

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

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

voir p. 91

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 propose 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.

voir p. 80

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 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. Visagété », *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 230.

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 Schweizer 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*).

siehe S. 180

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, betonten 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. 122

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

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

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 post-strukturalistischer 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 Weie 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 loslast«, 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 Brassai 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 hineinzuwirken:

»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 Datenverarbeitungssystem 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-Grafiktablets 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 Marilyn 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