

2. Gesichtsverlust oder Selbstbewusstheit? Skopische Chiasmen in der chinesischen und koreanischen Body- und Performancekunst

Die soziale Schamangst vor dem Verlust des Gesichts ist ein prägendes Element gesellschaftlicher Interaktion im arabischen und asiatischen Kulturraum. Sie drückt sich in Strategien der Blickvermeidung und Blickunterdrückung aus. Diese können, wie in den islamisch geprägten Kulturen, auch zu einem Bilder- und Darstellungsverbot lebendiger, da blickender Wesen führen (Naef 2007). Dass man in Schamkulturen wie der ostasiatischen, die ich im Folgenden näher betrachten werde, dem Blick auszuweichen sucht, spiegelt sich auch in den bildlichen Darstellungen wider. Diese zeichnen sich traditionell durch eine Askopie aus: Der Blick gelangt nur selten konkret zur Darstellung – weder auf der motivisch-thematischen Ebene der Blickkonstellation von Sehen und Gesehenwerden, noch auf der Gestaltungsebene der perspektivischen Blickkonstruktion des Bildes für die Betrachtenden. Das ostasiatische Sehen scheint einer Gerichtetheit, einer direkten, frontalen Anvisierung zu entbehren, erweist sich als nicht konstituier- und fixierbar im Blick, der ja immer ein vektoriell gerichteter ist. Dies hängt damit zusammen, dass die Direktheit des Blicks im Blicktausch mit Entblößung und Scham gleichgesetzt wird. So sucht man in Ostasien nie den direkten Augenkontakt mit dem Gegenüber. Wenn man den Anderen anblickt, dann richtet man seine Augen auf die Augenwinkel der wahrgenommenen Person, denn an ihnen lässt sich die Gestimmtheit des Gegenübers ablesen, auf die im interpersonalen Kontakt das Augenmerk gerichtet ist. Auch der Blick des Blickenden selbst ist ein verstohlener aus den Augenwinkeln: Er ist nicht frontal nach vorne gerichtet, sondern leicht gesenkt – wie der kontemplative, Versunkenheit signalisierende Blick Buddhas –, so dass das Gegenüber den Blick nicht auf sich lasten spürt. Der Blick ist nicht fixierend, sondern migrierend: Die Wahrnehmung des Gegenübers erfolgt in der Blickspur der Augenbewegung.¹ Im Gegensatz zum zentrifugalen, flüchtigen, ver-

1 In der koreanischen Verbkonstruktion *nun-gil-ul-mo-u-da* für Schauen bzw. Betrachten, deren wörtliche Übersetzung »den Augenweg sammeln« bedeutet, kommt dieser wandernde Blick zum Ausdruck. Den Hinweis verdanke ich Hoonam Seelmann.

schämten ostasiatischen Blick scheint in der als Schuldkultur klassifizierten westlichen Kultur der offen(legend)e, direkt(ional)e, fixierende Blick als subjektkonstituierende Anerkennungs- wie soziale Ächtungsinstanz vorherrschend zu sein. Dies hat sich auch in bildkünstlerischen Darstellungen niedergeschlagen.

Der Prozess der Globalisierung hat die Blickdichotomie zwischen einer Scham- und Schuldkultur zunehmend aufgebrochen. Insbesondere seit Ende der 1980er Jahre werden transkulturelle Dynamiken spürbar, die sich im Bereich der chinesischen und koreanischen Body- und Performancekunst als Blickwechsel zwischen einer Bildkultur der Scham und einer Bildkultur der Schuld manifestieren. Der Blick hebt sich, er richtet sich auf und aus. Sehen und Gesehenwerden treten sichtbar ins Bild, eine Zeige- und Schaulust macht sich bemerkbar. Der menschliche Körper, sowohl der nackte, als auch der kostümierte, präsentieren sich offensiv dem Blick; man zeigt Gesicht, stellt sich und seinen Körper zur Schau, um Blicke anzuziehen. Auch der umgekehrte Blick, der Blick aus dem Bild, d.h. die »schamlose« Fixierung des Bildbetrachters, wird zu einem obsessiven Thema insbesondere in der Fotokunst. Diese Korporalisierungs- und Facialisierungswelle von bis dahin ungekanntem Ausmaß ist meines Erachtens als Symptom eines tiefgreifenden gesellschaftlichen Wertewandels und kulturellen Blickwechsels zu lesen. Im Kontext ostasiatischer Soziabilität suspendiert sie das Schamgefühl als sozialregulative Kontrollinstanz und das Selbst disziplinierende Grenzgefühl. Die neue Blickverortung ist jedoch nicht gleichbedeutend mit einem Wechsel von einer Scham- zu einer Schuldkultur. Vielmehr beginnen sich scham- und schuldkulturelle Blickperspektiven neu miteinander zu verflechten. Eine nähere Betrachtung, wie in der zeitgenössischen chinesischen und koreanischen Kunst die traditionelle schamkulturelle Verfasstheit der Gesellschaft durch Ich- und Selbst(darstellungs-)konzepte unterminiert wird, bedarf zunächst einiger grundsätzlicher Überlegungen zu den interkulturellen Blickdifferenzen, durch die gemeinhin Kulturen der Scham von Kulturen der Schuld unterschieden werden.

2.1 Blickorientierungen in Schamvermeidungs-, Schuldzuweisungs- und Schuldbekennniskulturen

Die Unterscheidung zwischen einer Schamkultur in Ostasien und einer Schuldkultur im Westen wurde erstmals von Ruth Benedict getroffen. In ihrem Buch *The Chrysanthemum and the Sword* (Datum der Ersterscheinung 1946), in dem sie sich als Anthropologin mit der japanischen Kultur auseinandersetzte, stellte sie die These auf: »True shame cultures rely on external sanctions for good behavior, not, as true guilt cultures do, on an internalized conviction of sin.« (Benedict 1978: 223). Weiter heißt es: »The primacy of shame in Japanese life means, as it does in any tribe or nation where shame is deeply felt, that any man watches the judgement of the public

upon his deeds. He needs only fantasy what their verdict will be, but he orients himself toward the verdict of others.« (ibid.: 224). In einer Schuldkultur hingegen leide man unter Schuldgefühlen, wenn man sich nicht gemäß seinem Selbstbild und Ich-Ideal verhalte. In dieser Argumentation folgt Benedict dem Psychoanalytiker Sigmund Freud, der im auf die Erbsünde zurückgehenden, verinnerlichten Schuldgefühl ein Charakteristikum des abendländischen Menschen sah und das Über-Ich zur individuellen Persönlichkeitsentwicklungs- und sozialen Regulierungsinstanz erklärte.²

Im Zuge der aktuellen Post-9/11-Diskussionen um politisch-religiöse Spannungen zwischen Okzident und Orient, den westlichen, christlich geprägten und arabisch-islamischen Ländern ist eine zusätzliche Differenzierung von Mordechay Lewy ins Spiel gebracht worden, nämlich diejenige zwischen einer westlichen, jüdisch-christlichen Schuldkultur und einer arabisch-islamischen Schuldzuweisungskultur. In seinem »Nimm meine Schuld auf dich« betitelten Artikel (Lewy 2003) begründet der Theologe die Neueinführung der Kategorie der Schuldzuweisungskultur wie folgt:

Kulturanthropologen arbeiten bisher mit den Begriffen ›Schuldkultur‹ (im Westen) und ›Schamkultur‹ (in Ostasien und Afrika). Die vorgeschlagene Sicht aber kann helfen zu verstehen, warum die Schuldgefühle im Okzident so weit gehen können, dass die Solidarität mit der eigenen Kultur bis zur Selbstverleugnung verweigert wird. Zu fragen ist andererseits, warum der Orient kaum Verantwortung für selbst verschuldete Unzulänglichkeiten übernehmen kann. (ibid.)

Des Weiteren stellt Lewy 8 Thesen auf, um den Blick auf den »Zusammenprall einer Schuldzuweisungskultur (*blame society*) mit einer Schuldkultur (*guilt society*)« (ibid.) zu schärfen.³

Da vor allem die kulturellen Differenzen und transkulturellen Dynamiken zwischen der westlichen Schuldkultur und ostasiatischen Schamkultur im Hinblick auf die Darstellung und Konstruktion des Blicks im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, möchte ich Lewys teils überzogene, im Kern religiös wie politisch

2 Siehe hierzu das Kapitel VII: Entwicklung des Über-Ichs und seiner Strenge in Freud 1930.

3 Die acht Thesen lauten zusammengefasst wie folgt: 1. Im Orient werden die eigene Schuld und Unzulänglichkeit verdrängt und anderen zugeschoben. 2. Im Orient wird die Opferrolle bevorzugt. 3. Der Islam kennt keine historisch tradierte Kollektivschuld, weil er keine Erbsünde kennt. 4. Der Islam begünstigt nicht die Gestaltung des freien Willens und die eigene Verantwortung. 5. Der Okzident neigt zu Schuldbekennnissen und zur Übernahme der Täterrolle. 6. Die Schuldkultur im Okzident begünstigt Selbstkritik und Selbstkorrektur. 7. Im heutigen Okzident findet sich eine teils säkularisierte Vorstellung von der Erbsünde, die sich in Schuldbekennnissen auch gegenüber der islamisch-arabischen Welt manifestiert. 8. In Konfliktsituationen nutzt die Schuldzuweisungskultur des Orients den selbst auferlegten moralischen Zwang der okzidentalischen Schuldkultur aus (Lewy 2003).

motivierte Identifizierung einer »orientalischen« Schuldzuweisungskultur als Korrelat zur »okzidentalen« Schuld(eingeständnis)kultur an dieser Stelle nicht weiter verfolgen. Tendenziell lässt sich jedoch nicht von der Hand weisen, dass es gewisse Überschneidungen zwischen der ostasiatischen Schamkultur und der von Lewy definierten »orientalischen« Schuldzuweisungskultur gibt. So weist Léon Wurmser in seiner umfassenden Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten (Wurmser 1990: 106f.) darauf hin, dass sich in der chinesischen Schamkultur eine starke Verdrängung von Schuld finden lasse, die sich in einer massiven Projektion von Schuld auf einzelne Sündenböcke äußere und in öffentlichen Beschämungs- und Verhöhnungsszenarien abgegolten werde. Es wäre also falsch zu behaupten, dass es in einer Schamkultur keine Schuldgefühle und -konflikte gibt. Nur zeichnen sich diese durch eine andere Art der Entstehung und Verarbeitung aus: Während Scham- und Schuldzuweisungskulturen Schuld abweisen, projizieren und damit externalisieren, wird Schuld in Schuldkulturen durch ein dem Selbst auferlegtes Schuldeingeständnis verinnerlicht, was zu furchtbaren Gewissensqualen führen kann.

Die Blickorientierungen und -projektionen, über die sich Selbst- und Fremdbild wechselseitig konstituieren, sind in Scham- und Schuldkulturen verschieden. Während in Schuldkulturen die Selbstbezogenheit des Blicks vorherrscht, das Ich sich von einem Über-Ich, einem Ich zweiter Ordnung als Gewissensinstanz beobachtet fühlt, dominiert in Schamkulturen die Außengerichtetheit des Blicks, d.h. die grundsätzliche intersubjektive Orientierung des Ichs am Blick, den der Andere bzw. die Anderen auf es wirft. In der ostasiatischen Schamkultur trifft sie gleichermaßen die Scham vor sich selbst, denn auch diese ist eine außengesteuerte, da das Selbst sich nur im Blick der Anderen überhaupt als solches wahrnehmen kann. Nun könnte man einwenden, dass dies grundsätzlich für jede Form menschlicher – ich sage bewusst nicht subjektiver – Selbstwahrnehmung gilt, ungeachtet dessen, ob das Selbst Teil einer Scham- oder Schuldkultur ist. Auf einer rein phänomenologischen Ebene betrachtet hat dieser Einwand sicherlich seine Berechtigung. Kultursoziologisch betrachtet lassen sich jedoch tiefere Beweggründe anführen, warum die Blickorientierungen in Scham- und Schuldkulturen im Feld der Selbstwahrnehmung divergieren. Wiederholt ist die abendländische Schuldkultur auf die jüdisch-christliche Vorstellung von der Erbsünde zurückgeführt worden. Auch Benedict beruft sich, wie zuvor zitiert, auf diese Begründung, wenn sie die Verinnerlichung des Sündenbewusstseins als Kennzeichen der Schuldkultur hervorhebt. Umgekehrt weist Lewy, wie erläutert, darauf hin, dass es in Religionskulturen wie dem Islam, die keine Erbsünde kennen, auch keine Kollektivschuld geben kann. Diese Feststellung lässt sich auf die religiösen Kulturen und Weltanschauungslehren in Ostasien übertragen, denn weder der Daoismus, noch der Buddhismus, noch der Shintoismus kennen die Vorstellung einer Sünde, weil es auch keine Trennung in Gut und Böse, Himmel und Hölle, Engel und Teufel gibt. Demzufolge hat sich

auch kein Subjekt-Objekt-Dualismus herausgebildet. Man sollte jedoch nicht alles dem Sündenbegriff anlasten und in der religionsgeschichtlichen Begründung einen Schritt weiter gehen, wie dies der Sinologe François Jullien in seinen Schriften zur chinesischen Philosophie und Ästhetik getan hat: Wo es keinen Gott gibt, dessen Auge alles erblickt und durchschaut, keine transzendente (Beobachtungs-)Instanz, sondern nur die reine Immanenz interpersonalen Blicktauschs, da kann es auch kein Über-Ich geben, das in Konflikt mit dem Ich gerät und sich in Schuldgefühle und Wissensnöte verstrickt, und da entbehrt auch die Psychoanalyse als Verfahren der Selbsterforschung und Selbstfindung jeglicher Legitimation (Jullien 1992: 238).⁴

In Bin Kimuras Studie *Zwischen Mensch und Mensch. Strukturen japanischer Subjektivität* (Kimura 1995) findet sich eine entsprechende Argumentation in seiner Untersuchung zu Schuld und Scham in Japan. Das Ich der Europäer sei »am Grund seines Bestehens vertikal nur an Gott gebunden, während das Ich der Japaner seinen Grund horizontal Zwischen Mensch und Mensch⁵ hat, und ein Japaner demzufolge gar nicht selbst sein kann, wenn keine anderen Menschen anwesend sind« (ibid.: 58). Weiter heißt es:

Dass Europäer sich von ihrer Schuld entlasten können, indem sie diese einem anderen Menschen beichten und Sühne leisten, liegt daran, dass die vertikale Schuld dann einen horizontalen Stromkreis durchläuft, sich in andere Vertikalen aufteilt und dadurch leichter wird. Gestehen Japaner ihre Schuld anderen Menschen, so leiden sie umgekehrt noch mehr darunter, weil ein Geständnis das Zwischen Mensch und Mensch, und d.h. die auf der horizontalen Ebene liegenden Orte der Erfahrung der Scham vervielfacht bzw. vergrößert. (ibid.)

Diese Aussage deutet darauf hin, dass es schwer fällt, Scham und Schuld im japanischen Verständnis wirklich voneinander zu scheiden, weil Schämen ein In-der-Schuld-Stehen bedeutet, und zwar weder sich selbst noch einer höheren (göttlichen) Instanz, sondern schlichtweg einem oder mehreren Mitmenschen gegenüber. So drückt auch der japanische Begriff *giri* (Kimura 1995: 31f.) keine Verpflichtung gegenüber einem transzendenten Moralgesetz, sondern ein zwischenmenschliches Pflichtbewusstsein aus, das durch wechselseitiges In-der-Schuld-Stehen bindet. Eine Verletzung des *giri* kann – und dadurch unterscheidet es sich wesentlich vom westlichen Schuldbewusstsein – in keiner Weise

4 Vgl. hierzu auch Julliens kulturdifferenzierenden Ausführungen zur Ambiguität des Zwischen in der ostasiatischen Kultur im Gegensatz zu metaphysischen Jenseitsvorstellungen in der abendländischen Kultur (Jullien 2018:188ff.) Das Fehlen einer psychoanalytischen Tradition in Ostasien hat bereits Léon Wurmser vermerkt. Da der Begriff des inneren Konflikts, der für das Selbstverständnis des Westens seit 1600 zentral ist, dem chinesischen Denken fremd sei, habe Letzteres auch keine psychoanalytische Denkweise entwickelt (Wurmser 1990: 104).

5 Die Schreibweise »Zwischen Mensch und Mensch« findet sich im Originaltext.

wiedergutmacht werden. Sie bedeutet unwiderruflichen Gesichtsverlust – eines der qualvollsten Schamerlebnisse, das in einer auf Intersubjektivität gegründeten Gesellschaftsordnung wie der ostasiatischen vorstellbar ist.

2.2 Angesehen statt angeblickt: Das Gesicht als Schauplatz sozialer Scham

Weil das Selbst im ostasiatischen Intersubjektivitäts- als Gemeinschaftsverständnis eigentlich außerhalb des Selbst liegt, weil das Innerliche nur vom Außen her bestimmt werden kann, manifestiert sich Scham vor allem als ein soziales, genauer gesagt gruppenabhängiges Phänomen. Das persönliche Gesicht ist immer schon ein soziales Gesicht, wie auch individuelle Scham immer Kollektivscham einschließt. Mit dem Einzelnen verliert immer auch die Gruppe ihr Gesicht. In den konfuzianisch beeinflussten Schamgesellschaften Ostasiens steht vor allem die Gesichtswahrung der Familie im Vordergrund.⁶ So wird das einzelne Familienmitglied, wenn es nicht selbst eigene Konsequenzen zur Ehrenrettung und Gesichtswahrung seiner Familie zieht, d.h. sich selbst absetzt bzw. tötet, von seiner Familie verstoßen oder sogar geopfert, was die Ehrenmorde belegen. Dass die durch das Verhalten einer Einzelperson evozierte Scham nicht nur auf der Kernfamilie, sondern auf einem ganzen Familiengeschlecht lastet, dass sie Vorfahren wie Nachkommen gleichermaßen trifft, drückt sich u.a. darin aus, dass einzelne Familienmitglieder, welche Scham über die Familie gebracht haben, aus dem Familienbuch gestrichen werden – was mit einem symbolisch vollstreckten Ehrenmord gleichzusetzen ist. Als Beleg hierzu kann ein historisches Beispiel aus Korea angeführt werden. Während des Krieges gegen die chinesischen Ching unter der Yi-Dynastie wurden viele koreanische Frauen und Mädchen von chinesischen Truppen geraubt und vergewaltigt. Eine politische Vereinbarung nach Beendigung des Krieges ermöglichte es den Opfern, zu ihren Familien nach Korea zurückzukehren; doch diese wehrten sich dagegen, ihre eigenen Töchter und Frauen wieder aufzunehmen; hingegen wurden die Namen der entsprechenden Frauen aus den Familienbüchern gelöscht, um den Familiennamen nicht zu beschmutzen (Lee 1997: 82f.).

Eine solche Kollektivscham kann nicht nur die Familiengemeinschaft, sondern auch eine ganze Staatsgemeinschaft treffen. Kollektive Selbstmorde zur Rettung der Landesehre in aussichtslos erscheinenden Kriegssituationen bzw. nach verlorenen Kriegen bezeugen dies. Zu nennen sind hier beispielsweise der Kollektivselbstmord koreanischer Soldaten nach dem Sieg der Amerikaner über die Insel Kang Hwa-Do oder aber derjenige japanischer Soldaten nach dem sich abzeichnenden Sieg der Amerikaner über die Insel Iwo Jima im Jahre 1944. Sie dienen der

6 Dies gilt auch für die arabisch-islamischen Schamgesellschaften.

Wahrung des individuellen Gesichts als kollektives Gesicht des Landes, geschehen weniger aus Patriotismus und heroischem Opfertum denn als letzter verzweifelter Fluchtweg, um der Unerträglichkeit lebenslanger Scham und Schmach zu entkommen. Der kollektive Selbstmord ist primär eine Schamvermeidungsstrategie.

Gesichtsverlust ist in den Kulturen Ostasiens gleichbedeutend mit Beschämung, diese wiederum hat Ausgrenzung aus der Gemeinschaft zur Folge. Daher setzen die Menschen in Interaktion mit anderen Menschen alles daran, ihr Gesicht nicht zu verlieren. Ist es einmal verloren, gilt es als unwiederbringlich verloren. Wie ist nun aber der Gesichtsbegriff in seiner eher sprachmetaphorischen Verwendung zu verstehen?

Der Begriff des Gesichts bezieht sich darauf, wie ein Mensch von anderen Menschen gesehen wird, er rekurriert auf das »Zwischen Mensch und Mensch« – wie es Bin Kimura ausgedrückt hat (Kimura 1995: 58). Das Gesicht ist Austragungs-ort und Spiegel sozialer Interaktionsbeziehungen. Als Projektionsfläche des Gesehenwerdens, des Blicks des/r Anderen, repräsentiert es das Ansehen einer Einzelperson, aber auch das einer Gruppe. Gesehenwerden bedeutet in seiner Passivität immer auch Passion, das Erleiden einer von außen oktroyierten Selbstbild- als Fremdbildprojektion. Selbstsicht ist im Konzept des Ge-Sichts als eines gegenseitigen, verhaltenskorrektiven Gesehenwerdens nicht vorgesehen. Das Gesicht kann sich nicht selbst sehen, es nimmt sich ausschließlich im Gesichtsspiegel der anderen Mitmenschen wahr. In gesichtswahrenden Scham(vermeidungs)kulturen wie der ostasiatischen ist daher Mitmenschlichkeit groß geschrieben. Diese ist in ein umfassendes Höflichkeitskonzept gegenseitiger Achtung als wechselseitiger Wahrnehmung integriert. Selbstbewusst und aktiv Gesicht zu zeigen, als Individuum hervortreten und sein Selbstbild zur Schau zu stellen, gilt als beschämend und bedeutet Gesichtsverlust. Auch wer sein Gesicht in Beschämungssituationen nicht verliert, wer zu seiner Selbstsicht steht, hat sein Gesicht verloren; er wird von seinen Mitmenschen als schamlos wahrgenommen.

Das Gesichtskonzept ist Bestandteil einer Sozial- und Verhaltenslehre, die der Konfuzianismus in China ausgeprägt und von dort nach Korea und Japan weitergetragen hat. Der chinesische Begriff für Scham und Schande, *chi*, ist ein moralischer Begriff, der auf die Abweichung von der Ordnung des *li*, das Regularium zwischenmenschlicher Beziehungen bezogen ist.⁷ Den Mittelpunkt der traditionellen

7 Zur Abhängigkeit des *chi* vom *li* siehe Fingarettes Studie *Confucius – The Secular as Sacred*: »Although *ch'i* is definitively a moral concept and designates a moral condition or response, the moral relation to which it corresponds is that of the person to his status and role as defined by *li*. *Ch'i* looks ›outward‹, not ›inward‹. It is a matter of the spoken but empty word, of the immorally gained material possession, of the excessive in appearance and in conduct [...] The Confucian concept of shame is a genuinely moral concept, but it is oriented to morality as centering in *li*, traditionally ceremonially defined social comportment, rather than to an inner core of one's being, ›the self‹.« (Fingarette 1972: 30).

li-Lehre des Konfuzianismus bilden 1. die so genannten *sangang*, die drei Grundregeln, zu denen Loyalität und Gehorsam der Untertanen gegenüber dem König, des Sohnes gegenüber dem Vater, und der Frau gegenüber dem Mann zählen, und 2. die so genannten *wuchang*, die Grundtugenden, zu denen man Mitmenschlichkeit, Pflichtgefühl, Anstand, Einsicht und Zuverlässigkeit rechnet. Die drei Grundregeln haben sich mit der Modernisierung der Gesellschaftsordnung leicht verschoben, und zwar in Richtung: Respekt der Kinder vor den Eltern und allgemeine Achtung der Älteren durch die Jüngeren. Das Gesicht reguliert die zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der *li*-Ordnung. Nach Yutang Lin bildet es zusammen mit Schicksal und Gunst die drei ewigen Grundsätze, die die chinesische Gesellschaft beherrschen. Das Gesicht folgt keiner Wahrheit, es beruht auf keinem Seins- als Wesenskonzept, sondern gehorcht dem Schein des Äußerlichen, den Formritualen der Höflichkeit.⁸ Unter dem Titel »The Chinese Concept of Face« hat Hsien Chin Hu 1944 zum ersten Mal eine systematische Studie zum chinesischen Gesicht vorgelegt (Hu 1944). In Erving Goffmans Abhandlung *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior* wurde der Aufsatz von Hu zur Definition des Face-Begriffes herangezogen (Goffman 1967: 6). Penelope Brown und Stephen Levinson (Brown/Levinson 1987) haben das Gesicht schließlich zu einem universalen Konzept erklärt und sich damit auch einige Kritik eingehandelt. Um die Kulturspezifität des Konzeptes in seiner Relevanz für die ostasiatische Schamdefinition zu verdeutlichen, möchte ich im Folgenden den Gesichtsbegriff im Chinesischen näher betrachten.

Im Chinesischen werden zwei Gesichtsbegriffe unterschieden:⁹ 1. *lian* und 2. *mianzi*. *Lian* steht für das Ehrgefühl und den guten Ruf eines Menschen im ethischen Sinne. Es drückt in erster Linie das Vertrauen der Gemeinschaft in die Integrität des Charakters eines Menschen aus. Wenn jemand seinen Verpflichtungen nicht in der Weise nachgekommen ist, wie es dem Vertrauen anderer würdig gewesen wäre, oder etwas Unanständiges bzw. gegen die gesellschaftlichen Normen Verstoßendes getan hat, dann heißt es im Chinesischen *meilian jianren*: kein *lian* haben, anderen Menschen unter die Augen zu treten. Ein Gesichtsverlust in diesem Sinne trifft immer den ganzen Menschen. So bedeutet *diulian* (Verlust des *lian*-Gesichts) oft auch *diuren* (Verlust des Menschen). Die Scham über diesen Mensch-

8 Lin geht so weit zu behaupten, dass China kein echtes demokratisches Land werden könne, solange nicht jeder in China, vor allem die Herrschenden, ihr Gesicht ablegten. Gleichzeitig beklagt er den moralischen Verfall, in dem er diesen mit Gesichtsverlust bzw. nicht mehr existierendem Gesicht in Verbindung bringt: »China will not become a truly democratic country. The people have not much face anyway. The question is: When will the officials be willing to lose theirs? When face is lost at the police courts, then we shall have safe traffic. When face is lost at the law courts, then we shall have justice.« (Lin 1935: 230).

9 In meiner zusammenfassenden Darstellung berufe ich mich hier auf die etymologischen, konzeptgeschichtlichen und sozialtheoretischen Ausführungen zu *lian* und *mianzi* in Hu 1944, Earley 1997, Shi 2003 und Teon 2017.

lichkeitsverlust kann so groß und quälend sein, dass sie zu Selbstmord führt. Das *mianzi*-Gesicht bezieht sich hingegen überwiegend auf das gesellschaftliche Ansehen eines Menschen, das dieser aufgrund seiner sozialen Stellung, seiner Leistung oder auch aufgrund seines Wohlstandes genießt. Während das *mianzi*-Gesicht groß oder klein sein kann, kann das *lian*-Gesicht nicht nach seiner Größe bemessen werden. Beide Gesichtsbegriffe hängen aber eng zusammen: Wer etwa sein *mianzi* verliert, wird auch sein *lian* gefährden; sie referieren jedoch auf verschiedene Beurteilungskriterien des Gesichts, die in unterschiedlichen Redewendungen zum Ausdruck gelangen. Während *mei lian* (kein *lian*-Gesicht haben) die schlimmste Beleidigung einer Person darstellt, bezeichnet *mei mianzi* (kein *mianzi*-Gesicht haben) das Versagen einer Person, sich durch Erfolg, Leistung und Wohlstand soziales Ansehen zu verschaffen. In beiden Fällen löst das Absprechen eines Gesichtes tiefe Scham aus.

Die interaktive Spannbreite der begrifflich fassbaren Gesichtsvorstellungen ist enorm. Gesichtswahrung und Gesichtsverlust bilden nur die äußersten Pole eines subtil ausdifferenzierten Bedeutungsfeldes, das sich um die soziale Kategorie des Ansehens gruppiert und daher primär im *mianzi*-Begriff ausformt (vgl. Shi 2003: 100f.) So kann man Gesicht haben (*you mianzi*), sich ein Gesicht wünschen bzw. nach einem Gesicht streben (*yao mianzi*) oder jagen (*zheng mianzi*), großen Wert auf sein Gesicht legen (*jiangjiu mianzi*), es lieben (*ai mianzi*). Man kann aber auch Gesicht geben (*gei mianzi*), denn das soziale Gesicht ist übertragbar. In kritischen Interaktionssituationen wie Streitfällen kann man durch Berufung auf ein drittes statushöheres Gesicht (wie z.B. das der Eltern, eines Mönches oder sogar dasjenige Buddhas) Gesicht verleihen (*kanzai mouren de mianzi*). Man kann jemandem sein Gesicht belassen (*liu mianzi*), um ihn vor Scham zu bewahren, und schützt damit auch sein eigenes Gesicht. Denn die Bloßstellung anderer kann zum eigenen Gesichtsverlust führen – was die interpersonale Fundierung des Gesichtskonzeptes untermauert. Der Verlust des Gesichts ist schließlich die folgenschwerste, beschämendste Situation. Wer sein *mianzi* verliert, der verliert sein gesellschaftliches Ansehen. Wer sein *liu* verliert, der verliert die Integrität seines Charakters und ist daher existenziell als gesellschaftlich handelnder Mensch bedroht. Da das Gesicht über den zeitlichen und räumlichen Rahmen der konkreten Interaktionssituation hinaus existiert, gefährdet der *liu*-Verlust des Einzelnen immer auch das Gesicht seines gesamten Beziehungsnetzwerkes. Wie bereits erwähnt, sind aber auch alle Formen des Strebens nach Gesicht oder der Zurschaustellung des eigenen Gesichts negativ konnotiert. In der Regel schämt man sich dann für die gesichtsbegierige bzw. gesichtsverliebte Person.

2.3 Gesehenes und Ungesehenes: Körperliche Nacktheit und Scham in der bildenden Kunst

Trotz der vom Christentum als Religion gepredigten Keuschheit und Schamhaftigkeit hat die christliche Kunst den nackten Körper exzessiv zur Schau gestellt. Möglich war dies unter dem Deckmantel der Mythologie und der Verhüllung des Geschlechts. Der nackte Jesus Christus am Kreuz ist das wohl eindringlichste Sinnbild dieser transzendentalen Körperschau als Ausstellung des Nackten, des bloßen Seins. Jean-Claude Bologne hat in seiner umfassenden Studie zu *Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls* (Bologne 2001) vorgeführt, wie wechselvoll sich das Verhältnis zwischen Körperschau und Körperscham, Blickanziehung und Blickabweisung bzw. Blicktabu in der Geschichte der abendländischen Kunst vom Mittelalter bis zur Moderne gestaltete, mit welchen Methoden und unter welchen Vorwänden (der Kunst selbst) es den bildenden Künsten gelang, den nackten weiblichen und männlichen Körper mit oder ohne Scham in erotisch aufreizenden bis sexuell aufgeladenen Situationen darzustellen, mit der Scham ein verdecktes oder gar offenes, provokatives Spiel an religiösen und gesellschaftlichen Tabus vorbei zu betreiben. (Abb. 1)

Die strenge Schamcodierung in Ostasien mit ihrem Blicktabu hingegen hat die bildliche Darstellung des nackten, den schamhaften oder auch lustvollen Blick des Betrachtenden auf sich ziehenden Körpers, weitgehend, d.h. bis auf den Bereich der Pornografie, verhindert. Der französische Sinologe François Jullien geht in seinem Buch *Vom Wesen des Nackten* sogar so weit zu behaupten, dass China am Nackten vorbeigegangen sei, und zwar nur vordergründig aufgrund der Scham, dem Moralismus der chinesischen Tradition, sondern vielmehr aufgrund einer Aversion gegen die Aggressivität des Nackten, seine Einbruchskraft und Spektakularität, ebenso wie gegen die Direktheit des Blicks, die es provoziert. Das Nackte, so Jullien, »unterbindet [...] gewaltsam jeden möglichen Blick ›dahinter‹, es hält den Blick fest, ergreift das Begehren und bündelt die Aufmerksamkeit. Seine Form ist endgültig: Das Nackte *hält an*, auf einen Schlag (in der Pose) und für immer.« (Jullien 2000: 58) Die Unmittelbarkeit des Erfassens, die Blitzhaftigkeit des Blicks als Einschlagskraft und dessen Bündelungs- als Formbindungskraft seien der chinesischen Ästhetik fremd. Wahrnehmungsgegenstände, den menschlichen Körper eingeschlossen, würden nicht fixiert, sondern in der Schwebe gelassen. Man deute sie nur entfernt und vage an, stelle sie im Prozess des Erscheinens und Verschwindens dar. Um sie in dieser Evokation zu erfassen, bedürfe es eines flüchtigen, wandern-den Blicks (ibid.: 59).

Der Einbruch des Nackten in die chinesische Gegenwartskunst bestätigt dessen aggressiven, gewaltsamen Zug. Wenngleich es frühere Aktdarstellungen in der chinesischen Kunstgeschichte gab: Der eigentliche Durchbruch des Nackten, die obsessive Zurschaustellung des nackten Körpers in der bildenden Kunst und (mit

Abb. 1: Hans Baldung Grien, »Der Sündenfall«, 1531, Öl und Tempura auf Tannenholz



ihr) im öffentlichen Raum erfolgte in seiner ganzen Radikalität in der darstellenden Kunstpraxis der Body- und Performancekunst, die seit Mitte der 1980er Jahre in China in Erscheinung trat,¹⁰ sich aber auch parallel hierzu in der Malerei und Fotokunst vollzog. Es ist, als ob sich eine ganze Schamkultur gegen das *Taboo-on-looking* aufbäumte, gegen die Verbannung des Körpers, seines Geschlechts- und Lusttriebes, seiner Fleischlichkeit und Verwundbarkeit aus dem Blickfeld, aber auch gegen die Nicht-Wahrnehmung der nackten, nicht-gesellschaftlichen Existenz des

10 Siehe hierzu insbesondere Berghuis 2006, Huber 2013 und Fok 2013. Zur Rolle des Körpers in der chinesischen Ästhetik vgl. Man 2016.

menschlichen Seins. Nacktheit rückt mit ihrer ganzen körperlichen Sensibilität und Sinnlichkeit in den Blick, als schmerzvoll erfahrene wie lustvoll empfundene, wobei das Schamgefühl als körperliches Grenzgefühl und Schnittstellenaffekt zwischen Innen- und Außenwahrnehmung ausgereizt wird. Nudität, zuvor mit dem Sichtbarkeitstabu belegt, gewinnt sichtbare Omnipräsenz: Sie erscheint als Neugeborenen-, Alters- und Todesnacktheit, wie in Yuan Suns zweiteiliger Farbfotoserie *Honig* (1999), als adoleszente, pubertierende Nacktheit, wie in Wei Guos Ölgemälde *Interieur mit Moskitos und Motten* (2002), als androgyne, bisexuelle Nacktheit, wie in Liuming Fen-Mas fotografischen Selbstportraits (2004), als ästhetisierte, tätowierte Nacktheit, wie in Huang Yans *Chinese Shan-shui Tattoo*-Fotoserie (1999), als weibliche Nacktheit und Scham, wie in Chen Linyangs Fotoserie *Twelve Flower Months* (1999/2000), oder aber als gefesselte und geschundene Nacktheit, wie in Zhang Huans Performance *65 kg* (1994). Symptomatisch für den sich neu konstituierenden Blick auf das Nackte ist, dass die Performance-, Body- und Fotokünstler/innen ihren eigenen nackten Körper ins Bild rücken. Sie nehmen eine grundlegende Blickinversion vor, indem sie ihren eigenen wahrnehmenden Körper – in der Definition von Jean François Billeter den *Eigenkörper* (Billeter 1989: 168f.) – in einen wahrgenommenen, dem Blick preisgegebenen Objektkörper transformieren und damit eine Subjekt-Objekt-Spaltung in Sehen und Gesehenwerden betreiben, die im Bild selbst zur Schau gestellt wird.

Dass das Nackte den direkten, konfrontativen Blick evoziert und die Aufmerksamkeit fesselt, können die ausgestellten nackten Künstlerkörper exemplarisch belegen. In Qiu Zhijies *Chinese Shan-shui Tattoo*-Bild Nr. 2 (Abb. 2) nimmt der Künstler im Bild direkten Blickkontakt mit den Betrachtenden auf. Er visiert sie an und setzt damit seinen entblößten Oberkörper der externen Blickinstanz offen und ungeschützt aus. Dass sein nackter Körper im An(ge)blick(twerden) festgeschrieben wird und als Objektkörper zur Pose erstarrt, drückt sich in der aggressiven, einer Disziplinierungsmaßnahme gleichenden Überschreibung seines Oberkörpers sowie der Mundpartie mit jenem chinesischen Schriftzeichen aus, das für Negation steht. Das blutrote, in seiner Farblichkeit auf Schriftsiegel als Authentifizierungszeichen rekurrierende Schriftbildzeichen legt sich wie eine Bandage über den Körper, es fixiert ihn an der Wand, gegen die er lehnt, schreibt ihn fest. Auch in anderen Bildern der *Tattoo*-Serie offenbart sich die Gewaltsamkeit des festschreibenden, still stellenden Blicks auf den nackten Körper: Blickfixierung erscheint als Punktierung und Tätowierung. Der Blick durchbohrt den Körper, brennt sich in ihn ein. *Tattoo*-Bild Nr. 1 und 9 veranschaulichen das ideologische Gefahrenpotential des fixierenden Blicks, nämlich das einer Stigmatisierung durch Tätowierung. *Tattoo*-Bild Nr. 1 zeigt das *punctum* des Blicks als Punktieren des Körpers. *Tattoo*-Bild Nr. 9 stellt die Vereinnahmung des nackten Körpers im brandmarkenden Blick zur Schau: Zwei Eisen werden dem Körper im Brustbereich nahe dem Herzen eingepreßt. Diese Form der Tätowierung knüpft an die chinesische Tradition

Abb. 2: Zhijie Qiu, »Chinese Shan-shui-Tattoo No.2«, 1994, Fotografie



der Beglaubigung und Authentifizierung von Bildern durch Schriftsiegel an, unterläuft jedoch gleichzeitig die Bild(ungs)autorität der Schrift und Prägemark des sich sein Anschauungsobjekt gewaltsam unterwerfenden Blicks ideologiekritisch, indem das Schriftsiegel in ironischer Brechung gegen Türhaltegriffe eingetauscht wurde. Die zweite mediale Blickinstanz, nämlich der fotografische Kamerablick, potenziert die bildinterne Fixation.

Dass das Nackte vor allem in der chinesischen Fotokunst in seiner ganzen Vehemenz und Schamlosigkeit zum Vorschein kommt, ist der Medialität der Fotografie geschuldet. Nach Jullien hat die Fotografie die Berufung zum Nackten, sie bringt es durch die Aufzeichnung des gegenwärtigen Moments hervor:

Die photographische Aufnahme ist dieser ausdehnungslose ›Punkt‹ der Zeit, durch welchen allein das Sein ›ist‹. Auf das Nackte bezogen verdeutlicht dies ihre Wirkungsmöglichkeit: Indem die Photographie das Nackte im Moment hervorbringt und es fixiert, hält sie es in der Unendlichkeit seines Wesens fest. (Jullien 2003: 43)

Der fotografische Akt erfasst das An-Sich »auf unmittelbare (unmittelbarste) Weise und als das Anschaulichste (das unendlich Anschauliche) – die unmittelbare Sinneswahrnehmung, der unmittelbare Körper, die unmittelbare Haut, das unmittelbar Nackte« (ibid.: 44). Das Nackte ist die Ekstase des Sichtbaren. Insbesondere in der Fotografie evoziert der entfesselte nackte Körper die konfrontative Fesselung im Blick. Der fotografierte nackte Körper ist immer ein gefangener, in der Pose still gestellter Körper. Während Nacktheit und Fleischlichkeit in der Bewegung des Körpers erfahren werden, offenbart sich das Nackte in der Unbewegtheit der Pose: »Denn die Unbewegtheit ist für die Zurschaustellung der Form ebenso notwendig wie für die (erschöpfende) Erfassung ihrer Identität.« (ibid.: 43). Die Zurschaustellung des Nackten in der Pose, die in der chinesischen, aber auch in der koreanischen Kunst seit Anfang der 1990er Jahre zur Obsession wird, reflektiert die Entdeckung körperlicher, geschlechtlicher und personaler Identität.

Im *Museumsprojekt* (1995-2002) des koreanischen Foto- und Performancekünstlers Kim Atta gelangt diese Delophilie als inszenatorische Zeigelust besonders deutlich zum Ausdruck. In verschiedenen Serien des *Museumsprojektes*¹¹ platzierte der Künstler nackte Körper in verschiedenen Posen – darunter zusammengekauerte, fötale Haltungen, Körperstellungen beim Sex, aber auch buddhistische (Abb. 3) wie christliche Körperposen – in Schaukästen aus Glas.

Diese Glasboxen setzte er im öffentlichen Raum – mitten auf der Straße, in Museen, Tempeln oder in der freien Natur – aus. Durch diese Ausstellungsaktionen schuf sich Kim sein eigenes privates Museum als Schauplatz menschlicher Existenz. Die Einschließung nackter Körper in Schaukästen betont die Objekthaftigkeit des Körpers, zudem die Objektivierungsgewalt des auf den Körper geworfenen Blicks. Das Entscheidende am Konzept des *Museumsprojektes* ist, so der Künstler, dass dem lebendigen menschlichen Körper durch die Wandlung zum Ausstellungsstück und Blickobjekt ein eigener Existenzwert, eine individuelle Daseinsberechtigung zugesichert werde. Kein menschliches Museumsobjekt gleiche dem anderen, jedes Objekt verkörpere ein Einzelstück, das sich in seiner Singularität von allen

11 Zu den Serien zählen *The Field Series* (1995), *The Holocaust Series* (1997), *The Peoples Series* (1998), *The Sex Series* (1999), *The War Veteran Series* (1999), *The Nirwana Series* (2001) und *The Jesus Series* (2002).

Abb. 3: Atta Kim, »The Nirwana Series«, *The Museum Project* #136, 2000, Fotografie



anderen abhebe.¹² Hier bestätigt sich, was François Jullien über das Nackte gesagt hat: dass es das Ding selbst, das An-Sich-Sein, das Wesen zur Schau stellt, dass es Existenz als etwas Hervorgebrachtes, Herausgehobenes, als Sich-Zeigendes sichtbar macht. Der Einzug des Nackten in die ostasiatische, insbesondere koreanische und chinesische Gegenwartskunst, scheint eine Ontologisierung zu bewirken, die das Wesen als Anwesendes zur Schau stellt und in die Pose als modellhafte Formgebung einer Subjekt-Objekt-Relation mündet. Erst der/die Gegenüberstehende, Angeblickte kann zum Blickobjekt werden und in der Konturierung isolierender, grenzsetzender Wahrnehmung Individualität entfalten.

Die Ausstellung des nackten, als Blickobjekt definierten Körpers präsentiert sich noch deutlicher in den Posierungsaktionen des chinesischen Avantgardekünstlers Ma Liuming. Dieser stellt unter seinem Alter-Ego-Künstlernamen Fen-Ma – einer Kombination aus einem weiblichen und männlichen Namen – seinen androgynen, nackten Körper in Transenderspielen mit dem Publikum öffentlich

12 In einem Künstlerinterview äußert sich Atta Kim über das Ziel des Museumsprojektes wie folgt: »Each individual and object has its own uniqueness and that was one important concept for *The Museum Project*. Everything – human or not – has its own story.« (zit.n. Pasulka 2006).

zur Schau. Weil er seine bisexuelle Nacktheit rigoros in aller Öffentlichkeit entblößte – in einer seiner Aktionen lief er splitternackt mit wehenden langen Haaren über den Grenzwall der chinesischen Mauer (auch dies ein Ausreizen des Scham als Grenzgefühls) –, wurde er wegen Verstoßes gegen das Anti-Obszönitäts-Gesetz in China mehrmals verhaftet und einmal sogar zu einer zweimonatigen Gefängnisstrafe verurteilt. In einer Serie seiner Nacktkörper-Performances, die in verschiedenen europäischen, amerikanischen und asiatischen Städten durchgeführt wurden, sitzt er nackt und reglos auf der Bühne. Der leere Stuhl neben ihm signalisiert dem Publikum, dass es sich an der Performance beteiligen und gemeinsam mit dem splitternackten Künstler vor aller Augen posieren soll. Die einzelnen Interaktionsposen mit Teilnehmer/innen aus dem Publikum werden in einer Fotoserie festgehalten. Der Intention, sich selbst der Macht des Blickes zu unterwerfen und zum passiven Objekt (der Anschauung) zu machen, kommt der Künstler in den späteren Performances durch die Einnahme von Schlaftabletten vor der Aktion nach. Die hierdurch erzeugte Reglosigkeit betont die Ausgesetztheit des Körpers als willen- und lebloses, in der Pose erstarrtes Schauobjekt. In der Körperrolle der Selbst- als Fremdsinszenierung spielt der Künstler eindrucksvoll mit Scham und Blick: Wer von den männlichen bzw. weiblichen Zuschauer/innen überwindet seine eigene Scham, sich aus der Beobachterperspektive herauszubewegen und sich dem Blick der Anderen auszusetzen? Seine Scham, sich mit einem nackten, zudem bisexuell codierten männlichen Körper öffentlich zu zeigen? Sich im Kontakt mit ihm bloßzustellen und gar lächerlich zu machen? Wer ist so schamlos, erotische, sexuelle, oder obszöne Posen in Interaktion mit dem nackten Künstlerkörper einzunehmen und dadurch innerste Wünsche, Gelüste und Fantasien offen zu legen? Wer kennt keine Scham vor der Veröffentlichung der Fotoaufnahmen, die von Anderen als beschämend wahrgenommen werden könnten? Das Spiel mit Scham und Blick ist ein sehr komplexes, potenziert durch die Überkreuzung vektoriell und medial unterschiedlich definierter Blicke. Zum Tausch zwischen dem Blick des Betrachtenden und dem Erwiderungsblick des Angeblickten gesellen sich der Blickreflex des Spiegels und der Blick der Fotokamera hinzu. In Fen-Mas Schamszenario, wie 2001 in Lyon inszeniert, wird Entblößung zur Selbst- und Fremdbespiegelung. Der Spiegelparavent, der die Performancebühne im Hintergrund abschließt, reflektiert nicht nur die Hauptakteur/innen beim interagierenden Posieren, er wirft auch das Bild der Zuschauergruppe zurück, projiziert den Blick der Blickenden auf diese selbst zurück. Die Zuschauenden blicken ihrer eigenen Schaulust, ihrer Blick- als Fotografierlust ins Auge, sie sind unmittelbar mit ihrem Ge-Schau, ihren zwischen Scham und Lust, Amusement und Abwendung oszillierenden Blickreaktionen konfrontiert. Der Blickwechsel im Spiegel wendet Delophilie in Theatophilie.

Der Blick, mit dem die chinesische Künstlerin Chen Lingyang in ihrer zwölfteiligen Fotoserie *Twelve Flower Months* (2005) sich selbst entblößt und bespiegelt,

ist noch eindringlicher und intimer; er ist unmittelbar auf die Scham gerichtet, macht den Intimbereich für die öffentliche Wahrnehmung sichtbar. In zwölf unterschiedlichen Bildformaten, die in ihrer äußeren Form auf Schlüssellöcher, Fenster- und Türöffnungen referieren, zugleich aber klassische Bildmedienformen wie etwa den Fächer, das Albumblatt, die Fotografie und das Guckkastenbild bedienen, zeigt die Künstlerin, wie ihr Menstruationsblut in verschiedenen Körperstellungen aus der Scheide tropft und an den Beinen herunterrinnt. Die Direktheit des Intimblicks auf die Scham und das schamauslösende Ereignis der für das fremde Betrachterauge sichtbaren Menstruationsblutung hat sowohl in der patriarchalisch strukturierten chinesischen Scham- und Blicktabugesellschaft als auch in der von männlichen N/Akt Darstellungen dominierten internationalen Kunstwelt zunächst schockartige Reaktionen ausgelöst. Um der Sichtbarkeit entzogene Intimbereiche wie die Scham selbst betrachten und in dieser Selbstbetrachtung zur Schau stellen zu können, benutzte die Künstlerin einen Spiegel. Als sichtbar machendes, Einblick gewährendes Medium wurde der Spiegel zum Teil sogar ins Bild integriert, wodurch der Blick auf die Scham als gespiegelter Blick direkt zur Darstellung gelangt. Bereits in einem früheren Werk, das nüchtern mit *Rollbild* (1999) betitelt ist, hatte Chen mit ihrem eigenen Menstruationsblut gearbeitet und dieses auf einem über 6 Meter langen, auf Seide aufgezogenen Papierband abgewischt – so dass es Flecken hinterließ, die einem abstrakten Tuschebild glichen.¹³ *Twelve Flower Months* thematisiert die organische Verbindung zwischen dem Naturzyklus und dem Monatszyklus der Frau. Der Naturzyklus wird durch zwölf blühende Blumen versinnbildlicht, die den einzelnen zwölf Menstruationsbildern zugeordnet sind (im ersten Monat erscheint z.B. die Narzisse, im dritten die Pfirsichblüte, im siebten die Orchidee und im elften die Kamelie). »In der traditionellen chinesischen Kultur«, kommentiert die Künstlerin ihr Werk, »gibt es die Idee des Menschen in Harmonie mit der Natur. [...] »Natur«, das sind für mich vor allem die Gesetze und Rhythmen des Universums. Und diese Gesetze und Rhythmen sind mit Zyklen verbunden. Für eine Frau ist es einfach, dies anhand der monatlichen physiologischen und psychologischen Veränderungen zu beobachten.« (zit.n. Fibicher/Frehner 2005: 310). Geschlechtliche, vaginale Introspektion wird zur makrokosmischen Schau. Der Intimblick auf das eigene Innere eröffnet den Außenblick auf das Universum, den Universalblick. Das Schamgefühl, evoziert durch den direkten Betrachter/innenblick auf die blutüberströmte Scham, wird dadurch abgewendet, dass der Blick auf die Scham in einen floralen Blick auf die Natur transformiert wird – aber auch

13 Eine Parallele von Chens Körperkunst zu frühen Body-Art-Performances aus den 1960er/1970er Jahren, sowohl zu Nam June Paiks Aktion *Zen for Head* (1961) als auch zu Shigeko Kubotas *Vagina-Malerei* (1965) und Carolee Schneemanns Performance *Interior Scroll* (1975) ist unübersehbar.

dadurch, dass die Scham selbst Blickqualitäten gewinnt, dass sie sich – in einigen Bildern betont durch die ovale Form des reflektierenden Spiegels – in ein Auge verwandelt und einen Gegenblick aus dem (Spiegel-)Bild zurückwirft. Durch die rückspiegelnde Inversion des schamauslösenden Blickverhältnisses wird der Schamaffekt neutralisiert.

2.4 Face to Face: Gesichtsverlust oder Selbstbewusstheit?

Wie an den Selbstzurschaustellungen der Künstlerkörper in der chinesischen Body- und Performancekunst demonstriert, zieht das Nackte nicht nur den Blick auf sich, sondern provoziert es zugleich eine Schaulust, die auch auf den Blick aus dem Bild, den Blick des Erblickten bezogen ist. Der Angeblickte erwidert offen und oft auch offensiv den Blick des Betrachtenden, er fixiert diesen mit einer Direktheit, Frontalität und Durchdringlichkeit, die das Blick- als Machtverhältnis zur Umkehr zwingt und den Bildbetrachtenden in die Rolle des Erblickten, Angestarrten, teils sogar Beschämten weist. Mit dem Einzug des Körpers, insbesondere des nackten ins Bild, konstituiert sich der Blick als ein eigenständiger Anschauungsfaktor, der insbesondere auch in der Darstellung des Gesichts als somatischem Austragungsort des Augenblicks und Blicktausches, als Injektive und Projektionsfläche, zum Ausdruck gelangt. Dies resultiert nicht zuletzt aus der physiologischen Tatsache, dass das Gesicht als *pars pro toto* des Körpers wahrgenommen wird, weil der Blick auf den Körper sich erst im Blick auf das Gesicht seiner selbst bewusst wird. Das ostasiatische Gesichtskonzept, auf gesellschaftliches Ansehen als idealistische Sichtgröße und den Blick der Scham als unsichtbare Kontrollinstanz gegründet, nimmt anschaulich-sichtbare Züge an. Es kommt zur bildlichen Visualisierung von Ansehen durch Gesehenwerden, wobei das Gesicht als das im Blick Gesichtete erscheint. Gesichtsverlust als Bloßlegung des selbst-bewussten subjektiven Gesichts hinter bzw. unter dem kollektiven Sozialgesicht schlägt in Gesichtsgewinn um. Dass erst »die Arbeit am Blick das Gesicht zum Bild macht«, wie Hans Belting in seinem Aufsatz über »Gesicht und Maske« feststellt (Belting 2005: 131), manifestiert die chinesische und koreanische Gegenwartskunst seit Mitte der 1980er Jahre auf eindrucksvolle Weise. Wie bereits erwähnt, kommt es nicht nur zu einem Boom der Nacktkörperschau, sondern auch zu einer vermehrten Gesichts- als Selbstschau, weshalb ich von einer Facialisierungswelle sprechen möchte.¹⁴ Man verleiht sich im Gegenblick Gesicht, man zeigt ohne Scham, gar schamlos Gesicht. Im erblickten

14 Die Facialisierungswelle hängt stark auch mit den neuen medialen Möglichkeiten der Selbstinszenierung im Internet und den sozialen Medien zusammen. Vgl. zum fazialen Regime Macho 1996 und Reichert 2017.

und blickenden Gesicht wird das Selbst erst eigentlich eingeübt. Indem man Gesicht zeigt, tut sich das Selbst erkennend hervor und findet Anerkennung. An der Zurschaustellung des Gesichts und Inszenierung des Blicks macht sich ein grundlegender Wandel im Blick auf das Selbst bemerkbar. Im traditionellen konfuzianischen Gesellschaftsverständnis werden ein autonomes Bewusstsein des Selbst sowie die Unabhängigkeit des Individuums nicht anerkannt bzw. geächtet. Ichbetontes Verhalten ist negativ konnotiert, es führt zu Gesichtsverlust. Der Begriff des Selbst ist mit Selbst- und Eigensucht konnotiert: Nur wer sich selbst nicht herausstellt, ist angesehen. Individualismus – ein im Chinesischen wie auch in den anderen ostasiatischen Sprachen aus dem Westen importierter Begriff – ist im chinesischen Sozialismus mit Egoismus gleichgesetzt. Erst Ende der 1980er Jahre kommt es zu einer positiven Umwertung des Individualismusbegriffs. Der Ethnologe Xunxiang Yan beschreibt diesen Umbruch innerhalb der chinesischen Gesellschaft im Rückblick auf das Jahr 1989 wie folgt:

My revelation came in 2007 when I attempted to understand the patterns and trends of Chinese social change in light of the theories of second or reflexive modernity – especially the individualization thesis – of Anthony Giddens (1991), Zygmunt Baumann (2001), Ulrich Beck (1992), and Beck and Elisabeth Beck-Gernsheim (2001). I found it intriguing that, although China was still undergoing the modernization process, Chinese society was demonstrating a number of features of individualization in the age of second modernity and at the same time as it bore other features of social change that belong to the modern and even pre-modern eras in the West. As a field ethnographer, I have long noted the rapid changes in mentality and behavior among Chinese individuals who increasingly have been demanding the rights of self-development, happiness and security against the backdrop of age-old moral teachings and collective well-being. (Yan 2009: XVII)

Individualismus ist gleichbedeutend mit dem Erwachen eines Selbst-Bewusstseins. Auch semantisch findet eine Verschiebung statt. So bildet der Begriff des Individualismus weniger ein Antonym zu Kollektivismus als zu persönlicher Charakterlosigkeit. Dass sich insbesondere die chinesische, aber auch die koreanische Gesellschaft in einem sozialen Transformationsprozess befindet, lässt sich an den Oszillationen wie Kollisionen zwischen traditionellem Kollektivismus und neuem Selbstbewusstsein ablesen. Bedenkt man, dass persönliche Porträt- und Familienfotos im kommunistischen China lange Zeit verboten waren bzw. im Zuge der Kulturrevolution vernichtet wurden, so erweist sich der Gesichtsgewinn innerhalb der bildenden Kunst, d.h. die exponentielle Zunahme an Gesichts- und Porträtdarstellungen im Rückgriff auf fotografische Bildgattungen wie Einzelfiguren- und Gruppenfotos, als Selbstbewusstwerdungs- und Individualisierungsschub. Bis in die 1980er Jahre war fast jeder Chineser Mitglied einer

Danwei, einer Organisations- und Versorgungseinheit, die für die Regulierung des sozialen Lebens von der Wohnungsvergabe über Hochzeiten und Scheidungen bis hin zur Familienplanung verantwortlich war. Seither haben sich die *Danwei* zunehmend verflüchtigt; auch die Firmen fungieren nicht mehr als Kollektivverbände der Arbeits-, Lebens- und Freizeitorganisation. Allein die Familie bleibt als reduziertes Kollektivgesicht erhalten.

In seiner fotografischen Arbeit mit dem Titel *23. Juni 1997* demonstriert Hui Zhuang, wie sich das Individuum aus der Masse herauszuschälen beginnt, wie der Einzelne aus der Gruppe, hier einer *Danwei*, hervortritt. Auf dem Massenporträt, das mithilfe einer rotierenden Kamera aufgenommen wurde, sind Soldaten der Volksbefreiungsarmee als Teil einer *Danwei*-Organisationseinheit dargestellt. Der Künstler hat Datum, Ort und Anlass der Aufnahme genau aufgelistet, setzt jedoch seinen eigenen Namen hinzu und hebt sich dadurch als Einzelperson hervor. Zudem bildet er sich im uniform(iert)en Gruppenporträt am rechten äußeren Rand in Privatkleidung selbst mit ab, womit er den Blick auf sich als herausstechende Einzelperson zieht. Durch den minimalen, fast unsichtbar bleibenden Eingriff wird die Einheit von Individuum und Gruppe schleichend unterwandert. Es ist das individuelle Künstlergesicht, das sich nicht schämt, aus der uniformierten, gesichtslosen Gruppe herauszufallen, respektive aufzufallen.

In Bai Yiluos Farbfotografie *People No. 3* von 2003 kommt die latente Spannung zwischen dem individuellen und kollektiven Gesicht noch deutlicher zum Tragen. Die Oberfläche, das Gesicht des Bildes, wie auch die Gesichter, die auf diesem erscheinen, setzen sich aus einer Masse von individuellen Einzelporträts zusammen, kleinen frontal aufgenommenen Porträtfotos, die zerknittert, dann wieder geglättet und in einem langwierigen Arbeitsprozess zu einer riesigen Patchwork-Fotografie zusammengenäht wurden. Einerseits verliert sich das einzelne individuelle Gesicht in der Masse; andererseits setzten sich die zahlreichen gesichtslos bleibenden Einzelgesichter wiederum zu individuellen Gesichtern des kollektiven Unterbewussten zusammen: So kommen hinter der Masse der Einzelporträts die Leitgesichter des Kommunismus, nämlich Marx, Engels, Lenin, Stalin und Mao zum Vorschein. Das individuelle persönliche Gesicht existiert nie autonom für sich, es ist immer schon ein kollektiv determiniertes Gesicht.

Diese Kollektivierung gilt gleichermaßen für das persönliche Gesicht als repräsentatives Gesicht der Familie – wie es bereits im Kontext von Scham und Familienehre diskutiert wurde. In der seit 1993 entstehenden Bilderserie *Bloodline: The Big Family* (Abb. 4) stellt Zhang Xiaogang die Einbindung des Individuums in die Genealogie der Familie zur Schau.

Als Vorbild für das Familienporträt dienten dem Künstler alte Schwarz-Weiß-Abzüge oder in Sepia kolorierte Familienfotos, auf denen seine Eltern mit steifem und verschlossenem Gesichtsausdruck in einem Fotoatelier zu sehen waren. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass im Zuge der Kulturrevolution in den Jahren

Abb. 4: Xiaogang Zhang, »Bloodline Series«, 1998, Öl auf Leinwand

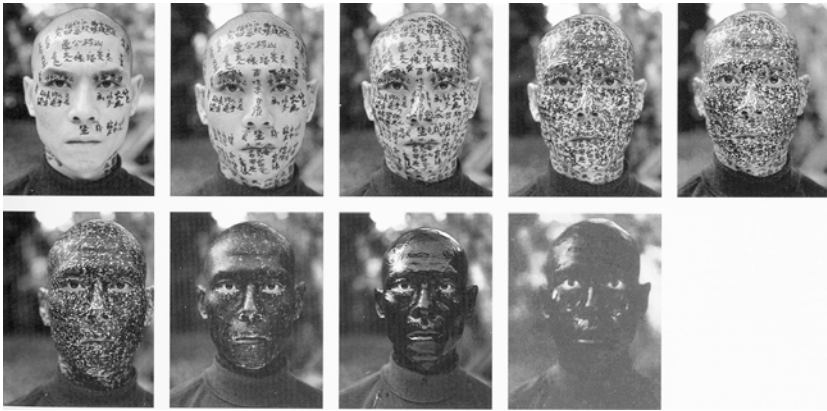


zwischen 1966 und 1976 neben vielen historischen Dokumenten auch zahlreiche Familienfotos vernichtet wurden, erweist sich dieser Rückgriff auf historische Familienfotos auch als ein selbstbewusster Akt der Rückgewinnung und Rehabilitierung des Familienporträts als privater Personendarstellung. Die Familienähnlichkeit der in der *Bloodline*-Serie dargestellten Gesichter löscht die Gesichtshaftigkeit des Einzelgesichts aus. Das persönliche Gesicht erscheint als gesichtslose Maske des Familienstammbaums – was durch die feine rote Blutlinie, welche die einzelnen Familienmitglieder miteinander verbindet, zusätzlich verdeutlicht wird. Alle Gesichter sind frontal auf das betrachtende Gegenüber ausgerichtet: Sie blicken starr aus dem Bild, entgegnen den starren, festfrierenden Blick der Fotokamera, projizieren ihn bewegungs- und gefühllos, ohne eine Miene zu verziehen, zurück. Einzig und allein die farbig kolorierten Gesichter der Kinder wirken trotz der Starrheit und Fixation des Blicks ein wenig belebter, so als ob in ihnen potenziell ein individuelles, sich vom Familienhintergrund in den Vordergrund absetzendes Gesicht zaghaft erwachen würde.

Auch Zhang Huan behandelt in *Family Tree* (Abb. 5), einer Farbfotografieserie aus dem Jahr 2000, die Spannung zwischen individuellem und sozialem Gesicht, Gesichtswahrung und Gesichtsverlust. An seinem eigenen Gesicht führt er die Einschreibung des persönlichen Gesichts in das Gemeinschaftsgesicht der Familiengeschichte anschaulich vor und reflektiert damit die Ambivalenz zwischen individueller und kollektiver Identität. In neun Progressionsstadien zeigt die fotografisch

dokumentierte Body-Art-Aktion, wie das Gesicht des Künstlers nach und nach mit Tusche bemalt wird, bis es vollständig geschwärzt in die Unidentifizierbarkeit des Gesichtslosen entschwindet.

Abb. 5: Huan Zhang, »Family Tree«, 2000, Farbfotografie, 9-teilig



Drei Kalligrafen haben abwechselnd das Gesicht mit Texten aus der Familiengeschichte des Künstlers zugeschrieben, in denen der Stammbaum bis zur Legende des Yu Gong Yi Shan zurückverfolgt wird – einer Seherfigur, die durch äußerste Willensanstrengung Berge versetzen konnte und daher für Mao zur politischen Identifikationsfigur wurde. Am Ende des genealogischen Einschreibungsprozesses bleibt das leere, ausgehöhlte, anonymisierte Gesicht mit erstarrtem Blick zurück, das eher einem mumifizierten Totenschädel als einer lebendigen Person gleicht. Es zeigt, dass die engen Familienbande und die unzähligen Schichten der Familiengeschichte so sehr auf dem persönlichen Gesicht lasten, dass sie es verdecken und schwinden lassen – und führt damit die Invisibilität des individuellen Gesichts als Schatten- und Nachtseite einer auf Gesichtswahrung und Familienansehen fixierten Schamkultur vor Augen.

Vor allem in der zeitgenössischen koreanischen Fotokunst lässt sich ein vermehrtes Interesse an individualisierten Porträts als Gesicht zeigenden Selbstdarstellungen ausmachen. Bezeichnenderweise werden Einzelfiguren herausgegriffen, ohne jedoch ihre gesellschaftliche bzw. berufliche Gruppenzugehörigkeit auszublenken. Bei Oh Hein-Kuhn finden sich entsprechende Fotobildserien von *Ajummas* (1997), Darstellungen koreanischer Frauen im Alter zwischen 40 und 60 Jahren, die das traditionelle Bild der verheirateten Frau, Hausfrau und Mutter stereotypenhaft verkörpern, *Editorial Portraits* (1997), Porträts von Filmemachern und Regisseuren, und *Girl's Act*, Ganzkörperporträts koreanischer Schülerinnen (2003).

In der letztgenannten Serie hat der Künstler der Pubertät entwachsene, als selbstständige Personen in Erscheinung tretende koreanische Mädchen in Schuluniform fotografiert (Abb. 6).

Abb. 6: Hein-Kuhn Oh, »Ji-ae Kim, age 16, Eun-hye Kang, age 16«, 2003, Fotografie



Nur in wenigen Fällen befinden wir uns mit der dargestellten Person auf gleicher Augenhöhe. Die häufig verwendete Untersicht lässt die Einzelpersonen herausragen, verleiht ihnen prominente Gesichter, gewährt ihnen Überblick – im Gegensatz zu den Bildbetrachtenden, die den Blick aufrichten müssen. Teils blicken die Porträtierten selbstforschend und/oder selbstbewusst auf die Betrachter/innen

herab, teils richten sie ihren Blick nach oben, als wollten sie himmelwärts entschweben. Auffällig ist, dass die Einzelfigur häufig dupliziert, teils sogar gespiegelt dargestellt ist. An Details lässt sich erkennen, dass die Einzelfiguren aber keineswegs eins zu eins reproduziert sind, dass sie nie ganz miteinander identisch sind, dass sie gerade in der Differenz, in der Aufspaltung als Abspaltung von ihrer eigenen Person, Identität zur Erscheinung bringen. Hier bestätigt sich, was bereits Jean-Paul Sartre in seiner Analyse des Blicks konstatierte: Dass sich im Blickwechsel mit dem Anderen und in der Betrachtung des Selbst als eines Anderen der Akt der Selbstwahrnehmung als Selbstbewussterdung vollzieht (Sartre 1993: 471f.). Zudem verweist das Doppel-Ich im Blick, wie es Oh im Blick der Kamera einfängt, auf die von Günter Seidler hervorgehobene trianguläre Struktur von Blick und Scham:

Der vom Ich wahrgenommene Andere konstituiert die relevante Grenze, die dann, nach einer Rücknahme des Blickes, innerhalb derselben Person zwischen Ich und Selbst sich manifestiert. Es geht um einen Prozessverlauf: Ich₁ wird vom Anderen wahrgenommen und nimmt zeitversetzt als Ich₂ dessen Bild von Ich₁ wahr. Das Ich/ich₂ bleibt intentionaler Erkenntnisablauf, nimmt jetzt aber sein vom Anderen zurückgeworfenes Bild von sich zu seinem Objekt, das bereichert ist um assimilierbare Alterität, das als Selbst Ich und Nicht-Ich in einem ist. (Seidler 2001: 59)

Ebendiese Bruchlinie zwischen Ich und Selbst kennzeichnet nach Seidler die »*Bruchungsfläche der Scham*« (ibid.).

Dass »die Abbildungsfähigkeit für die Etablierung der Abgegrenztheit und Objektivität des äußeren Objekts und auch des Selbst von entscheidender Wichtigkeit ist« (Lichtenberg 1991: 105), belegt die Darstellung von Körper/Scham und Blick in der jüngeren Geschichte der ostasiatischen Gegenwartskunst seit Ende der 1980er Jahren eindrucksvoll. Das Gesicht der Scham – ich spreche bewusst nicht von Maske – wird als Gesicht einer gesichtswahrenden Schamkultur zunehmend abgelegt. Ob darunter ein individuelles Gesicht zum Vorschein kommt, wage ich zu bezweifeln. Ob die Bloßlegung des Gesichts der Schamkultur den Blick auf eine Schulkultur eröffnet, umso mehr. Aus meiner Sicht ist es die Bruchlinie zwischen Ich und Selbst, die im Blick zur Schau gestellt und inszeniert wird. Der aus der Versenkung auftauchende, sich aufrichtende Blick, die Sichtbarkeit von Sehen und Gesehenwerden im Bild, die schamlose Fixierung der Bildbetrachter/innen sind als Symptom eines tiefgreifenden sozialen Wertewandels und kulturellen Blickwechsels innerhalb der ostasiatischen Gesellschaft zu lesen: Die Selbstdarstellungen untergraben das Schamgefühl als sozialregulative Kontrollinstanz und selbstdisziplinierendes, das Selbst zurückdrängendes Grenzgefühl.