec la France est son déménagement à Paris en 1954, après la soutenance de sa thèse sous la direction de Hans Jantzen à Munich.[1] Les cinq années de son séjour en France ont contribué à jeter un pont entre les deux pays après la Seconde Guerre mondiale, du moins en histoire de l'art. Il faisait partie des jeunes chercheurs accueillis par André Chastel, qui a obtenu son poste à l'Institut d'art et d'archéologie de la Sorbonne en 1955, avec Günter Metken et d'autres. Il est l'un des premiers à voir publier en France la traduction de *La Sculpture gothique*,[2] dès 1972, alors que d'autres, tels que Jantzen et Hans Sedlmayr ne furent jamais traduits. Dès lors, peut-il être considéré comme participant à la politique menée par Willy Brandt en RFA, qui consistait à œuvrer aux rapprochements avec la France et plus largement l'Europe ?

Philippe Plagnieux : Je pense que sa position était personnelle, même si elle allait dans le même sens que la politique de Willy Brandt. Il était très francophile, très lié à Chastel, mais aussi à Louis Grodecki. Il a travaillé en Allemagne sur la France, mais son lien avec celle-ci apparaît dès la guerre. C'est notamment ce qui ressort du texte qu'il a écrit pour ses propres funérailles et qui fut lu par son fils Georg.[3] Il a seize ans au moment de la campagne de France en 1940. Alors qu'il est protestant et agnostique, un prêtre catholique, qui lui enseigne le latin dans une cabane de jardin, lui dit cette phrase qui l'a beaucoup marqué : « J'ai eu tant de mal en pensant aux Français ». Il est donc sensibilisé très jeune à la catastrophe et cette période a sans doute décidé de ce qu'il allait réaliser par la suite.

Marc C. Schurr : J'ai eu l'occasion de faire sa connaissance au *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* à Munich (Institut central d'histoire de l'art), alors que j'étais doctorant, puis après mon habilitation. Malgré sa réputation d'inaccessibilité, j'ai gagné son attention quand j'ai commencé à m'intéresser au gothique autour de 1300 en Europe, en particulier aux transferts culturels durant cette première phase d'internationalisation du gothique. Depuis longtemps, les discours sur cette période étaient marqués par le nationalisme, comme l'a montré Michela Passini de manière brillante.[4] Ce fut le sujet de mes discussions avec Sauerländer. Il m'a expliqué que durant ses études à Munich personne ne s'ouvrait véritablement à d'autres approches que celles enseignées par Jantzen, un historien de l'art très réputé à l'époque, bien qu'il ait joué un rôle assez ambigu pendant la période du nazisme, et dont il était alors élève. Il a voulu sortir de cette bulle. Dans l'Allemagne de l'après-guerre, personne ne voulait plus travailler sur l'art allemand. À mon époque, l'art allemand n'était plus un interdit, mais il restait difficile de l'envisager pour une carrière. En plus, l'art gothique, un chapitre de l'histoire de l'art très lié à la France, était une thématique qui ne facilitait pas non plus une carrière académique, en l'absence d'institut et de postes en France pour les jeunes chercheurs allemands. Il était alors préférable, soit de partir pour les États-Unis, soit de travailler sur l'art italien car on pouvait obtenir des bourses à Rome et à Florence. On a donc essayé de me dissuader de travailler sur le gothique allemand, mais j'avais la conviction que les choses allaient changer et que l'on ne pouvait, de toute éternité, laisser ce champ sans recherches. C'est Sauerländer qui m'a encouragé à candidater en France. Je l'admirais parce qu'il liait les deux grandes écoles de l'histoire de l'art

germanophone. Du côté du formalisme, il maîtrisait l'analyse stylistique, dont le sommet est son livre sur la sculpture gothique. De l'autre, il était très ouvert à toutes les méthodes dites contextualisantes, Erwin Panofsky d'abord, mais pas seulement. De ce dernier point de vue, m'ont beaucoup impressionné ses travaux sur Rubens[5] et sa conférence sur la cathédrale de Reims,[6] où il décortique les fonctions de l'édifice. Dans cette étude magistrale, Sauerländer explicite le processus artistique derrière l'aménagement et le décor de la cathédrale de Reims à la lumière des pratiques liturgiques, des cultes locaux et des symboliques spécifiques à cette cathédrale archiépiscopale très particulière. En alliant ses réflexions sur l'anthropologie des images et de l'espace à une étude formelle et archéologique méticuleuse, il va beaucoup plus loin que l'iconologie. Il était très français de ce point de vue, car très ancré dans la tradition de l'École des Chartes d'une étude soignée des documents et des données archéologiques.

Thomas Kirchner : Évidemment, il y avait des raisons à la mauvaise réputation de l'histoire de l'art allemande dans les années 1950, après les activités de la *Kunsthistorische Forschungsstätte Paris* (institut de recherche en histoire de l'art de Paris) de 1942 à 1944, qui avaient conduit à la spoliation des collections juives, avec la complicité du marché de l'art et des musées allemands. Cependant, il y aurait encore des recherches à mener sur le fait qu'après-guerre, c'est étonnement le Moyen Âge qui a initié un rapprochement entre les deux pays, notamment dans les musées. Et cela, alors même que les nazis avaient politisé le discours sur le Moyen Âge. Sauerländer participe de ce mouvement, même s'il avait aussi déjà publié sur Nicolas Poussin.[7]

Philippe Plagnieux : C'est aussi une question de rencontre entre personnes. Il noua une amitié profonde avec Chastel lors de ses séjours à Paris dès les années 1950, puis, au début des années 1960, avec Grodecki, alors professeur à l'université de Strasbourg et qui était également proche de Chastel. Il y avait à la fois une sorte de conjoncture favorable et du répondant intellectuel.

Marc C. Schurr : Il faut préciser qu'on trouve déjà une véritable volonté de réconciliation chez Charles de Gaulle et Konrad Adenauer, afin d'éviter les erreurs commises à la fin de la Première Guerre mondiale qui semblaient avoir programmé le conflit suivant. On cherchait déjà des points de nouage. D'un côté, le gothique et l'art médiéval restaient une pomme de discorde entre érudits ; de l'autre, et dans les faits, le Moyen Âge est une période où France et Allemagne n'existent pas comme nations modernes mais sont unies dans l'Empire carolingien. Or, dans les années 1950, Charlemagne était constamment évoqué. C'est par exemple le moment où on crée le *Karlspreis zu Aachen* (Prix international Charlemagne d'Aix-la-Chapelle).

Philippe Plagnieux : Oui, et c'est aussi à ce moment que Karl Ferdinand Werner, qui travaillait sur les Carolingiens et avait, comme Sauerländer, suivi des cours à l'École pratique des hautes études, prend la direction de l'Institut historique allemand de Paris.

Marc C. Schurr : De même, Grodecki a commencé par travailler sur l'art ottonien,[8] une période où n'existe pas vraiment de conscience nationale, bien que les premiers jalons vers la construction des « identités » soient posés.

Philippe Plagnieux : Cela s'est doublé du fait que Sauerländer, étant francophile et francophone, avait vécu un traumatisme profond pendant la guerre et en a même retiré un sentiment de culpabilité envers l'Allemagne nazie. C'est ce qu'il rapporte dans le texte pour ses funérailles.[9] Son amitié avec Grodecki vient aussi du fait que celui-ci maîtrisait l'allemand et partageait les mêmes opinions.

Anne-Orange Poilpré : Comment avez-vous reçu l'œuvre de Sauerländer dans votre formation intellectuelle ? J'ai lu, dans un entretien qu'il a donné à la revue *Perspective* en 2010,[10] que sa passion pour les cathédrales est née d'un livre qu'on lui avait offert dans ses jeunes années en 1937, alors qu'il n'avait que treize ans. Lorsqu'il est fait prisonnier et envoyé à Metz, cet émerveillement se confirme pour ne plus jamais se démentir. Il évoque une révélation esthétique et visuelle. Cela dit, l'école d'histoire de l'art dont il est issu s'inscrit dans le formalisme allemand où l'œuvre est considérée comme miroir et symbole de l'esprit du temps, même s'il s'en démarque par son indépendance d'esprit et sa grande autonomie intellectuelle. Je me demandais comment sa formation intellectuelle dans les traditions allemandes était perçue dans le milieu académique français et si son nom y était associé.

Philippe Plagnieux : La manière dont il est apparu dans nos études était sans équivalent parce qu'il apportait une méthode, notamment dans la continuité de Wilhelm Vöge.[11] En France, lorsque l'on abordait par exemple la sculpture, c'était un peu par le style, mais surtout par l'iconographie, domaine dans lequel Emile Mâle dominait. La synthèse que Sauerländer propose dans les quinze pages introductives de *La Sculpture gothique* entre style, fonction et contenu, sur la base de connaissances très précises, était inédite d'un point de vue méthodologique. Il est immédiatement devenu une référence incontournable.

Anne-Orange Poilpré : L'utilisiez-vous de manière complémentaire ou opposée aux approches plus anciennes, telles que celle d'Eugène Viollet-le-Duc, ou du monument qu'était *L'art religieux du XIII^e siècle en France* d'Émile Mâle,[12] qui défendaient l'idée d'un « moment gothique » lié au roman national ?

Philippe Plagnieux : Dans les années 1980, Sauerländer et Mâle étaient utilisés dans l'enseignement de manière complémentaire. Le second procédait par déconstruction, par une approche détaillée des motifs d'une même façade, tel un dictionnaire qu'il fallait ensuite reconstituer en consultant plusieurs chapitres. Le premier procédait de manière plus globale en suivant différentes voies de manière simultanée. En outre, l'intérêt qu'il a pour le message et la liturgie dans ses derniers travaux était déjà présent, sans apparaître explicitement, dans ses premiers ouvrages.

Anne-Orange Poilpré : Il aborde d'ailleurs avec beaucoup de franchise dans un entretien de la revue *Perspective* comment il reprendrait son ouvrage sur la sculpture gothique en accentuant les dimensions historiques et liturgiques, qui sont pourtant déjà assez présentes. Sa réception était-elle similaire en Allemagne ?

Marc C. Schurr : La question est complexe. Pour les Allemands, le terrain était délicat car on voulait éviter le pathos national, qui avait déjà beaucoup entamé l'étude du gothique. Je pense à Kurt Gerstenberg et son ouvrage sur le *« Deutsche Sondergotik »* où il oppose les nombreuses églises-halles du gothique tardif dans l'espace germanique à la tradition de la construction basilicale, qu'il juge typique du gothique français.[13] La construction nationaliste ayant reposé sur le formalisme, l'analyse et la comparaison stylistique, ces méthodes avaient donc aussi été écartées par les chercheurs allemands après 1968, à l'instar de l'art allemand lui-même. Dans les années 1980-1990, l'analyse stylistique apparaissait corrompue et le fait d'enseignants considérés comme des fossiles. À l'époque, Sauerländer s'était retiré depuis longtemps de l'enseignement pour diriger le *Zentralinstitut für Kunstgeschichte.* Il était plus réputé à l'étranger, notamment aux États-Unis où il était régulièrement invité aux universités de New York, Princeton, Harvard et Berkeley. Ses nombreuses publications en anglais, y compris la traduction parue dès 1972 de son grand livre sur la sculpture gothique en France, témoignent de ses liens avec le monde anglo-saxon. Plus tard, dans son ouvrage sur le portail occidental de Chartres paru en 1984,[14] il s'est ouvert à la question de la fonction et du contexte historique et a pu la combiner à celle du style, au moment où la tendance à la *Bildwissenschaft* dominait en Allemagne et où la forme n'intéressait plus.

Thomas Kirchner : C'était le cas dès les années 1970. Le paradoxe est qu'en prenant la direction du *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* de Munich, il est devenu le représentant de l'histoire de l'art officielle. Jusqu'à adopter la posture de l'adversaire conservateur à l'histoire de l'art post-soixante-huitarde, représentée par Martin Warnke, Klaus Herding et Horst Bredekamp. A-t-il accepté de bon gré cette position ? Après sa retraite, il s'est pourtant à l'inverse beaucoup rapproché de la jeune génération de gauche en écrivant sur Jacques-Louis David, Édouard Manet, etc.[15]

Marc C. Schurr : Il était partagé entre sa curiosité et une grande tradition à laquelle il était profondément attaché, celle qui débute avec les travaux de Vöge sur la statuaire gothique française. Vöge avait lui-même été élève, avec Aby Warburg, de Hubert Janitschek, auquel Jantzen, un élève du médiéviste Adolph Goldschmidt, a succédé à l'Albert-Ludwigs-Universität de Fribourg-en-Brisgau. En succédant lui-même à Jantzen à Fribourg, et malgré l'implication de ce dernier dans le nazisme, Sauerländer avait conscience d'être le gardien de ce patrimoine plus qu'il ne souhaitait s'inscrire dans une véritable généalogie intellectuelle. De même, toujours du point de vue des ambivalences de sa réception, il s'exprimait dans l'allemand de Goethe, dont on voulait se libérer après 1968 parce qu'on le considérait non seulement démodé mais contaminé.

Anne-Orange Poilpré : Sauerländer parle lui-même d'un rapport douloureux à l'Allemagne et de la « nécessité de fuir la patrie maudite »,[16] tout en restant attaché à cette tradition. Il dit aussi avoir retrouvé au États-Unis, lors de son séjour en 1961-1962 à

l'invitation de Panofsky puis en tant qu'enseignant à l'*Institute of Fine Arts* de la New York University, un type d'intellectuels allemands d'avant la catastrophe, quelque chose de l'effervescence intellectuelle allemande d'avant-guerre.

Marc C. Schurr : On peut penser que ce qui le liait aux Allemands présents aux États-Unis était ce sentiment d'exil, fait de nostalgie et de distance.

Thomas Kirchner : Les Allemands n'ont d'ailleurs pas beaucoup œuvré au rapatriement des exilés. Otto von Simson est le seul à être rentré dans les années 1960.[17] Et même Erwin Panofsky n'a été redécouvert que dans les années 1970 en Allemagne.

Anne-Orange Poilpré : Comment Sauerländer en est-il venu à travailler sur la physiognomonie, notamment pour son *Essai sur les visages des bustes d'Houdon*[18] ?

Thomas Kirchner : C'est en effet sur la physiognomonie et l'expression des passions que nous avons d'abord échangé. Le sujet témoignait de son attachement aux Lumières, mais aussi de sa conscience des ambiguïtés de l'héritage des Lumières. Par ailleurs, il disait prendre plaisir aux textes théoriques, se plaignant d'en manquer pour le Moyen Âge, bien que la question de la physionomie lui paraissait aussi y figurer.[19]

Anne-Orange Poilpré : La réflexion épistémologique parcourt son œuvre. J'ai été frappé par son article « Du *Stylus* au *style*. Réflexion sur la destinée d'une notion »,[20] où il fait un historique très érudit de la notion, depuis l'Antiquité jusqu'à Roland Barthes, tout en réfléchissant aux risques de l'enfermement de la pensée dans une école méthodologique plutôt qu'une autre. C'est ce qui explique sa réactivité aux débats de l'histoire de l'art, et plus généralement des médias, qui lui étaient contemporains.

Thomas Kirchner : C'est le cas de son essai sur le Marat de David, où il pose la question des approches politiques de l'artiste, à un moment où s'affrontaient les interprétations de Timothy J. Clark, de Thomas Crow et d'Antoine Schnapper.[21]

Anne-Orange Poilpré : Du point de vue de l'ampleur de son œuvre, qui lui confère une stature d'intellectuel, on peut aussi citer ses nombreux articles pour la *Süddeutsche Zeitung*, à laquelle il collabora à partir de 1993.

Thomas Kirchner : Sauerländer a voulu pratiquer et maîtriser le genre de la critique d'art après sa retraite.

Marc C. Schurr : Oui, et il a joué un rôle très important auprès du grand public allemand.

Thomas Kirchner : Il cherchait en effet une façon de communiquer auprès des non spécialistes. C'est aussi pourquoi ses ouvrages ont été publiés dans des maisons d'éditions à diffusion plus large que les seuls spécialistes, par exemple chez C. H. Beck.

Anne-Orange Poilpré : Il a aussi réfléchi à l'incidence de la multiplication des médias, comme la télévision ou la vidéo, ainsi qu'au regard que l'on porte aux œuvres. Dans l'article sur le style, on sent les tiraillements méthodologiques qu'il éprouve entre l'école formaliste, à laquelle il est profondément attaché, et la volonté de s'en émanciper.

Philippe Plagnieux : Concernant sa manière de se remettre incessamment en question, je me souviens de la conclusion magistrale d'un colloque sur la façade romane organisé à Poitiers en 1990, où il interroge le caractère opérant de la typologie de la « façade » lorsque l'on est attentif à la fonction plus qu'aux formes,[22] ou encore du Congrès archéologique de Reims de 2004,[23] où sa notice sur le pilier de Reims est un exemple de réexamen de ses propres méthodes. Car renverser la méthodologie qui était la sienne, fondée sur une analyse formelle d'une impeccable rigueur, pour explorer le contexte liturgique et celui de la commande, afin de conclure sur le style comme vecteur du message, de la sensibilité et de l'énergie relève du chef d'œuvre.

Thomas Kirchner : Il avait une capacité à s'approprier des questions méthodologiques actuelles. Par exemple celles proposées par l'expérience du *Funkkolleg Kunst* dans les années 1980. Trente historiens de l'art s'étaient réunis pour écrire une histoire de l'art sous le paradigme de la fonction, leurs travaux étaient diffusés par la radio de Sarre.[24] Malgré les polémiques que le programme a suscité, Sauerländer s'y est intéressé et a compris qu'il y avait là matière à réflexion pour l'approche de l'œuvre d'art.

Marc C. Schurr : Dans l'article sur le style, il propose un argumentaire méthodologique pour sauver la notion de style. À l'époque, seuls Robert Suckale et Sauerländer voulaient faire évoluer cette notion. Ils partageaient l'idée qu'il fallait abandonner le concept d'unité de style d'époque, qui est un héritage de l'historicisme, mais que le style reste tout de même un outil formidable et la seule méthode intrinsèque à l'histoire de l'art. Qu'en faire ? Telle était la question posée par l'article de Suckale sur les *Stillagen*[25] et par l'article de Sauerländer, qui voulaient émanciper le style de l'idéologie. Leur rivalité venait finalement de la proximité de leurs questionnements.

Anne-Orange Poilpré : Il y a peut-être un lien entre la relation franco-allemande, la question du style, voir la théorie physiognomonique issue des Lumières, en ce sens que négliger ces questions c'est prendre le risque de les voir ressurgir de manière inchangée.

Marc C. Schurr : Il s'agissait en effet de guérir ou de réparer ce qui avait été entamée par l'idéologie.

Anne-Orange Poilpré : Et sa volonté de rénovation méthodologique passait par un retour historique et par l'épistémologie.

Marc C. Schurr : Comment les Français ont-ils perçu cette façon de faire, alors que les méthodologies françaises sont moins marquées par des ruptures que par une forme de continuité ?

Philippe Plagnieux : En France, la réflexion méthodologique était moins importante après Henri Focillon, à l'exception des travaux de Grodecki et d'Éliane Vergnolle. Même Focillon ne peut être réduit au formalisme. En dehors de lui, le style servait surtout la datation.

Marc C. Schurr : C'est vrai que, pour Sauerländer, la datation n'était pas la raison d'être du style. C'est aussi la raison d'une rupture entre l'université et le marché de l'art, lorsque la première a cessé de s'intéresser au style. En France, l'attachement aux objets, dans la tradition de l'École des Chartes, n'a pas produit le même climat.

Anne-Orange Poilpré : Il me semble d'ailleurs qu'il regrettait avoir cédé à son éditeur de *La Sculpture gothique* qui avait exigé que des dates précises figurent dans les légendes des illustrations.

Marc C. Schurr : Le paradoxe est que son livre, tel qu'il est paru, a tendu à fixer les choses alors qu'il voulait échapper aux débats sur les datations qui agitaient le milieu académique. Comme disait Suckale : « Datierungsfragen sind Verständnisfragen » (les questions de datation sont des questions d'interprétation).[26] Son livre sur la cathédrale de Reims fut une sorte de réponse, celle de chercher un autre terrain d'approche de l'art gothique.

1 Willibald Sauerländer, *Das gotische Figurenportal in Frankreich. Studien zur Geschichte der französischen Portalskulptur von Chartres West bis zum Reimser Josephsmeister,* thèse, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 1953.

2 Willibald Sauerländer, *La sculpture gothique en France, 1140-1270,* Paris : Flammarion, 1972. Édition originale : *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270,* Munich : Hirmer, 1970.

3 Bruce Livie (éd.), *Willibald Sauerländer, 29. 2. 1924 – 18. 4. 2018. In Erinnerung. Fünf Reden zur Trauerfeier,* Munich, 2018 (sans pagination).

4 Michela Passini, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)* (Passages/Passagen, DFK Paris) vol. 43, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012. Voir aussi le dossier « Die Gotik und das Gotische / Le gothique », *Regards croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique,* n° 2, 2014, p. 11-89.

5 Willibald Sauerländer, Peter Paul Rubens, Zurich : Kindler, 1974, et *id., Der katholische Rubens. Von den Heiligen und Märtyrern,* Munich : C. H. Beck Verlag, 2011.

6 Willibald Sauerländer, *Reims, la reine des cathédrales. Cité céleste et lieu de mémoire,* traduit de l'allemand par Jean Torrent (Passerelles, série française, DFK Paris), Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2018.

7 Willibald Sauerländer, « Die Jahreszeiten: Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* 7, 1956, p. 169-184 ; *id.,* « Paysage de Poussin: Les limites de l'interprétation iconologique », *Studiolo,* 6, 2008, p. 191-232.

8 Voir Louis Grocecki, *Au seuil de l'art roman : l'architecture ottonienne,* Paris : Armand Colin, 1958.

9 Bruce Livie (éd.), *op. cit.,* s. p. : « J'ai grandi dans un bon foyer et mon enfance fut insouciante. Ce ne fut pas si mal que d'être protestant dans la diaspora de la très catholique Souabe. Surtout à une époque d'égarement. J'avais neuf ans lorsque se déclencha la catastrophe allemande et – garçon solitaire et n'aimant pas le sport – je fus embrigadé dans les mouvements de l'enfance, puis de la jeunesse hitlérienne et finalement dans la guerre. L'idylle de mon enfance et l'insouciance de ma jeunesse avaient disparu. Mais je n'ai jamais oublié les paroles de Franz Nassal, notre professeur de latin et prêtre catholique qui me donnait dans son abri de jardin des cours particuliers de grec. Après ce que l'on appela la bataille de France il me dit : "J'ai eu tant de mal en pensant aux français." À mes 16 ans, il m'avait offert un autre regard sur l'actualité allemande en délire. Je parle de ces années parce qu'elles m'ont traumatisé jusque dans la cinquième décennie de mon existence, et parce qu'elles furent à l'origine de maintes blessures que j'avais infligées à mes contemporains, à mes collègues et à mes élèves pendant mes années passées à Freiburg. »

10 Willibald Sauerländer, Pierre-Yves Le Pogam, Michael F. Zimmermann, Olivier Bonfait et Marion Boudon-Machuel, « L'œil écoute », *Perspective,* 2/2010, p. 285-300.

11 Voir Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter: Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik,* Strasbourg : Heitz, 1894; et Wilhelm Vöge, *Bildhauer des Mittelalters : gesammelte Studien,* Berlin : Mann, 1958.

12 Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris : Armand Colin, 1948.

13 Kurt Gerstenberg, *Deutsche Sondergotik: eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst in späten Mittelalter,* Munich : Delphin Verlag, 1913.

14 Willibald Sauerländer, *Das Königsportal in Chartres: Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit,* Francfort-sur-le-Main : Fischer, 1984.

15 Willibald Sauerländer, « Davids *Marat à son dernier soupir,* oder Malerei und Terreur », *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle,* 1, 1982, p. 49-88 ; *id., Manet malt Monet: ein Sommer in Argenteuil,* Munich : C. H. Beck Verlag, 2012.

16 Willibald Sauerländer *et al.,* « L'œil écoute », art. cit., p. 286.

17 Voir Otto von Simson, *The Gothic Cathedral: the origins of Gothic architecture and the medieval concept of order* (= *Bollingen series,* vol. 48), New York : Princeton University Press, 1956.

18 Willibald Sauerländer, *Eine Versuch über die Gesichter Houdons* (Passerelles), Bd. 1, Berlin/Munich : DFK Paris / Deutscher Kunstverlag, 2002 ; trad. fr. *Essai sur les visages des bustes d'Houdon* (Passerelles, série française), traduit par Thomas de Kayser, Paris : DFK Paris / Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

19 Voir Willibald Sauerländer « The fate of the face in medieval art », in Charles T. Little (éd.), *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture,* cat. exp., The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven : Yale University Press, 2006, p. 3-17.

20 Willibald Sauerländer, « From *Stylus* to *Style:* Reflections on the Fate of a Notion », *Art History,* 6, 1983, p. 253-270 ; trad. all. : « Von Stilus zu Stil: Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs », dans Willibald Sauerländer, *Geschichte der Kunst. Gegenwart der Kritik,* Cologne : DuMont 1999, p. 256-277.

21 Voir Timothy J. Clark, « Painting in the year 2 » [1994], in *Farewell to an Idea. Episodes to a History of Modernism*. New Haven / Londres : Yale University Press, 1999, p. 15-54 ; Thomas Crow, *L'Atelier de David. Émulation et Révolution* [1995], traduit de l'anglais par Roger Stuveras, Paris : Gallimard, 1997 ; et Antoine Schnapper, *David témoin de son temps,* Fribourg : Office du Livre, Paris : Bibliothèque des Arts, 1980.

22 Willibald Sauerländer, « Façade ou façades romanes ? (Discours de clôture) », *Cahiers de civilisation médiévale,* 34^e année, n° 135-136, juillet-décembre 1991 : *La façade romane. Actes du Colloque international organisé par le Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale. Poitiers, 26-29 septembre 1990,* p. 393-401.

23 Willibald Sauerländer, « Strasbourg, cathédrale : le bras sud du transept. Architecture et sculpture », in : *Congrès archéologique de France. 162^e session 2004, Strasbourg et Basse-Alsace,* Paris : Société française d'archéologie / Musée des monuments français, 2006, p. 171-184.

24 Werner Busch (éd.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen,* 2 vol., Munich : 1987 ; 2^e éd. t. 1, Munich 1990, t. 2, Munich 1991.

25 Robert Suckale, « Peter Parler und das Problem der Stillagen », dans A. Legner (dir.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern,* catalogue d'exposition et complément scientifique, 5 Vol., Cologne 1978-80, vol. 4, p. 175-183.

26 Robert Suckale, « Datierungsfragen sind Verständnisfragen. Zur Einordnung der Kölner Domchor-statuen », in Michael Hauck et Klaus Herding (éds.), *Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes. Festschrift Barbara Schock-Werner* (Kölner Domblatt 77) , Cologne, 2012, p. 256-287.

## Mentions légales / Impressum

**© bei den Autoren und Autorinnen und VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2020**

**ISBN : 978-3-89739-953-2**

**Print on demand : https://asw-verlage.de/reihen/regards-croises**

**Revue Regards croisés**
Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée
Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft & Ästhetik

Association / Verein :
Regards croisés. Association franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, No. W931017724, fondée le 19 mars 2018.
Regards croisés ist eingetragener Verein nach französischem Recht.

Revue annuelle en ligne / Jährlich erscheinendes Online-Periodikum :
http://hicsa.univ-paris1.fr/

Hébergement de la revue et réalisation technique / Hosting und technische Realisierung :
EA 4100 HiCSA, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Institut National d'Histoire de l'Art,
2 Rue Vivienne, F-75002 Paris

Responsables / Herausgeber :
Claudia Blümle, Markus A. Castor, Ann-Cathrin Drews, Boris Roman Gibhardt,
Marie Gispert, Johannes Grave, Julie Ramos, Muriel van Vliet

Rédaction / Redaktion : Béatrice Adam
Contact Email / Mailadresse : regardscroises@outlook.com
Adresse de la rédaction / Redaktionsadresse :
Centre allemand d'histoire de l'art Paris / Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris
45 rue des Petits-Champs, F-75001 Paris

**Internet : www.revue-regards-croises.org**

Première mise en ligne / Erstmals erschienen : 2013
Langues / Sprachen : Français, Deutsch

Ébauche / Design : Katharina Franke
Maquette / Layout & Satz : Fritz Grögel, www.fritzgroegel.net
Logo / Logo : Daniela Löbbert
Imprimerie / Druck : Schätzl Druck, Donauwörth

Les textes protégés par les droits de la propriété intellectuelle sont la propriété des auteurs, des traducteurs et de l'éditeur. Tous les droits de reproduction et de diffusion sont réservés. / Das Urheberrecht verbleibt bei den Autoren, die Übersetzungsrechte bei den Übersetzern. Jegliche Wiedergabe oder Vervielfältigung nur mit Einwilligung der Herausgeber und des Verlages.

Soutenu par / Unterstützt durch :

**S'abonner à la newsletter / Um den Newsletter zu abonnieren:**
revue-regards-croises.org/français/newsletter
revue-regards-croises.org/deutsch/newsletter

**Propositions / Vorschläge:**
Pour toutes propositions (recensions), veuillez contacter la rédaction à l'adresse suivante : regardscroises@outlook.com
Bitte senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für Buchbesprechungen an unsere Redaktionsadresse : regardscroises@outlook.com

ISBN : 978-3-89739-953-2
Print on demand : https://asw-verlage.de/reihen/regards-croises

regards croisés