

Alles dieses Freisein von Bestimmtheit hat die moderne Frau gegen den Mann selbst gewandt; sie steht ihm in ihrer Idealität nicht mehr zur Verfügung (als „Bild“ zur Verfügung) und stellt ihrerseits sehr hohe Ansprüche. Sie schüttelt die Bedingtheit durch den Mann überhaupt ab, was bedeutet, daß sie gesellschaftliche Bedingtheiten nur insofern übernimmt, als diese mit „Möglichkeiten“, etwa beruflicher Art, verbunden sind. Das ist der eigentliche Inhalt der weiblichen Forderung nach Gleichberechtigung.

Aber welche Konsequenzen hat das für das Bild der Frau, konkret: in Hinsicht ihres Gesichts? Der Typ der Lehrerin, der Ärztin, uns vertraut, schwieriger ist es schon mit der Frau als Richterin, als Pastorin, als Politikerin. Die Frauen sagen, sie müßten mehr leiten als der Mann, um von diesem beruflich anerkannt zu werden. Aber das liegt eigentlich am Bild, am Gesicht der Frau, und die Frau Thatcher als die „Iron Lady“ scheint dies zu bestätigen, indem sie härter, unnachgiebiger sein mußte, als ein Mann in vergleichbarer Position es nötig gehabt hätte. Mit dem Epithet „Iron Lady“ verbindet sich männliche Anerkennung, aber gilt dies auch ihrem Bild, ihrem Gesicht? Es paßt dazu, daß ihr Mann immer im Hintergrund stand; im Grunde mögen die Männer diese Art des Gesichtes nicht und finden es, in Verbindung mit humorloser Rede, eigentümlich provokativ. Der Typ der Frau, deren Gesicht aggressive Selbstbehauptung zeigt, hat etwas von der Bedrohlichkeit der Gorgo Medusa. Deshalb können sich Politikerinnen in der öffentlichen Rede auch nicht „so gehen lassen“ wie der Mann, sie müssen gleichsam immer etwas „Damenhaftes“ behalten. Verzerrungen des weiblichen Gesichts werden von einem männlichen Publikum nicht toleriert. Man stelle sich nur vor, der NS-Terror-Richter Freisler sei eine Frau gewesen. Schlechterdings unmöglich.

Nun wird man einwenden können, daß die Bildhaftigkeit des weiblichen Gesichts in der beruflichen und politischen Öffentlichkeit einfach noch ungewohnt sei und daß dies einfach seine Zeit brauche. In Hinsicht ihrer Vorurteile sind die Menschen wie auch in Hinsicht der Bilder, die sie haben, konservativ, und es hat schon eine Weile gedauert, bis beispielsweise die Gesichter von Farbigen in einer Runde weißhäutiger Menschen toleriert wurden; der Rassismus ist weitgehend ein Problem der Bildhaftigkeit. Aber man darf vielleicht darauf vertrauen, daß in einer künftigen Weltgesellschaft (wenn es sie geben sollte) Bilder der Apartheid verschwinden. Und

so wird man sich in der Öffentlichkeit auch an das Bild von Unternehmern gewöhnen, vorausgesetzt allerdings, daß sie sich in Kleidung und Gestik, auch im Tragen von Schmuck und in der Frisur, um „Sachlichkeit“ bemühen. Diese Sachlichkeit ist nun aber schon das Gepräge gegeben haben; auch die Farbigen müssen sich an die Programmierung durch unsere Zivilisation halten, wenn sie bei uns in der Öffentlichkeit auftreten, und können nicht im Lendenschwartz durch die Straßen spazieren.

Aber vielleicht ist dieses Problem in Zukunft gar nicht mehr aktuell, denn es ist schon darauf hingewiesen worden, daß ja auch schon das männliche Porträt seine Existenzberechtigung verloren hat. Das Gesicht ist aber mit Bedeutung verbunden, und es ist bezeichnend, daß vor der Einführung des Fernsehens die politischen Debatten im Bundestag vor dem Rundfunkgerät mit Interesse mitgebet wurden und daß auch die Gesichter der früheren Politiker allgemein bekannt waren, während in der Gegenwart und trotz Fernsehen das Interesse an Reden und Gesichtern minimal ist. Die Gesichter sind im Fernsehen, aber sie sind kein Porträt. Und sie sind deshalb kein Porträt, weil letztlich keine echten Handlungssituationen mehr auf diese Gesichter bezogen werden. Der Anspruch der Frau kommt möglicherweise zu spät, wenn es stimmen sollte, daß die Bedingtheiten des menschlichen Lebens eben keine echten Handlungsmöglichkeiten mehr darstellen.

In der beruflichen Welt werden die Frauen es schwer haben, ihren Gesichtern repräsentative Bedeutung zu verleihen, aber es gibt ein traditionelles Wort, das vielleicht zu Unrecht immer mehr außer Gebrauch kommt. Allerdings besagt dieses Wort in Hinsicht der weiblichen Tätigkeiten heute eigentlich nur noch das, was eine Frau nicht tut, d.h., was eine „Dame“ nicht tut. Dieses Wort schränkt die Möglichkeiten der Frau ein, was das Reden angeht, das Gestikulieren, aber es verbietet auch, daß eine Frau, die Kleid oder Rock trägt, mit poppreiten Knien dasitzt. Das Wort „Dame“ scheint gegen die emanzipativen Möglichkeiten der modernen Frau gerichtet zu sein, und deshalb ist es bei jüngeren Frauen ganz außer Kurs geraten, wie vergleichbar auch der Begriff der „Matrone“ bei älteren Frauen; von der „Greisin“ erst ganz zu schweigen. Das Wort „Dame“ ist auch nicht mit einer beruflichen Position verbunden, sondern es wird gleichsam in diese miteingebracht. Es stammt eindeutig aus dem ge-

hellen gesellschaftlichen Bereich, und die „grande dame“ war auch im 18. Jahrhundert porträtfähig. Häufig zeigte das Porträt strahlend weiße Schultern und den Ansatz der Brüste; eine verhaltene und veredelte Erotik gehörte also zum Bild. Für das junge Mädchen galt das Wort Dame allerdings noch nicht, aber das Wort erhob einen Anspruch, der sich bis in ein relativ hohes Alter aufrechterhalten ließ. Die jungen Mädchen zählten im 18. Jahrhundert noch nicht, und der Status einer Dame war begehrenswert. Man kann auch nicht sagen, daß die Bedeutung des Wortes schlechterdings patriarchalisch besetzt sei, denn es ist ein europäisches Privileg und hätte in rein patriarchalischen Gesellschaften wie denen des Islam oder auch der Japans keinen möglichen Inhalt.

Wir werden sehen, daß das Wort „Dame“ in Wahrheit kein Begriff, sondern eine Metapher ist, denn seine Bildhaftigkeit besteht in dem Transzendieren von Bestimmtheit. Dies Transzendieren ist nicht zu verwechseln mit dem Reiz des natürlich Unbestimmten, wie wir ihn bei Kindern finden, deren Gesichter noch nicht geprägt sind, und auch bei jungen Mädchen. Das Unbestimmte in den Gesichtern junger Mädchen ist für den Mann ein Faszinosum, regt seine Phantasie an und verleitet diese, Bedeutungen in das Gesicht hineinzu legen, von denen das betreffende junge Mädchen sich nichts träumen ließe – was nicht ausschließt, daß diese Bedeutungen, wenn sie artikuliert werden, dem Mädchen ungeheuer schmeicheln. Man kann diese Unbestimmtheit im Gesicht junger Mädchen ein Spiel oder eine Laune der Natur nennen, aber gerade die Unbestimmtheit provoziert unendliche Interpretationen, von denen man nicht so recht sagen kann, ob sie die Realität transzendieren oder schlicht an ihr vorbeiziehen. Wenn die Verlockung des Unbestimmten kontrastiert wird durch aufgezeigte charakterliche Bestimmtheit, ist die Enttäuschung in der Regel unvermeidlich. Ja, das Versprechen der Unbestimmtheit kann sich als Täuschung schlechthin erweisen. Das hindert nicht daran, daß diese Unbestimmtheit als männliche Huldigung ihren Niederschlag in der Liebeslyrik findet. Denn das Unbestimmte spricht die Phantasie an, nicht bestimmte Realität.

Dieser trügerische Reiz des Unbestimmten ist aber nicht nur für die Männer ein Problem, sondern deren Huldigung beeinflußt wieder die Mädchen. Das klassische Beispiel haben wir in der „Odyssee“, wo Odysseus bei der Begegnung mit Nausikaa, nachdem er zunächst ihre Schönheit mit der einer delphischen Pallas verglichen

hat, ausruft: „Denn noch nie habe ich so eines gesehen mit so schönen Augen, weder Mann noch Weib, heilige Scheu faßt nicht, wenn ich ansehe.“ Wir haben aber schon vor der Begegnung erfahren, daß Nausikaa ein ganz normales Mädchen ist, das die Hochzeit mit einem der Phäakensöhne im Kopf hat und das seine Aussteuer in gutem Zustand haben will. Um diese zu waschen, geht Nausikaa an den Strand, wo sie auf den nackten Odysseus trifft. Was soll sie sich denken bei dieser Huldigung des Mannes, der von „heiliger Scheu“ spricht? Aber Nausikaa wird nicht mißtrauisch – obwohl bei Odysseus Grund genug dazu besteht –, die Huldigung des Odysseus trifft sie in ihrem innersten Wesen und verändert total ihre Zukunftserwartungen. Die Phäakensöhne werden ihr gleichgültig, und nur das Bild des Odysseus setzt sich in ihrem Herzen fest.

Die Huldigung des Mannes wird von dem Mädchen akzeptiert, obwohl es sich sagen müßte, daß die Huldigung seiner wahren Natur in keiner Weise entspricht. Und sie sagt auch in Wirklichkeit nichts über die künftigen konkreten Beziehungen aus, über die realen Interessen der beiden. Aber die Huldigung liegt auf einer anderen Ebene; sie spricht das Mädchen an als etwas Heiligmäßiges und macht es dadurch zum Idol. Und das Mädchen läßt es sich gefallen, es akzeptiert sich als Idol – zumindest zeitweise. Und wird als Idol auch zum Gegenstand des Gesanges, der Poesie.

Aber auch die Marienverehrung kann die Form der Idolatrie annehmen. Und in Goethes „Faust II“ klagt Helena, daß sie sich selbst zum „Idol“ wende, d. h., daß sie ihren Realitätsbezug verliert. Die Idole hatten ihre scheinbare Berechtigung in einer Traumwelt, und Hollywood war der Ort für die Großproduktion von Idolen. Aber immer war den weiblichen Hollywood-Idolen eigentümlich, daß ihre Gesichter letztlich „unbestimmt“ waren (kritisch spricht man dann von „Schablonen“), nicht charakteristisch geprägt, aber dafür wachte man dann letztlich etwas Geheimnisvolles in der Chiffre des Gesichts, auf diese Weise ist Greta Garbo zum Idol aller Idole geworden, zur Göttin. Eine besondere Spielart war das naiv-dumme Gesicht von Marilyn Monroe, das aber haargenau zu ihrer Rolle als Sex-Idol paßte. Die Bindung an diesen Idolcharakter schenkte für die Monroe selbst tödlich ausgegangen zu sein.

Die Bildhaftigkeit des weiblichen Gesichts ist zwar kaum mit dem Gewicht von Teenagern, aber erst recht nicht mit dem Gesicht von alten Frauen verbunden. Der Reiz des Unbestimmten im Gesicht

junger Mädchen besteht wesentlich auch in dem Reiz ihrer sogenannten Unschuld, doch die Überzeugungskraft des Idols schließt Erfahrungen ein, zeigt Zeichen und Spuren eines Wissens. Die griechische Helena ist zwar schon als junges Mädchen von Thesen erfüllt worden, aber als Idol zeigt sie sich, wenn sie vor den trübsen Alten, die auf dem Skäischen Tor sitzen, einherschreitet. Und etwas von dieser Idolhaftigkeit hat die doch keineswegs mehr junge Penelope, wenn sie sich vor den Freiern zeigt und ihnen reichhaltige Geschenke entlockt. Es ist also das Bild der „reifen Frau“, die auch zum Idol werden kann. Aber bei diesem Bild stoßen wir auf Schwierigkeiten: die genannte Unbestimmtheit im Gesicht junger Mädchen setzt auch eine gewisse „Unfertigkeit“ in den Gesichtszügen voraus, die im Gesicht noch nicht festgeschrieben sind als die Bestimmtheit eines realen Charakters. Und die Bestimmtheit im Gesicht der Frau wird im allgemeinen dadurch kenntlich, daß kleine Falten sichtbar werden, daß die Haut ihre Frische verliert. Bestimmtheit in diesem Sinne hat also einen total negativen Charakter: während das Porträt des Mannes auch die Bestimmtheit der Zeichen des Alterns transzendiert, erscheinen diese Zeichen bei der Frau eindeutig als Verfall. Deshalb ist die Frau darauf angewiesen, den Verfall wenigstens als Bild so lange wie nur möglich hinauszuschieben, und davon lebt schließlich die Kosmetikindustrie.

Die Frau kann also nicht die Realität des Alterns in derselben Weise transzendieren wie der Mann, denn die Zeichen der Zeit schlagen bei ihr zum Nachteil aus. Aber auf der anderen Seite war Penelope eine erfahrene Frau; wir wissen zwar nicht, ob sie schon Krähenfüße in den Augenwinkeln hatte, aber da müssen auch noch andere Zeichen gewesen sein, Zeichen der Erfahrung und des Selbstbewußtseins, die das Gesicht gewissermaßen verwandeln. Es ist ungeheuer schwer für einen Künstler, diese Metamorphose in dem Gesicht einer Frau aufzuzeigen; der Verfasser fand das beste Beispiel in dem Porträt einer Medicefürstin in den Offizien, das von Bronzino gemalt wurde. Die Erfahrung zeigt sich hier in der Form einer schwer faßbaren Hinterhältigkeit und Bosheit, die aber Ausdruck überlegener Souveränität sind.

Man darf sich fragen, schon an Hand des eben genannten Beispiels der Penelope, ob Frauen sich nicht auch zuweilen zum Idol stilisieren. Auch dies geschieht im wesentlichen mit Hilfe der diversen Farbstifte und Schminktöpfe; die Bemalung besteht bei fortgeschrit-

terer Kunst nicht einfach darin, daß die erotischen Signale des Gesichtes verstärkt werden, sondern die Bemalung wird zu einer Komposition eigener Art. Man versucht einen bestimmten Typus nachzulegen, der sich gleichsam wie eine Maske über das eigene Gesicht legt. Und der Hinweis auf die Maske ist nicht zufällig, da die Maske auch Bedeutung vermittelt: die Maske wird zum Bild des Idols.

Die Herkunft dieser Praxis ist zweifellos in mythischer Zeit zu suchen. Mit der Bemalung des Gesichtes nimmt der Mensch ein anderes Wesen an, erschließt in dieses Wesen und stellt es zur Schau. Hier liegt die Verwandtschaft der Maske mit dem Idol: durch die Bemalung des Gesichtes rekonstruiert die Frau ein Idol, und das Gesicht wird so zum Träger eines Geheimnisses. Und diese Maske sucht zu faszinieren, verspricht ein Wesen, das über alle Realität hinaus ist.

Masken in mythischer Zeit haben festgelegte Bedeutungen, die in einer Tradition wurzeln. Die Masken, welche sich Frauen heute durch Bemalung zulegen, sind aber austauschbar; es gibt einen ganzen Katalog von ihnen, und dieser wird auch in Frauenzeitschriften vorgestellt. Die Frage ist, was Frauen zu diesem rätselvollen Spiel treibt. Einen direkt erotischen Grund hat es offenbar nicht. Das Problem der Identität scheint wesentlich zu sein: das Spiel mit den verschiedenen Masken, den verschiedenen Typen von Idolen ist eine Möglichkeit, die ästhetische „Bestimmtheit“ des Gesichtes zu transzendieren und so die Fessel der realen Identität zu zerbrechen. Der Wechsel der Masken ist ein Spiel mit Bedeutungen, deren jede aber vermöge der künstlichen Stilisierung den Charakter eines Idols hat. Es gibt Frauen, die nicht nur ein einziges Idol zu verkörpern suchen, sondern die durch die präsentierte Vielfalt für sich selbst eine Art von Universalität anstreben.

Die sichtbare Bestimmtheit durch das Alter aber macht diesen Spielen ein Ende. Jedoch akzeptieren die älteren und alten Frauen die Zeichen des Verfalls nicht, sondern suchen sie durch bunte Kleidung, durch die Menge kostbarer Ketten und Ringe zu kompensieren, während früher die alte Frau durch schlichte dunkle Kleidung bekundete, daß sie sich aus dem Konkurrenzgerangel des öffentlichen Lebens zurückzog. Die alten Frauen sagen sich mit Recht, warum sie auf Kleidung und Schmuck als Zeichen der Lebendigkeit verzichten sollten. Aber kaum eine alte Frau würde es heute akzeptieren, wenn man ihr das würdige oder Ehrfurcht gebietende Gesicht einer Greisin zuspräche. Das bekannte Bildnis, das

Der kurz vor deren Tod von seiner Mutter anfertigte, kann heute das mögliche Modell mehr sein. Und doch macht dieses Porträt sichtbar, wie die Bestimmtheit des Verfalls transzendiert werden kann: das Bild zeigt die schlimmen Male des Alterns und des Leidens unter dem Aspekt, daß die Frau trotz allem das Leben angenommen und ertragen hat. Und das gibt diesem Gesicht Bedeutung und Würde.

Aber gerade das Beispiel der alten Frauen zeigt, warum es heute von ihnen kein Porträt mehr geben kann. Es gibt kein Transzendieren, das mögliche Bedeutung zuspräche. Am ehesten war diese gegeben durch die Bezeichnung „Dame“ (wobei die soziale Privilegiertheit nicht geleugnet werden soll), wenn wir diese als eine Metapher auffassen, als ein Transzendieren der äußeren Bestimmtheit in der Form einer Synthese. Denn die „grande dame“ des 18. Jahrhunderts verband alle Bedingtheiten des äußeren Erscheinungsbildes bei ihrem Auftreten mit einer Souveränität, die ihr beispielsweise erlaubte, einen Salon zu führen und in diesen die erlauchtesten Geister einzuladen. Und sie tat dies nicht als geschlechtliches Neutrum, sondern sie tat dies als Dame, und Dame blieb sie trotz aller Affären, die sie haben mochte. Eine solche Position ist für eine emanzipierte Frau von heute selbst in ihren Träumen nicht zu erreichen – sie wird allerdings leugnen, solche Träume zu haben.

Die emanzipierten Frauen von heute tragen zwar in der Regel eine bestimmte Art der Kleidung, die sie kenntlich macht, aber sie haben keine Gesichter, die sich für ein Porträt eignen würden – die Gesichter der Männer tun dies natürlich auch nicht. Man kann sagen, sie haben Gesichter, insofern diese bestimmt sind durch die Gene und durch die Umwelt, aber sie haben kein Gesicht, d.h., sie können keinen Anspruch auf Bedeutung erheben. Es ist allerdings zu bedenken, daß dies ausgeglichen wird durch eine natürliche, ungezwungene Art des Auftretens und Benehmens, welche das Knüpfen und Lösen von gesellschaftlichen und persönlichen Kontakten einfacher macht. Die Gesichtszüge vereinigen sich zwar nicht zum Gesicht, aber die Gesichter gleichen sich in ihrer Pluralität einander an, sie werden vertauschbarer. So wird man heute kaum einen Film drehen können über das Ende einer Liebesgeschichte, bei dem sich in den Gesichtern „tragische“ Effekte zeigen würden. Gefilmte Liebesbeziehungen müssen deshalb in der Zusammenstellung der Partner schon ziemlich ausgefallen sein, wenn der Film auf Interesse

auslösen soll. Und so haben heute auf der Bühne insgesamt keine mehr schon kein Gesicht mehr. Es ist eigentlich ein Kuriosum, daß G. Hauptmann zauberte seinen Hauptfiguren ein Porträt auf das Gesicht, und seine Tat bestand darin, daß er selbst die Kleinbürger und Proletarier porträtfähig machte, aber damit war auch das Aus eingeleitet. In Becketts „Endspiel“ gibt es keine Gesichter mehr, und folglich hat man sich auch nichts mehr zu sagen. Und genau das wollte Beckett demonstrieren.

Natürlich braucht die Gesellschaft zu ihrem Funktionieren kein „Gesicht“, sowenig wie die Bienen und die Ameisen; aber bei diesen gibt es Zeichensysteme, die zur Verständigung unverzichtbar sind, aber beim Menschen gehören zu den Zeichensystemen, die das Funktionieren der Gesellschaft ermöglichen, auch Gesichter, die das Funktionieren überwachen; so machen die Verkehrszeichen den Polizisten notwendig, der die Beachtung dieser Zeichen kontrolliert. Und die Tätigkeit des Überwachens drückt sich in der Miene des Polizisten aus, wenn er einen Verkehrs-„Sünder“ erwischt. Die Miene hat einen undurchdringlichen, amtlichen Ausdruck zu tragen, wie dies zur Funktionalität des Vorgangs gehört, während in Italien beispielsweise die Übertretung eine „Situation“ darstellt, die ein Pakt zwischen Polizist und Verkehrssünder auslöst. In Deutschland ist das Bild sachgerechter; das Bild gehört zu einer Funktion, und Urdern und Funktion bestimmen das Gesicht des Polizisten. Aber selbst der Polizist ist keine Maschine; er hat, genaugenommen, in der Ausübung seiner Funktion eine „Rolle“ zu spielen, und nur über die Vermittlung der Rolle identifiziert er sich mit seiner Funktion. Es ist also letztlich ein Akt der Selbstidentifikation, der das Gesicht des Polizisten prägt, und dieser Akt der Selbstidentifikation gibt seinem Handeln Bedeutung, für sich selbst und für den Verkehrssünder, den er in den Fängen hält. Auf diese Weise ist das Rollenspiel in der Gesellschaft mit je einem bestimmten Gesicht verbunden, und die Rolle gibt dem Gesicht den notwendigen Grad von Allgemeinheit. Man kann auch hier von einer Maske sprechen, aber sie hat natürlich in diesem Fall nicht den Charakter eines Idols, sondern sie ist abgewandt von der gesellschaftlichen Funktion. Diese Maske darf nämlich nicht verträtselt sein, sondern sie ist im Gegenteil Voraussetzung der Allgemeinverständlichkeit: die Maske des Polizisten sagt dem Verkehrssünder, daß er sich diesem zu unterwerfen habe, die Maske des Richters sagt dasselbe für den Angeklagten und die Maske des

1. Der Lehrer für den Schüler. Und dies ist auch notwendig. Der Angesehene würde den Richter partout nicht verstehen, wenn dieser ihm sein Bild seiner eigenen moralischen Gebrechen entgegenhielte (was besonders sinnfällig wird bei dem Dorfrichter Adam, der über sich selbst zu Gericht sitzt und dem die repräsentative Perücke verlorengegangen ist), und ebenfalls würden die Schüler den Lehrer nicht verstehen, wenn dieser nicht durch die notwendige Allgemeinheit seiner Maske für die Schüler verständlich und berechenbar wäre (was sich schon im Zwang der Notengebung ausdrückt). Der Lehrer hat gewisse Möglichkeiten, seine Rolle zu gestalten, und heute darf er sogar so tun, als ob er überhaupt keine Maske trüge, aber dies entspricht natürlich auch wieder einer pädagogischen Theorie und ist letztlich ein Schwindel. Für den Schüler bleibt sein Lehrer das ganze Leben lang sein Lehrer.

Das Maskenspiel scheint also in den genannten Fällen rational völlig einsichtig zu sein. Aber es weist auf eine Herrschaftsordnung hin, und das Gesicht der Autorität verlangt die entsprechende Miene des jeweils Untergebenen oder Abhängigen. Doch die Autoritäten setzen die Maske nicht – wie zuweilen die Frauen – nur zum Spiel auf, sondern sie nehmen die je eigene Maske völlig ernst, sie identifizieren sich sogar mit ihr. Sie tragen die Maske oft genug in ihr Privatleben hinein und machen sie zum eigentlichen Ausdruck ihrer Person. Und auch das scheint notwendig zu sein, denn wie könnte man seine Maske und das Rollenspiel ernst nehmen, wenn man nicht davon überzeugt wäre! Der Polizist, der Lehrer usw. wären schlechte Amtsträger, wenn sie diesen Maskenkarneval für eine bloße Äußerlichkeit hielten.

Doch erzwingt das die Schlußfolgerung, daß solche Menschen nur vermöge ihrer Maske existieren können. Die gesellschaftliche Rolle hat dabei die Funktion mythischer Prägung übernommen. Sie ist die säkularisierte Form mythischer Vorbilder; durch Rationalisierung hat sie diese in die Logik eines gesellschaftlichen (patriarchalischen) Systems installiert. Aber die Rationalisierung ist nur scheinbar; woher nimmt die Rolle die Kraft, daß sie den Mann zum Maskenträger macht? Daß er sich so mit seiner Rolle identifiziert, daß die Maske zum eigentlichen Träger seiner Person wird? Die Antwort liegt im Grunde auf der Hand. Es ist nur die Bedeutung, die dem Mann durch die Maske zugesprochen wird. Das System der Gesellschaft funktioniert, indem es sich der Kategorie der Bedeutung

bedeutet. Das Überziehen der Maske selbst aber ist irrational. Es unterscheidet zwischen der Funktionsbezogenheit der Maske, die bei Lehrer, Richter, Polizist usw. gesellschaftlich rational ist, und der Identifikation des Einzelnen mit der Maske, die irrational ist, aber dem Individuum Bedeutung verleiht. Dadurch wird die Maske auch zu einer Metapher, die die Realität des Gesichts transzendiert. Aber es ist keine freie Metapher, sondern eine formelhafte Metapher, welche auf den gesellschaftlichen „Gebrauch“ zugeschnitten ist. Hier wird besonders deutlich, daß die Gesellschaft ohne die Verwendung formelhafter Metaphern nicht auskommt.

Es ist bezeichnend, daß Personen, die keinen Rang in der Gesellschaft haben, keine oder nur verzerrende Masken tragen. Das trifft beispielsweise zu auf die antiken Sklaven, wenn ihre Gesichter plakatativ in der Komödie vorgeführt wurden. Auch der Proletarier im alten Sinne trug für den Bürger die Maske des Säufers und Wüstlings; wenn Käthe Kollwitz in ihren Zeichnungen diese Maske aufbrach und sie durch das Gesicht als Träger menschlichen Leidens ersetzte, so trat an die Stelle der Maske eine neue Metapher. Andererseits erheben die modernen Künstler und Schriftsteller den Anspruch, keine Maske zu tragen, weil sie sich der gesellschaftlichen Prägung und Bestimmtheit entzogen und sich nur mit ihrem Werk identifizierten – aber Josef Beuys gestaltete sein Gesicht zu einem „Markenzeichen“, das den Verkauf zweifellos gefördert hat. Daß die führenden Angestellten und Unternehmer auch nur ihre Markenzeichen haben – allerdings verglichen mit Beuys ziemlich phantasielos in Gestalt ihrer Autos beispielsweise – und keine standardisierte Maske, liegt an den Eigentümlichkeiten des kapitalistischen Systems.

Doch das Problem der Maske reicht auch in die private Sphäre hinein. Die Vaterrolle produzierte in der Vergangenheit eine fast stereotypische Maske, und der Ehemann trug selbst im Verhältnis zu seiner Frau Autorität zur Schau. Aber hier hat sich in der Gegenwart viel geändert. Wenn Mann und Frau in einem partnerschaftlichen Verhältnis zueinander stehen, so scheint der Zwang der Maske zu entfallen, und Kinder, die ihren Vater mit Vornamen anreden, betrachten ihn nicht mehr als geheimnisvolle Autorität. Allerdings ist die Welle der antiautoritären Erziehung fast verebbt, was zu denken gibt.

Es muß die Frage angeschnitten werden, ob der liberale Vater, der sich seinem Kind gegenüber zwanglos gibt und ihm möglichst große

heit zugesteht, auch ein guter Vater ist und ob der Lehrer, der mit seinen Schülern duzt, deshalb auch ein guter Lehrer ist. Das gleiche gilt für die Partnerschaft in der Ehe. Wenn die Maske fällt, was tritt dann an ihre Stelle? Gibt es quasi natürliche Umgangsformen, die die gegenseitige Entfaltung der Persönlichkeit fördern? Heißt das nicht, daß man im gegenseitigen Umgang ohne die Kategorie der Bedeutung auskommen muß? Werden dann nicht alle Beziehungen trivial und leer?

Das christliche Gebot der Nächstenliebe zeigt auf eine Alternative, denn es entspricht weder der Natur, noch gestattet es die Selbstrechtfertigung in einer Rolle, sondern die Nächstenliebe verlangt das Transzendieren des Ego. In dem Transzendieren auf den Nächsten hin stößt der Mensch auf das Du; wenn ich das Du als Du anerkenne, darf ich nicht auf die Bedürfnisse des Nächsten mit einer Maske antworten, und auch die liberale Toleranz reicht nicht, um dem Du gerecht zu werden – dieses Du verlangt als Antwort das Sich-Zeigen des Gesichts. Und zwar nicht in der Form der Jovialität, als Dauerzustand, vielmehr als personales Eingehen auf eine bestimmte Situation.

Das Gesicht, das man als ein Dauerndes aufsetzt, gleicht der Prägung einer antiken Münze, ist für den täglichen Umgang bestimmt; es soll Vertrautheit signalisieren, Bekanntheit. Auch das alltägliche Gesicht ist keineswegs gleichgültig; ist es normal und ruhig, so kennzeichnet es die Intaktheit der Verhältnisse z. B. in der Familie, es kann herumgereicht werden wie die genannte alte Münze. Die Intaktheit des Gesichts ist ein Zeichen dafür, daß alles seinen geregelten Gang geht. Zeigt das Gesicht Schmerz oder Freude, so ist der Zustand der Ruhe aufgehoben; die anderen Menschen registrieren dies als Abweichung und können ihr Mitgefühl äußern. In dieser Art und Weise sind die Gesichter kommunikativ in den Situationen des Alltags.

Damit haben wir allerdings das Sich-Zeigen des Gesichts noch nicht eingefangen. Die Realität ist dadurch gekennzeichnet, daß das Gesicht zwar Gefühle zeigt – aber nicht die Person. Das Sich-Zeigen des Gesichts ist eine Chiffre, die erst gedeutet werden muß. Das Gesicht ist dann überhaupt nicht die bildhafte Münzprägung eines Charakters, sondern es ist ein Entwurf, ein Entwurf auf das Du hin. Wir können – unzureichend – das Sich-Zeigen des Gesichts als die Aufmerksamkeit beschreiben, die das Ich dem Du zuwendet. Das Sich-

Zeigen des Gesichts ist Bild nur in dieser Beziehung auf das Du und ist nicht fest umrissenes Porträt einer charakterlich bestimmten Substanz. Das Sich-Zeigen des Gesichts ist eine Metapher der Liebe, es transzendiert die Schranke zwischen dem Ego und dem Alter Ego.

Auf diese Weise ist das Sich-Zeigen des Gesichts eine Alternative zur Maske. Die Maske spricht sich selbst Bedeutung zu, die Liebe spricht dem „Anderen“ im Du Bedeutung zu. Das liebende Ich erkennt eine Situation, in der sich das Du befindet, und bietet das eigene Gesicht als Antwort an. Das Sich-Zeigen des Gesichts ist ein Angebot, eine Offerte in einer bestimmten Situation. Das Gesicht ist dasjenige, was der Situation personale Bedeutung verleiht. So erkennen Liebende sich selbst, in dem sie die Bedeutung der Situation erkennen.

Ich und Du entstehen erst in der Situation. Aber die Situation darf nicht positiv sein, die Bedingungen der Situation dürfen nicht zugleich ihre Grenzen sein. Wenn das Kind den Vater auf der Straße fragt: „Kaufst du mir ein Eis?“, so kann der Vater gleichgültig antworten: „Ich möchte schon, aber es ist kein Eisverkäufer in der Nähe.“ Die Situation wird nicht auf die Starrheit ihrer Grenzen hin befragt und trägt nichts zur Bildung von Personalität bei. Wenn der Vater aber sagt: „Ich werde alles tun, damit du dein Eis bekommst“, wendet er dem Kind ein ganz anderes Gesicht zu und wird für dieses als Vater zur Person. Der Vater transzendiert die bloße Vaterrolle; denn das Kind sieht, daß der Vater engagiert ist und sich bemüht. Die gegenseitige Liebe von Vater und Kind verändert die Grenzen der Situation, transzendiert sie – auch, wenn es dem Vater nicht gelingen sollte, das Eis zu bekommen.

Man kann vom Sich-Zeigen des Gesichts sprechen oder auch vom Offenbarwerden der Situation. In diesem Offenbarwerden wird die Bedeutung der Situation sichtbar, in dieser verschmelzen die Wirklichkeit der Liebe und die Realität der Situation miteinander; das Sich-Zeigen des Gesichts ist die lebendige Metapher der Person. Doch ist die Personalität in jeder Situation neu herausgefordert: sollte es einmal durch Gleichgültigkeit zu einer Entfremdung zwischen Vater und Kind kommen, so verschwindet die Erkennbarkeit des Gesichts und damit auch die Möglichkeit, daß das Gesicht sich zeigen kann.

Die Metapher des Gesichts in seiner Beziehung zum Du ist eine unsterbliche Chance des Menschseins, auch wenn sie sich nur



Das Bild

schwer in die feste Form des Porträts gießen läßt. Das Porträt als Metapher hingegen kann auch „gebraucht“ werden zur Herstellung von sozialer Differenzierung und zur Repräsentation von Herrschaft.



k
A
un