

Aki Beckmann

## **Gesicht und Körper. Ausdruck. Affekt. Physiognomik.**

Vortrag vom 10. Mai 2006

-> Filmausschnitt: THE ABYSS (R: James Cameron USA 1989)

Tief unten, auf dem Grund des Ozeans, also eigentlich in der anderen Richtung als dort, wo man sie erwarten würde, trifft die Besatzung eines U-Bootes auf außerirdische Wesen. Die unbekannte Lebensform will den Menschen in Erinnerung rufen, wie wenig die Lebensrealität auf der Erde mit dem zu tun hat, was man gemeinhin unter „Menschlichkeit“ versteht. Die Aliens finden bei ihrer Annäherung an die Menschen eine Form, die „menschlicher“ gar nicht sein könnte: aus der amorphen Masse des Wassers bildet sich ein Gesicht – Diese Erschaffung eines Menschengesichts aus dem Meer ist eine der ersten digital erzeugten Transformationen der Filmgeschichte. Die außerirdische Intelligenz, die uns THE ABYSS von James Cameron aus dem Jahr 1989 präsentiert, macht ihrem Namen alle Ehre und wählt ein Kommunikationsinstrument, eine Schnittstelle, ein Interface, im seinem eigentlichen Wortsinn, das sich Aufgrund seiner Ähnlichkeit zum Menschen sowohl seines Vertrauens als auch seines Mitgefühls sicher sein kann.

Das Gesicht macht einen Menschen zum Individuum, es ist Kommunikationsinstrument und Ausdrucksfläche für Gefühle ebenso wie ein Zeichen sozialer Zugehörigkeit und ein Objekt von (mehr oder weniger seriösen) wissenschaftlichen Vermessungen. Das Gesicht ist mehr als ein Körperteil. In die medialen Darstellungen eines menschlichen Gesichts sind seine Bedeutungsebenen mit eingeschrieben, so wie ein Denken über das Gesicht die Medien seiner Sichtbarmachung mit einschließt.

Ich möchte die theoretischen Ansätze, auf die ich mich beziehen werde, kurz vorstellen:

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, genauer gesagt 1901, schreibt der Soziologe Georg Simmel mit seinem Essay „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“<sup>1</sup> gegen die Auflösungsbewegungen der Moderne an und macht das Gesicht zum Platz oder vielmehr zum Versprechen einer Einheit, die ebenso eine Organische wie eine Ideologische ist. Im Gesicht laufen Gesellschaft und Individuum, Körper und Geist zusammen, in seiner künstlerischen Darstellung (Simmel lässt photographische oder gar filmische Verfahren unerwähnt) wird sein Ausdruck sogar zum Vermittler der menschlichen Seele. Das bürgerliche Gesicht wird hier zum Zentrum dieser Einheitsbewegung. Das bürgerliche Gesicht selbst ist ein Produkt eines Lernens von der Kunst, das Hermann Kappelhoff in seiner Habilitationsschrift *Matrix der Gefühle*<sup>2</sup> als ein Lernen vom Gesicht durch den Körper am Konzept des Theaters der Empfindsamkeit und am melodramatischen Film beschreibt. Mitgefühl ist für ihn eine menschliche Qualität, die den aufklärerischen Geist mit dem empfindsamen Körper verbindet: Die emotionale Bildung des Menschen erfolgt nicht über Repräsentationen, sondern greift direkt in die Empfindungsrealität des Zuschauers ein. Den Auslöser dieser Emotionen, den Schauspieler, wählt auch der Anthropologe Helmuth Plessner<sup>3</sup> als ein Modell für menschliches Verhalten: Das Wissen um die Wirkung des Gesichtsausdrucks und das

---

<sup>1</sup> Vergl.: Simmel, Georg, „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.

<sup>2</sup> Vergl.: Kappelhoff, Hermann, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk8 2004.

<sup>3</sup> Vergl.: Plessner, Helmuth, „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung menschlichen Verhaltens (1941)“ in ders.: *Gesammelte Schriften. Band 7: Ausdruck und Menschliche Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Verstehen des anderen setzt eine Reflexion, eine Distanz zum eigenen Körper und zum eigenen Gesicht voraus.

Die Gesichter der Stars auf den Leinwänden des Kinos der Stummfilmära veranlassten Béla Balázs in den 20er Jahren zu seinen emphatischen Betrachtungen zum Film. In seinem Text „Der sichtbare Mensch“ von 1924<sup>4</sup> überträgt er das Ausdruckmodell, das auch sein Lehrer Georg Simmel für die Kunst bemüht hat, erstmalig auf den Film und ist davon überzeugt, dass dieses Medium, indem es nur über Gesichter kommuniziert, eine universell verständliche Sprache spricht, die nationale und ethische Grenzen zu überwinden vermag. Der Film, so Balázs, läutet ein neues visuelles Zeitalter ein, in dessen Zentrum der Mensch und sein „menschlichstes“ Organ, das Gesicht, steht.

Dem illusionistischen Film setzt Tom Gunning in seinem Aufsatz „In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films“<sup>5</sup> die Entwicklung des Films aus dem Geist einer wissenschaftlichen Beweisführung einerseits und einer Schaulust andererseits entgegen und macht den Weg von einer physiognomisch inspirierten Photographie zu einer filmischen Großaufnahme, die – mitunter monströse – Ausdrucksformen des Gesichts dokumentiert, anschaulich.

Der französische Philosoph Gilles Deleuze hat mit seinen beiden Kinobüchern<sup>6</sup> eine neue Klassifizierung der Großaufnahme als Affektbild in die Filmtheorie eingeführt. In der Großaufnahme verliert das filmische Bild seinen narrativen Informationswert, es zeigt keine extensiven Aktionen im Raum, sondern macht vielmehr intensiven Mikrobewegungen des Gesichts sichtbar, wie zum Beispiel in Carl Theodor Dreyers *LA PASSION DE JEANNE D'ARC*. Unter dem „Vergrößerungsglas“ der Großaufnahme wird jede Bewegung zur Ausdrucksbewegung. Das „Affektbild“, wie es Gilles Deleuze im Zusammenhang mit der Großaufnahme beschreibt, hat sich vom menschlichen Körper schon sehr weit weg bewegt und eröffnet gewissermaßen eine eigene Dimension, in der sich die affektive Qualität eines Gesichts auch auf unbelebte Gegenstände überträgt.

## 1. Gesicht und Ausdruck

In seinem 1901 erschienen Essay „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“ beschreibt der Deutsche Soziologe Georg Simmel das menschliche Gesicht als paradigmatisches Thema der (bildenden) Kunst. Er geht dabei jener vagen und allgemeinen Definition einer „Seele“ auf den Grund, die – einer weit verbreiteten Meinung zufolge – nur im Gesicht ihren Ausdruck findet.

Das menschliche Gesicht, die künstlerische Leistung des Menschen und schließlich die menschliche Seele bilden in Simmels Essay eine Einheit, die sich am Besten am Beispiel der vielfältigen Prozesse, die im menschlichen Körper wirken, erklären lässt.

Der Körper bildet sozusagen die Basis dieser Einheit, die nächste Stufe ist – laut Simmel – der menschliche Geist. Und da es sich bei Kunst immer um etwas Geistvolles beziehungsweise Geistreiches handeln sollte, bietet sich der menschliche Körper als Vorstufe des Geistes als Thema künstlerischer Bearbeitung am Besten an.

Die ästhetische Bedeutung des Gesichts begründet sich also darin, dass das Gesicht als Bindeglied zwischen Körper und Geist fungiert.

---

<sup>4</sup> Balázs, Béla, „Der sichtbare Mensch“ (1924), in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1979, S.: 227 - 236.; S.: 234; (auch in: Balázs, Béla, *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*, Wien: Globus 1972, S.: 28 - 35.)

<sup>5</sup> Vergl.: Gunning, Tom, „In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films“, in: Christa Blümlinger und Karl Sierek (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl 2002, S.: 22 - 66.

<sup>6</sup> Vergl.: Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 und *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Was Simmel beschreibt, sind perfekte Einheiten oder besser, perfekte Zusammenführungen verschiedener Elemente: Die Gesellschaft als Summe von Individuen, die als Einheit mehr erreichen kann als jeder Einzelne in ihr, deren Qualität jedoch wieder nur am Individuum gemessen werden kann.

Die Einheit des Körpers, der die kompliziertesten organischen Vorgänge in sich vereint und wiederum das Gesicht braucht, um – nicht minder komplizierte – seelische Vorgänge zum Ausdruck zu bringen.

Die vollkommene Einheit des Gesichts, so Simmel, verhindert jene „ästhetische Unerträglichkeit“, die die Vielzahl seiner Bestandteile beim Betrachter auslösen würde. Im Gesicht herrscht wenig Bewegungsspielraum: Augen, Nase, Mund und Stirn sind im Vergleich zu Armen und Beinen nur wenig mobil. Während, wie es Simmel beschreibt, ein unnatürliches Wegspreizen von Armen oder Beinen, also ein Ausbrechen aus der Einheit des Körpers, zwar Unbehagen beim Betrachter auslöst, so lässt ein unnatürliches Aufreißen der Augen oder des Mundes, also eine Störung der Einheit des Gesichts, gar Zweifel über den Geisteszustand des jeweiligen Menschen aufkommen – Zweifel über den Zustand jenes Geistes, der die Vielzahl an Einheiten, nämlich Gesellschaft, Individuum, Körper und Gesicht in sich vereint und so ein Kunstwerk formen kann, das eben diese Einheiten wiedergibt: Eine Kunst, die das Selbstbild eines bürgerlichen Menschen widerspiegelt, wie das Hermann Kappelhoff beschreibt:

[...] die Kunst eines Menschen, der in der Illusion lebendiger Individuen sich selbst ins Angesicht sehen wollte, der seine Empfindsamkeit im Mitgefühl, seine Seele in der Einfühlung sucht. Das Bildnis, die Darstellung des Gesichts, ist für ihn nicht so sehr das Fenster der fremden Seele, als vielmehr der Zauberspiegel eines idealen Selbst: ein buchstäblich selbstgenügsamer Genuß eigener Empfindungskräfte.<sup>7</sup>

Hermann Kappelhoff findet in Denis Diderots „Das Paradox über den Schauspieler“ von 1773, einem Schlüsseltext der Spätaufklärung, die Beschreibung von Kunst als eine „Matrix der Gefühle“<sup>8</sup>. In diesem Fall ist es das bürgerliche Theater, dessen Bildungsanspruch und gesellschaftlicher Nutzen im Sinne einer Verbreitung von emanzipatorischen bürgerlichen Ideen und der Bildung eines tugendhaften Bürgers im 18. Jahrhundert von großer Wichtigkeit war.

Empfindsamkeit steht in der Schauspieltheorie dieser Zeit im Gegensatz zur Rationalität, Diderots Text jedoch nur als Streitgespräch zwischen zwei Verfechtern dieser beiden, einander ausschließenden, Schauspielkonzepte zu lesen, greift für Kappelhoff jedoch zu kurz, denn: „Diderot entwirft im Theater der Empfindsamkeit den Ort der analytischen Selbstzerlegung und Rekombination der Elemente einer Subjektivität, die sich selbst nur im Theater, als Schauspiel der Empfindsamkeit ins Auge fassen kann. [...] Das *Paradoxe* entwirft das Theater als einen Seelenautomat, als Modell einer künstlich erzeugten Seele, in der sich die Empfindungsrealität des Zuschauers zerlegt, spiegelt, und in dieser Spiegelung kann sie sich selbst zum Genuß werden.“<sup>9</sup>

Auf der Bühne sind Gefühle nur täuschend echt gespielt, beim Zuschauer lösen sie jedoch reale Emotionen aus. In diesem Spiel zwischen Dargestelltem und Authentischen, zwischen

---

<sup>7</sup> Kappelhoff, Hermann, „Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht“, in: Gläser/ Groß/ Kappelhoff (Hg.), *Blick Macht Gesicht*, Berlin: Vorwerk8 2001, S.: 10.

<sup>8</sup> Vergl.: Kappelhoff, Hermann, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk8 2004.

<sup>9</sup> Kappelhoff, Hermann, *Matrix der Gefühle*, S.: 76f.

Bühne und Zuschauerraum, zwischen Schauspieler und Publikum, wird eine Referenz (nicht eine Repräsentation), also eine Matrix des bürgerlichen Menschen erzeugt, die – so Kappelhoff – im Zeitalter Diderots eine „konkrete politische Utopie war, die weniger den tatsächlichen Bürger als die Möglichkeit einer Selbsterzeugung meinte“.

Der empfindsame Mensch ist also ein utopischer Entwurf, den es durch die Kunst zu verwirklichen gilt, denn Empfindsamkeit gilt als tugendhafte Begabung des Menschen. Der Zuschauer blendet bewusst in einer „passiven Aktivität“, wie sie Kappelhoff nennt, die Realität aus, um sich einer Illusion hinzugeben, genauso wie sich der Schauspieler dessen bewusst ist, dass er nicht derselbe ist, wie der den er darstellt.

Wie es bei Diderot so schön über den Schauspieler heißt:

Aber ihm bleibt weder Verwirrung, noch Schmerz, noch Melancholie, noch Niedergeschlagenheit der Seele. Sie jedoch nehmen alle diese Eindrücke mit. Der Schauspieler ist müde, Sie aber traurig.<sup>10</sup>

Auch für den Anthropologen Helmuth Plessner steht der Schauspieler paradigmatisch für die menschliche Spezies, weil der Mensch – im Unterschied zu anderen Lebewesen – seine Empfindungen nicht nur unbeherrscht zum Ausdruck bringt, sondern diese auch vortäuschen kann. Dieser reflexive Bezug auf die eigenen Gefühle setzt ein Bewusstsein der Ausdrucksdimensionen des eigenen Körpers voraus, das Bewusstsein ein Gesicht zu haben.

Die Selbstwahrnehmung des Menschen bedeutet ebenso ein Wissen um die Gefühlsregungen im Inneren, als auch ein Wissen um deren Wirkung im Ausdruck.

„Expressivität ist eine ursprüngliche Weise, damit fertig zu werden, dass man einen Leib bewohnt und zugleich Leib ist“, schreibt Plessner, das schmerzliche Wissen um einen empfindsamen Körper wird, so Kappelhoff, in der Medienerfahrung von Theater und Kino zum melodramatischen Genuss.

Die mimetische Bewegung ist mehr als ein bloßer unbewusster Ausdruck, sie setzt die Distanz vom eigenen Körper voraus. So wie sich das eigene Gesicht dem eigenen natürlichen Blickfeld entzieht und nur durch einen Spiegel zu sehen ist, lässt es sich auch nur von einem Standpunkt außerhalb des Körpers denken. Genau so lässt sich der Ausdruck eines fremden Gesichts nur mit Hilfe der eigenen Erfahrung lesen.

Ein Gesicht lesen heißt, sich in den Körper versetzt zu denken und dessen Bewegung als eine solche des eigenen Empfindens zu deuten: eine Art des Verstehens, die seit Diderot mit der Theorie des Schauspielers und der Idee des Mitgefühls, der Empathie verbunden ist.

Das Gesicht und sein Ausdruck ist für Helmuth Plessner eine Konstante menschlicher Existenz.

Der Ausdruck markiert auch bei Georg Simmel jenen Moment, in dem die ästhetische Bedeutung des Gesichts die Grenzen der Kunst überschreitet und sich die Frage nach der Sichtbarkeit oder Sichtbarmachung der Seele stellt. Denn es ist vor allem die Bewegtheit des Gesichts, die für ihn, der in seinem Text mit keinem Wort das damals noch sehr junge Medium Film erwähnt, von Bedeutung ist. Mit einem Minimum von Veränderung im Einzelnen erzeugt das Gesicht ein Maximum an Veränderung im Gesamteindruck und es ist, so Simmel, als wäre ein Maximum an Bewegung auch schon in seinen Ruhezustand investiert.

---

<sup>10</sup> Diderot, Denis, *Das Paradox über den Schauspieler*. Übersetzt und eingeführt von Felix Rellstab, Reihe Schau-Spiel Band 5, Wädenswil/Zürich: Stutz + Co. 1981, S.: 20.

Jedes Gesicht trägt also das Potential einer Veränderung in sich, ein Aufeinanderwirken der einzelnen Züge, die zu einem Ausdruck werden, in dem – laut Georg Simmel – die Seele eines Menschen zu Vorschein kommt.

Einzelne Züge ergeben ein Gesicht, sie schaffen in ihrer Vielfalt eine Einheit, wie sie im menschlichen Körper kein zweites Mal vorkommt.

Georg Simmel betont in der „ästhetischen Bedeutung des Gesichts“ die Sonderstellung des Gesichts, das durch seine Platzierung am Kopf und durch den Hals quasi vom restlichen Körper abgetrennt ist und auf dem sich Affekte nicht zuletzt deshalb so gut ausdrücken, weil es nicht von Kleidern verhüllt ist. Und mehr noch: Gefühlsregungen, die vielleicht auch der Körper ausdrücken könnte, hinterlassen nur im Gesicht Spuren, formen es und machen es so zu einem unverwechselbaren Merkmal eines jeden Menschen. Die Individualität eines Menschen ist laut Simmel somit auf seinem Gesicht sicht- und lesbar.

Seele und Charakter eines Menschen finden im Gesicht ihren Ausdruck. Wie die Gesellschaft sich aus Einzelnen zusammensetzt und doch mehr als die Summe der Einzelnen ist, wirkt auch in jedem Individuum Körper und Geist zusammen und das Gesicht zeugt von dieser Einheit und Ganzheit, indem auf ihm die Geistigkeit eines Menschen die Form seiner Individualität annimmt.

Und das Abbild eines Menschen macht all diese Wechselwirkungen sichtbar.

Simmel sieht also in diesem Kunstideal die menschliche Existenz insgesamt erfaßt: die fundamentale Formel des Lebens – die Einheit des Organismus; das ideale Zusammenwirken – die Einheit der Gesellschaft; schließlich die höchste Form dieses Ideals, die Durchherrschaft aller Seelenregungen durch den einenden Geist des Individuums. In seiner Individualität, man könnte sagen, in seiner Gesichtshaftigkeit, fällt der bürgerliche Mensch mit dem Prinzip der Geisthaftigkeit zusammen.<sup>11</sup>

## **2. Gesicht und Großaufnahme**

### **2.1. Die „Sichtbarmachung“ des Menschen**

Mit Euphorie und Emphase begegnet der ungarische Filmpublizist Béla Balázs (mit bürgerlichen Namen: Herbert Bauer) in seinen frühen Texten dem neuen Medium Film. Schon der Titel seiner ersten filmtheoretischen Schrift macht die Bedeutung, die er dem Film in Bezug auf den Menschen einräumt, klar: „Der sichtbare Mensch“ von 1924 beschreibt jene „Sichtbarmachung“ einer Seele, wie sie schon Georg Simmel, bei dem Balázs in Paris studierte, als Resultat des Ausdrucks eines Gesichtes beschrieben hat.

Auf dem Gesicht eines Menschen werden dessen Empfindungen in der Form eines Ausdrucks sichtbar, Béla Balázs überträgt dieses Ausdrucksmodell erstmalig auf den Film und beschreibt diese „Sichtbarmachung“ als Leistung von Großaufnahme und Schauspielkunst (hier allen voran jener der Asta Nielsen).

Der Film lässt, so Balázs, den Zuschauer an den Empfindungen der Menschen auf der Leinwand teilhaben ohne Worte dafür zu brauchen. Zum einem, weil es der Film mit dem Mittel der Groß- beziehungsweise Nahaufnahme schafft, einen Menschen aus der Menge zu

---

<sup>11</sup> Kappelhoff, Hermann, „Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht“, S.: 22.

isolieren und weil sich in der Folge der Ausdruck des gezeigten Gesichts auf den Zuschauer überträgt.

Béla Balázs zufolge ist dem Menschen mit jeder neuen Kunst ein neues Sinnesorgan gegeben, die große Errungenschaft des Stummfilms war es, den Menschen wieder „sichtbar“ zu machen.

Im Kino verfolgen wir nur *sehend* die Schicksale der Menschen auf der Leinwand und müssen auf diesem Wege erst wieder lernen, allein aus dem Ausdruck der Gesichter eine Geschichte zu verstehen. Denn wie ein Organ, das nicht benützt wird unweigerlich verkümmert, haben die Menschen die Ausdrucksfähigkeit ihrer Körper (zumindest teilweise) verloren.

Der sichtbare Mensch ist 1924 nicht mehr oder noch nicht vorhanden, konstatiert Balázs und fügt hinzu:

„Der Stummfilm kennt die trennenden Mauern der Sprachverschiedenheit nicht. [...] und er arbeitet an der Schaffung des internationalen Typus Mensch.“<sup>12</sup>

Schon sehr bald nach diesen Beobachtungen über den Stummfilm sah sich Balázs mit der Einführung des Tonfilms konfrontiert, für ihn sollten sie jedoch auch im Tonfilm ihre Gültigkeit bewahren:

Mimik und Physiognomie sind jene Ausdrucksformen des Menschen, die das Gesagte entweder unterstützend begleiten oder das genaue Gegenteil von dem ausdrücken, was die Worte behaupten. Auch im Tonfilm gibt es Momente, in denen Worte fehlen, in denen allein das Gesicht des Schauspielers Auskunft über seine Befindlichkeit gibt. Béla Balázs bezeichnet eine solche Situation als „stummen Monolog“ in Anlehnung an einen Monolog, den ein Schauspieler auf der Bühne zu sich selbst spricht. Im Film ist es die Großaufnahme, die einen solchen stummen Monolog ermöglicht, Physiognomie und Mimik werden durch sie zu einem Ausdruck.

Die gesprochene Sprache und die Körpersprache, die primären Ausdrucksformen des Theaters, unterliegen – so Balázs – viel stärker kulturellen und gesellschaftlichen Codes, als es der Ausdruck des Gesichts tut.

Die Physiognomie und Mimik sind – so Balázs - die subjektivsten Ausdrucksformen des Menschen. Sie sind subjektiver als die Sprache, weil der Wortschatz und die Grammatik des Menschen überlieferten, allgemein befolgten Regeln unterworfen sind, die Mimik aber ist - wie bereits erwähnt - eine, wenn auch zum großen Teil erlernte, so doch nicht von kodifizierten Regeln abhängige Äußerung.

Der Film kann durch das Gesicht eines Menschen eine Handlung voranzutreiben, indem er die subjektivste Ausdrucksform des Menschen, nämlich Physiognomie und Mimik zum Objekt der Nahaufnahme macht - wobei Balázs Nah- und Großaufnahme quasi gleichsetzt. Das ausdrucksstarke Gesicht im Stummfilm dient der Psychologisierung der Charaktere und macht sowohl Motiv als auch Effekt einer Handlung deutlich.

Aber nicht nur das Gesicht, sondern auch unbelebte Dinge.

## **2.2. Die Physiognomie der Dinge**

Wenn wir das Gesicht der Dinge erblicken, vollzieht sich eine Anthropomorphose, genau wie im Mythos, der Götter nach dem Bild des

---

<sup>12</sup> Balázs, Béla, „Der sichtbare Mensch“, S.: 233.

Menschen erschafft. Die schöpferischen Werkzeuge dieses mächtigen visuellen Anthropomorphismus sind die Nahaufnahmen des Films.<sup>13</sup>

Béla Balázs verfolgt in seiner Filmtheorie eine anthropomorphe Poetik, in der sich der Einfluss der frühen Schriften seiner Lehrer Georg Simmel und Henri Bergson zeigt. In seiner Konzentration auf den Ausdruckscharakter betrat er also keineswegs Neuland, neu an Balázs' Denken ist die Rolle des Mediums Film, das diesen Ausdruck sichtbar macht, also sowohl den physiognomischen Charakter von Menschen, aber auch den von Dingen und Landschaften zum Ausdruck bringt:

Durch die Großaufnahme kommt einem unbeseelten Ding innerhalb der Filmerzählung eine dramatische Rolle zu und eine neutrale Gegend wird erst durch die Kadrierung der Kamera, durch einen intentionalen Blick, zu einer Landschaft.

Ein schönes Beispiel aus der jüngsten Filmgeschichte für die Verwandlung einer unwirtlichen Gegend, einem Ort an dem man ständig um sein Überleben kämpfen muss, in eine schöne Landschaft, bei deren Anblick man für einen Moment innehalten darf, ist Peter Jacksons KING KONG – Verfilmung aus dem Jahr 2005. Hier sind es die Insel, auf der der Riesenaffe ein Leben unter Feinden fristet und die Stadt New York, durch die sich Anne schlagen muss, die wahlweise ins Licht der Abend- bzw. Morgendämmerung getaucht, ihren Betrachtern das Wort : „Beautiful“ entlockt. Den Betrachtern, die übrigens ganz in der Manier eines Caspar David Friedrich- Gemäldes, den Zuschauer in die Szenerie einführen.

Landschaft ist eine Physiognomie – wie es bei Balázs heißt - ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend anblickt. Ein Gesicht, das eine tiefe Gefühlsbeziehung zum Menschen zu haben scheint. Ein Gesicht, das den Menschen meint. Und weiter:  
Für uns bedeutet die Seele der Natur immer nur unsere eigene Seele, die sich in jener spiegelt.

Zitate wie dieses machen die Nähe zu Georg Simmels kulturphilosophischen Essays deutlich: Die Bedeutung des Gesichts und die Verortung einer Seele. Sie fügen sich auch in die Beschreibung einer Kunst, die das Selbstbild eines bürgerlichen Menschen widerspiegelt, wie es Hermann Kappelhoff beschreibt.

Gertrud Koch macht in ihrem Aufsatz „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs“ die Bedeutung der filmischen Apparatur für Balázs' Denken über den Film anschaulich. Balázs wurde des Öfteren dafür kritisiert, in seinen Texten über den Film vorrangig den Menschen beziehungsweise den Schauspieler zum Thema machen. Tatsächlich aber geht – so Gertrud Koch – seine anthropozentristische Ästhetik über den menschlichen Ausdruck hinaus.

Als Objekt der Großaufnahme werden nicht nur Dinge zu „Handlungsträgern“, die Kamera ermöglicht dem Zuschauer auch Teil der Handlung zu sein: die starre Position, die ihn noch das Theater zugewiesen hat, zu verlassen und sich, indem er die Blickrichtung der Kamera übernimmt, mitten im filmischen Geschehen wieder zu finden.

„Wir sind mitten drin“ heißt – ganz programmatisch – eine von Balázs' Kapitelüberschriften. Balázs beschreibt die aufgehobene Zuschauerposition, den Wechsel von Distanzen, anhand der Gegenüberstellung von Theater und Film:

Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Filmes. [...] Mein Blick und mein Bewußtsein *identifiziert* sich mit

---

<sup>13</sup> Balázs, Béla, *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*, S.: 52.

den Personen des Films. [...] Denn die Kamera hat meine Augen und identifiziert sie mit den Augen der handelnden Personen. Sie schauen mit meinem Blick. Etwas ähnliches wie diese Identifizierung, mit der heute jeder Durchschnittsfilm arbeitet, ist noch nie in irgendeiner Kunst vorgekommen.<sup>14</sup>

Abgesehen davon, dass vor allem die feministische Filmtheorie Balázs in der Behauptung, der Blick der Kamera entspräche dem des Zuschauers oder der Zuschauerin, heftig widersprechen würde, und ihre Kritik eben daran ansetzt, dass die Kamera den Zuschauerblick lenkt, bleiben doch die Elemente der Identifikation und der Bewegung der Kamera festzuhalten, die bei Balázs eine besondere Bedeutung im Bezug auf das Gesicht im Film erhalten.

Das Gesicht als Objekt der Nahaufnahme eröffnet eine neue Dimension der Betrachtung: Diese „radikale Distanzveränderung“, lässt den Zuschauer nicht nur näher (sowohl räumlich als auch emotional) an die Personen auf der Leinwand herankommen, der Zuschauer kann auch plötzlich Dinge sehen, die aus der Ferne betrachtet, unsichtbar blieben. Auch Münsterberg beschreibt diesen Moment, den emotionalen Höhepunkt, in dem Theaterzuschauer zum Operngucker greift, um keine Bewegung auf dem Gesicht des Schauspielers zu verpassen. Operngucker heißt auf Wienerisch übrigens „Zuwesahrer“, ist also ein Instrument, das Dinge näher an mich heranzführt. Balázs hätte an diesem Wort sicherlich gefallen gehabt, denn seine Beschreibungen der Kamera laufen allesamt auf die Funktion eines Opernglases, einer Lupe hinaus. Dass Balázs andere filmische Verfahren, wie z.B. den Schnitt außer Acht lässt, hat z.B. Eisenstein zu seinem hämischen Kommentar „Bela vergisst die Schere“ veranlasst.

Doch Balázs geht in seinen Beschreibungen der Großaufnahme noch weiter: Von jedem anderen Körperteil, der uns in der Großaufnahme gezeigt wird, wissen wir, dass er sich im Raum befindet, dass er zu einem größeren Ganzen, also einem menschlichen Körper gehört. Im Gegensatz dazu hat der *Ausdruck* eines Gesichtes und dessen Bedeutung keinerlei räumliche Beziehung oder Verbindung.

### **3. Lesbare und ausdrucksstarke Gesichter**

#### **3.1. Physiognomik, Photographie und Großaufnahme**

Unser Raumempfinden, so Balázs, ist im Falle eines isolierten Gesichtes aufgehoben und es erschließt sich uns eine neue Dimension, nämlich die der *Physiognomie*.

Die Physiognomie beschreibt Balázs als das wahre, verborgene Gesicht, das sich hinter einer Maske, oder auch mehreren Masken, versteckt. Menschen tragen die veränderliche Maske der Mimik, die bisweilen unehrlich ist, über ihrer festen Physiognomie, die ihren Charakter ausdrückt. Für das geschulte Auge, so Balázs, sind diese Masken nur gläsern, das Unveränderliche, die Natur des Menschen, schlicht: die Wahrheit, lässt sich durch die ablesen.

Béla Balázs' Auffassung entspricht dem Anspruch, den die Physiognomik seit dem 17. Jahrhundert verfolgt: Von der Situation am Französischen Hof, die versteckten Absichten des Gegenübers entlarven zu müssen, inspiriert, stand die Disziplin der Gesichterforschung verstärkt unter dem Zeichen der Psychologisierung. Charles Le Brun, der Hofmaler Ludwig XIV, hielt Vorträge zum Thema „Gesichtsausdruck der Leidenschaften“, seine Bilderserie zum Vergleich Mensch-Tier, wurde erst Anfang des 19. Jahrhunderts veröffentlicht.

---

<sup>14</sup> Balázs, Béla, *Schriften zum Film*. 1. Band, S. 261, zitiert nach: Koch, Gertrud, „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs“, S. 78.

Der Begriff Physiognomik kommt aus dem Griechischen und bedeutet „Deutung nach der Natur“. Physiognomik beschäftigt sich mit den Ausprägungen des menschlichen Wesens in der Gestalt des Körpers, vor allem in den Gesichtszügen. Sie hat ihre Wurzeln in der Antike in Aristoteles und Pythagoras zugeschriebenen Texten, in denen eine Beziehung zwischen körperlicher Erscheinung und Charakter aufgezeigt wird. Zu Beginn der Neuzeit nimmt das Werk G.B. della Portas, der einzelne menschliche Gesichtszüge anhand ihrer Ähnlichkeit mit Tieren interpretiert, die Physiognomik wieder auf. Den Vergleich Mensch Tier bemüht übrigens auch Charles Darwin in seinem Werk: „Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren“ von 1872.

Die Physiognomik richtete sich zunehmend auch an den Laien: die, Ende des 18. Jahrhunderts entstandenen, Schriften des Züricher Pfarrers Johann Caspar Lavater wurden für ein breites Publikum geschrieben und waren durchaus alltagstauglich: Der Blickkontakt zwischen Gesichtern, die face-to-face – Kommunikation, macht es eigentlich unmöglich das Gegenüber anders als physiognomisch wahrzunehmen. Im Paris des 19. Jahrhundert war die Physiognomik eine beliebte Sozialwissenschaft, weil sie die Möglichkeit bot, die anonyme Masse der Großstadtbewohner in überschaubare Kategorien einzuordnen.

Im Laufe des Jahrhunderts wurde die – recht irrationale – Disziplin der Physiognomik mit der Erfindung der Photographie um ein Mittel der Beweisführung bereichert. Wenn es galt, die flüchtigen Bewegungen eines Gesichtsausdrucks festzuhalten, war die Photographie dem Wahrnehmungsvermögens des menschlichen Auges bei weitem überlegen.

In seinem Aufsatz „In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films“ beschreibt Tom Gunning die filmische Großaufnahme als eine Entwicklung, die aus jenem Wissendrang entstand, der auch die Photographie beflügelte hatte: Eine Evidenz in der Flüchtigkeit der visuellen Wahrnehmung zu finden, Gesichter erforschen und – ganz im Sinne der Physiognomik – kategorisieren zu können und der gnostischer Impuls, also die Suche nach einer Erkenntnis, bei der, neben einer wissenschaftlichen Einsicht, auch ein göttliches Wissen mitschwingt.

Für den Neurologen Duchenne de Boulogne waren Elektrizität und Photographie die Technologien zur Erforschung und Klassifizierung neurologischer Störungen: Schwachstromelektroden sorgten für Muskelkontraktionen im Gesicht, der photographische Apparat hielt sie fest. Die so entstandenen Bilder sollten aber nicht nur der Wissenschaft dienen. Duchenne unterteilte sie in „wissenschaftliche“ und – dem Vorbild Le Bruns folgend – in „ästhetische Abteilungen“, die Künstlern als Objekte zum Studium der vielfältigen menschlichen Gesichtsausdrücke dienen sollten. Im Gegensatz zu den wissenschaftlichen Tableaus waren die ästhetischen nach einer narrativen Logik angeordnet und der Gegenstand der Betrachtung war – kostümiert und in einem dekorativen Setting platziert – eine Frau. Doch für Duchenne waren diese Bilder noch mehr:

Duchenne, dem es vor allem darum ging, die Gesichtsmuskeln, ihre Motorik und ihre Rolle bei einer Vielzahl von Gefühlsäußerungen zu identifizieren, machte nun wirklich den Versuch, das >unsichtbare Antlitz< hinter dem sichtbaren aufzudecken. Nach kartesianischem Muster hatte für ihn der Gesichtsausdruck aber immer noch ein anderes, innerliches Zentrum – den Geist.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Gunning, Tom, „In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films“, S.: 32.

Den Geist als treibende Kraft für den Gesichtsausdruck ersetzte Duchenne zwar mit den Mitteln der Elektrizität, es galt jedoch „eine universale und unveränderliche Sprache“ zu entdecken, die Gott dem Menschen gab.

(Die Verwendung des Begriffes „Antlitz“ trägt schon den emphatischen Begriff vom Gesicht als ein Abbild Gottes in sich.)

Größere Bekanntheit erlangten jedoch die Photographien von Jean Martin Charcot, einem Schüler Duchennes, die als *Iconographie photographique de la Salpêtrière* in drei Bänden zwischen 1876 und 1879 veröffentlicht wurden.

In seiner Funktion als leitender Arzt der Pariser Nervenlinik für Frauen, der Salpêtrière, fertigte er Photographien von den Gefühlsäußerungen auf den Gesichtern seiner Patientinnen an. Charcot versprach sich von diesen Dokumentationen vor allem das komplexe Krankheitsbild der Hysterie deuten zu können. Zu Charcots Diagnose-Praxis gehörte auch die öffentliche Demonstration seiner Patientinnen in den so genannten „Dienstagsvorlesungen“, denen Ärzte (wie zum Beispiel Sigmund Freud), Medizinstudenten, aber auch ausgewählte Prominente, wie Henri Bergson, Guy de Maupassant oder Sarah Bernard beiwohnten.

Ähnlich wie sein Lehrer half auch Charcot der Entfaltung der Symptome nach, bei den hochtheatralischen Dienstagsvorlesungen kam regelmäßig Hypnose zum Einsatz. Charcot wurde des Öfteren mit dem Vorwurf konfrontiert, dass nicht nur Schauspielerinnen das Verhalten der Hysterikerinnen studierten, sondern die Patientinnen selbst die Photos als „Vorlage“ für ihre eigenen (simulierten) Anfälle verwenden.

Tom Gunning erwähnt auch, dass Charcots Vorlesungen ihrerseits Thema eines Theaterstückes des „Prince of Terror“, André de Lorde, für das Pariser *Grand Guignol*, waren, jenem Kabarett-Theater, bei dem vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 50er Jahre ausschließlich Grusel- und Horrorstücke auf dem Spielplan standen. Der exploitative Aspekt der Demonstration der Patientinnen fand also seinen Widerhall in den Schauwerten dieses – an Sensationen nicht gerade armen – Theaters. Und wie man in den zahlreichen Freud-Filmen, die aus aktuellem Anlass zu sehen waren, weiß, gehören zerrissene Oberteile zur Grundausrüstung der Hysterikerinnen.

Gerade in dieser Verkettung von Wissenschaft und Schaulust, von Technologie und Unterhaltung stellt Tom Gunning den frühen Film an das Ende einer Entwicklung, deren Bruch er eigentlich bedeuten sollte. Die Fortführung der Photographie und die Vorläufer des Films, die Chronophotographie und die Bewegungsstudien eines Etienne Jules Marey oder eines Eadward Muybridge, waren von einem gnostischen Impuls angetrieben, dem der Film als illusionistisches Unterhaltungsmedium eigentlich widerspricht.

Auch wenn vorrangig ein wissenschaftliches Interesse die Auseinandersetzung mit dem Filmapparat bestimmte, so entstand durch die Beschleunigung der Bilder durch eine Kino - Apparatur immer auch schon ein Moment der Narration. Wie Linda Williams in „Film Body: An Implantation of Perversions“<sup>16</sup> feststellt, beginnen Eadward Muybridges Studien nicht nur Geschichten zu erzählen, sie nutzen dazu auch ausschließlich den weiblichen Körper: Während die männlichen Körper dazu dienen, Bewegungsabläufe wie sich Setzen, Gehen oder handwerkliche Verrichtungen zu illustrieren, demonstrieren die Körper der Frauen ganz andere Dinge: sie legen sich nackt ins Bett, ziehen lasziv an einer Zigarette, bespritzen sich mit Wasser oder ziehen sich aus. Der weibliche Körper, so schlussfolgert Linda Williams, wird fetischisiert, der wissenschaftliche Blick wird zu einem voyeuristischen.

Es ist die Neugierde (die eigentlich der Ursprung jeglicher menschlicher Forschung ist), die die Menschen in die Film-Vorführungen trieb, jene Neugier, die seit jeher schlecht angesehen

---

<sup>16</sup> Vergl.: Williams, Linda: „Film Body: An Implantation of Perversions“, in: Rosen, Phillip (Ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press 1986.

war, weil sie viel mit der voyeuristischen Lust am Schauen von Kuriositäten zu tun hat. Die Großaufnahmen im frühen Film, die Gunning in seinem Aufsatz anführt, stehen doch eher in einer wissenschaftlichen Tradition (der – wie eben gezeigt – ebenfalls ein Unterhaltungswert zu Eigen war) als in der Funktion, die sie später im narrativen Kino erhalten sollten:

-> Filmausschnitt THE BIG SWALLOW (1901?)

Nahaufnahmen im frühen Film zeigen weniger die intimen Momente, die die Narration verstärken oder Psychologisches aufdecken, wie das im späteren Film typisch werden sollte, sondern die kauenden und schluckenden Münder von Ungeheuern und Riesen – und das Publikum ist von den Enthüllungen derartig neuer Sichtweisen fasziniert (oder manchmal auch angewidert).<sup>17</sup>

Die Körperlichkeit und die, mit ihr einhergehende, Hässlichkeit der frühen Großaufnahmen hat noch wenig zu tun mit dem glamourösen Stargesicht des narrativen Kinos, vielmehr erinnern sie an die Gesichts-Verrenkungen von Charcots Patientinnen. Die Grimassen, die auf der Leinwand geschnitten werden, erfüllen auch keine narrative Funktion, vielmehr ist das Gesicht selbst die Attraktion: In THE BIG SWALLOW bewegt sich die Kamera auf das Gesicht eines Mannes zu, dieser reißt den Mund auf und verschluckt sie, Filme mit dem Namen COMIC GRIMACES oder GOO GOO EYES haben Gesichtsausdrücke im Titel und Grimassen zum Thema und in einem Katalog der *Charles Urban Trading Co.* aus dem Jahre 1903 sind „Humorous Facial Expressions“ als eine eigene Rubrik angeführt.

Die Großaufnahme, die die Handlung eines Films über die Gefühle seiner Akteure verständlich machen soll, als deren Erfinder D. W. Griffith gilt, entwickelte sich also aus einer Neugierde und Faszination über die Möglichkeiten des menschlichen Ausdrucks.

### 3.2. Das Gesicht als Affektbild

„Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.“ mit diesem Satz beginnt Gilles Deleuze seine Ausführungen zum Affektbild. Warum die Großaufnahme identisch mit einem Gesicht ist, obwohl sie es eigentlich nur abbildet und vergrößert, erklärt Deleuze zunächst nicht an einem Gesicht, sondern am Beispiel einer Standuhr, die in Großaufnahme zu sehen ist. Diese Uhr hat zwei Pole: die Zeiger einerseits, die sich durch eine (Minimal)Bewegung charakterisieren und zwangsläufig auf eine „Intensitätsreihe“ zulaufen, also einer Steigerung bis zur vollen Stunde, zum Ablauf eines Ultimatums oder dem Zeitpunkt einer Verabredung etc., und das Zifferblatt, als ihr Gegengewicht, als unbewegliche Empfangsfläche. Dieses Schema entspricht der Definition Henri Bergsons einer „motorischen Tendenz in einem sensorischen Nerv“.

Das Gesicht hat den wesentlichen Anteil seiner Bewegungsfähigkeit aufgegeben, um Träger von Empfangsorganen zu werden und diese können dadurch nur Mikrobewegungen oder Bewegungsimpulse anzeigen. Der sensorische Nerv nimmt also wahr und reagiert zugleich und das Gesicht nimmt alle Arten der Bewegung, die der Körper sonst verborgen hält, auf und drückt sie aus. Die Bewegung im Raum ist also einer Ausdrucksbewegung gewichen. Gilles Deleuze unterscheidet zwischen zwei Ausdrucksmöglichkeiten des Gesichts, zwei Polen zwischen denen sich das Gesicht bewegt:

---

<sup>17</sup> Gunning, Tom, „In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films“, S.: 56.

Das reflexive Gesicht zum einem, das den Affekt des Denkens ausdrückt und das intensive Gesicht zum anderen. Beispielhaft für diese Gesichtstypen ist für Deleuze das Werk der Regisseure D.W. Griffith und Sergej Eisenstein.

Die reflexiven Gesichter findet er in den Filmen Griffith' wieder, wo die Verbindung zum Auslöser ihrer Gedanken assoziativ hergestellt wird und in denen eine gemeinsame Qualität mehrerer verschiedener Dinge ausgedrückt wird, etwa die Qualität des Objekts, das die Gedanken auslöst, die des Körpers, der sie erfährt, die der Vorstellung, die die Reflexion repräsentiert, die des Gesichts, das diese Vorstellung hat.

Auf dem intensiven Gesicht hingegen drücken sich expressive Bewegungen aus, die zu einem vorläufigen Höhepunkt zulaufen. Das Gesicht gelangt von einer Qualität zu einer anderen, also etwa von Trauer zu Wut, und wird so Potential. Deleuze macht das intensive Gesicht am Beispiel von Eisensteins PANZERKREUZER POTESKIN deutlich: Die Gesichter der Bewohner von Odessa werden immer wieder in einer Serie dargestellt, ihr Ausdruck erfährt innerhalb dieser Serie eine Steigerung, sei es die Wut zu Beginn des Aufstandes oder der Schmerz bei seiner Zerschlagung. Der serielle Aspekt dieser Intensitätsreihen lässt sich am besten durch die Aneinanderreihung mehrerer Gesichter darstellen, doch nicht nur durch menschliche Gesichter, wie die Serie der drei (verschiedenen) Marmorlöwen zeigt, die sich wie *ein* Tier erheben und ihrer Bestürzung über das Geschehen Ausdruck verleihen, als könnte der Stein brüllen.

-> Filmausschnitt: PANZERKREUZER POTESKIN (Sergej Eisenstein UdSSR, 1925)

In seinem Aufsatz „Affekt als Adressierung“ analysiert Wolfgang Beilenhoff<sup>18</sup> am Beispiel von PANZERKREUZER POTESKIN (UdSSR, 1925) die Verwendung des menschlichen Gesichts bei Sergej Eisenstein als ein Zusammenspiel von einem „Gesicht der Masse“ und dem Gesicht als Chiffre für Individualität:

Er beschreibt, wie diese Masse zunächst noch ein ein abstraktes Gebilde ist und durch die Aneinanderreihung und gestische Ansteckung von verschiedenen Gesichtern, verkörpert und personifiziert wird. In dieser Darstellung wird das Gesicht als Träger von Individualität oder mimischer Expressivität zu untergraben.

PANZERKREUZER POTESKIN, dessen eigentliche Hauptfigur die Masse ist, zeigt uns Gesichter, die wie eine Schnittstelle zwischen Individuum und Masse funktionieren. Und ebenso wie aus den Gesichtern der Einzelnen eine organische Masse entstand, wird diese nun zerstört und das Gesicht wird, so Beilenhoff, zum Kampfplatz dieser Zerstörung. Und sie alle kennen sicherlich die berühmte Treppenszene, die mit dem Gesicht der „Lehrerin“ endet, das durch einen Schuss entstellt: die Brille ist zerbrochen, das rechte Auge blutet, der Mund ist vor Entsetzen weit geöffnet. Es ist ein Gesicht, das genau wie die anderen in der Treppensequenz, zum reinen Affekt wird.

Ein Affekt, der im Deleuzschen Sinn einen Stillstand markiert – zwischen Aktion (hier: der Angriff der Soldaten) und Reaktion (der Gegenoffensive des Panzerkreuzers).

Das Affektbild fällt in die Kategorie des Möglichen, der Affekt wirkt auf einer rein virtuellen Ebene, indem er vor einer Aktualisierung in Raum und Zeit eine Fülle an anderen Möglichkeiten in den Raum stellt. Was immer diesen Affekt ausdrückt kommt einem Gesicht gleich, auch ein Objekt kann sich in ein Gesicht verwandeln.

Nach Deleuze kann ein Affekt genauso von Dingen wie auch von in Detailaufnahmen gezeigten Körper- oder Gesichtspartien ausgehen.

---

<sup>18</sup> Beilenhoff, Wolfgang, „Affekt als Adressierung. Figurationen der Masse in Panzerkreuzer Potemkin“, in: *montage/ av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 13/1/04. S.: 50-71.

„Es gibt dingliche Affekte. Das »Zerteilende«, »Schneidende« oder eher »Durchdringende« des Messers von Jack the Ripper ist nicht weniger ein Affekt als das Entsetzen, das sich seiner Züge bemächtigt, und die Resignation, die sich schließlich über sein ganzes Gesicht ausbreitet.“<sup>19</sup> Und wenn Sie später in Jeanne d’Arc die Foltergeräte sehen, die Johanna von Orleans förmlich dazu überreden, ein Geständnis abzulegen, dann wird ihnen sicherlich schnell klar, was Deleuze gemeint hat.  
[...]

## LA PASSION DE JEANNE D’ARC

Als eines der eindrucksvollsten Beispiele für einen stummen Dialog von Gesichtern gilt – nicht nur für Balázs – Carl Theodor Dreyers *LA PASSION DE JEANNE D’ARC* (F, 1928), Balázs beschreibt den Film als einen Kampf, der mit Blicken ausgefochten wird.

Doch gerade eben *LA PASSION DE JEANNE D’ARC* macht auch die Orientierungslosigkeit deutlich, die Balázs – und in der Folge Gilles Deleuze – im Zusammenhang mit der Großaufnahme beschreibt: Die Gesichter der Kläger und das der Angeklagten Jungfrau von Orleans werden nicht im Schuss- Gegenschuss- Verfahren gefilmt, das einen Dialog repräsentieren würde, sondern werden in extremer Großaufnahme gezeigt, sie füllen die gesamte Leinwand und sind nicht mehr in einem (diegetischen) Raum zu verorten.

In Carl Theodor Dreyers *LA PASSION DE JEANNE D’ARC* muss der Kampf zwischen der Jungfrau von Orleans gegen ihre Ankläger mit Blicken ausgefochten werden, weil die (gesprochenen) Worte fehlen, diese Schlussfolgerung legt Béla Balázs nahe. Doch die Stummheit des Filmes wird vielmehr seinem Thema gerecht, einem Thema, das per se im Gegensatz zu einer rationalen (also sprachlichen) Vermittlung steht: *LA PASSION DE JEANNE D’ARC* ist ein Film über die Bedeutung des Glaubens und seine Auswirkungen. Was es bedeutet zu glauben, wird hier über ein ausdrucksstarkes Gesicht vermittelt.

Gilles Deleuze spricht in diesem Zusammenhang von einer Affektkadrierung als Präzisierung seines Begriffs einer Affektmontage. *LA PASSION DE JEANNE D’ARC* ist ein affektiver Film par excellence, seine Bildausschnitte sind oft extrem angeschnitten, eine logische Rekonstruktion des Geschehens wird durch „falsche“ Anschlüsse erschwert: eigentlich agieren die Gesichter in der Großaufnahme nicht mehr im Dienste einer linearen Erzählung sondern lösen sich vielmehr aus ihr – Sie werden zu Trägern und Vermittlern von Affekten.

Das Geschichtliche, also die historische Figur der Johanna von Orleans, tritt in den Hintergrund (und wird nur über Schrifttafeln erklärt). Die Lebensgeschichte der französischen Nationalheldin kann Dreyer bei seinem (französischen) Publikum als bekannt voraussetzen. Ebenso wie das Wissen um die Legende, die sie unsterblich gemacht hat, also dem was zwischen den historischen Ereignissen des hundertjährigen Krieges und der Entstehung des Films im Jahre 1928 liegt: Das Eintreten der Prophezeiung der Jungfrau, ihre Seligsprechung im Jahre 1909 und Heiligsprechung im Jahre 1920 (die dem Publikum der 20er Jahre noch stark in Erinnerung sein musste).

Was in Dreyers Version des Jeanne d’Arc- Stoffes zum Tragen kommt, nennt Gilles Deleuze das Innerliche. Es gilt, aus dem Prozess die menschliche Passion herauszuziehen (wie es ja im Titel des Films angelegt ist).

---

<sup>19</sup> Vergl.: Deleuze, Gilles, *Das Bewegungsbild. Kino I*, S.: 136.

Die fehlende Tiefe der Bilder und die aufgehobene Perspektive machen die Filmbilder zu Tableaus und machen auch die Totalen zu Großaufnahmen. Der zweidimensionale Raum, den Carl Theodor Dreyer inszeniert, macht Platz für dritte Dimension: die des Glaubens.

Diese Dimension des Innerlichen und des Glauben transportiert der Film nur über das Gesicht der Renée Falconetti, es gibt keine Einstellung, die darüber hinausgeht. Es geht in Dreyers Version der Geschichte der heiligen Johanna um die Wirkungsmechanismen von Glauben. Nie sieht man Jeanne im Zwiegespräch mit Gott (auch wenn die Einstellungen, in denen viel Raum über ihrem Kopf frei bleibt, seine Anwesenheit suggerieren). Sie kommuniziert ausschließlich mit Menschen, und das über Emotionen. Die vorrangige Emotion der tiefgläubigen Frau ist demnach Ungläubigkeit und Fassungslosigkeit darüber, dass man ihr nicht glaubt.

Diese Emotion bestärkt wiederum den Zuschauer darin, ihr Glauben zu schenken.

Das leidende Gesicht der Jungfrau von Orleans erweckt auch Mitleid beim Zuschauer, nicht zuletzt wegen der Tränen, die ihr über die Wangen laufen. Diese Tränen sind, wie Petra Löffler in ihrem Beitrag zum Band „Gesichter des Films“ beschreibt, ein Beweis für die Authentizität der Gefühle von Jeanne, ein Beweis ihrer Aufrichtigkeit und ihrer moralischer Integrität:

An dieser Wahrheit sucht auch Dreyers Film zu partizipieren: auch er will das Publikum davon überzeugen, Jeanne's Martyrium mit der dem Film zu Gebote stehenden Wahrhaftigkeit rekonstruieren, ihren aktenkundigen Worten und Handlungen also Leben einhauchen zu können: Diese Wahrhaftigkeit ist eine zutiefst emotionale, eine der einfachen, menschlichen (»simple et humaine«) Gefühle einer jungen ungebildeten Frau, die jeder nachempfinden und teilen kann - LA PASSION DE JEANNE D'ARC ist also auch ein Lehrstück in Sachen Empathie und das filmische Melodram exakt der Ort, an dem das moderne bürgerliche Publikum seine Empathie bekunden und ausleben kann (vergl. Kappelhoff 2004).<sup>20</sup>

Die Träne als Produkt von Emotionen übertrifft in diesem Fall noch die Glaubwürdigkeit des Gesichts als Träger eben dieser. (ebenso wie ein allzumenschlicher Schweißtropfen in Paul Verhoevens TOTAL RECALL für Arnold Schwarzenegger als letztes Unterscheidungsmerkmal zwischen einem Mensch aus Fleisch und Blut und seiner virtuellen Erscheinung als Hologramm funktioniert.)

Die Großaufnahme der Jungfrau von Orleans hat, mit ihrem leicht noch oben gerichteten Blick und der Träne auf der Wange, die Qualität der Darstellung einer Heiligen, ihr Bild – so Petra Löffler – ist selbst längst zu einer modernen Ikone geworden.

In extremer Großaufnahme, mit Tränen in den Augen und vor einem neutralen, schwarzen Hintergrund inszeniert zum Beispiel Jean-Luc Godard in VIVRE SA VIE Anna Karina als Nana S. im Kino sitzend – wie eine Spiegelung der Jungfrau von Orleans, die sie auf der Leinwand sieht.

Filmausschnitt: VIVRE SA VIE (R : Jean-Luc Godard F 1962).

---

<sup>20</sup> Löffler, Petra, „Träne“, in: Barck, Joanna, Löffler, Petra u.a., *Gesichter des Films*, Bielefeld: transcript 2005, S.: 279.

## VERWENDETE LITERATUR

- BALÁSZ, Béla, *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*, Wien: Globus 1972.
- , *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- , „Der sichtbare Mensch“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1979, S.: 227-236.
- „Physiognomie (1923)“ in: Schmölders, Claudia, *Das Vorurteil im Leibe: eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin: Akademie Verlag 1995, S.: 222f.
- BARCK, Joanna, LÖFFLER, Petra u.a., *Gesichter des Films*, Bielefeld: transcript 2005.
- BEILENHOFF, Wolfgang, „Affekt als Adressierung. Figurationen der Masse in Panzerkreuzer Potemkin“, in: *montage/ av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 13/1/04, S.: 50-71.
- BLÜMLINGER, Christa / SIEREK, Karl (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl 2002.
- DELEUZE, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- DIDEROT, Denis, *Das Paradox über den Schauspieler*. Übersetzt und eingeführt von Felix Rellstab, Reihe Schau-Spiel Band 5, Wädenswil/Zürich: Stutz + Co. 1981.
- GUNNING, Tom, „In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films“, in: Christa Blümlinger und Karl Sierek (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl 2002, S.: 22 - 66.
- KAPPELHOFF, Hermann, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk8 2004.
- , „Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht“, in: Gläser/ Groß/ Kappelhoff (Hg.), *Blick Macht Gesicht*, Berlin: Vorwerk8 2001, S.: 9 - 41.
- KOCH, Gertrud, „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balász“, in: *Frauen und Film*, Heft 40, August 1986, S.: 74 - 82.
- LÖFFLER, Petra, „Träne“, in: Barck, Joanna, Löffler, Petra u.a., *Gesichter des Films*, Bielefeld: transcript 2005, S.: 277 - 287.
- PLESSNER, Helmuth „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung menschlichen Verhaltens (1941)“ in ders.: *Gesammelte Schriften. Band 7: Ausdruck und Menschliche Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- SIMMEL, Georg, „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd. 1, Frankfurt am Main.: Suhrkamp 1995, S.: 36 - 42. [auch in: Christa Blümlinger und Karl Sierek (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl 2002, S.: 251 – 256].
- WILLIAMS, Linda: „Film Body: An Implantation of Perversions“, in: Rosen, Phillip (Ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press 1986. S.: 507 - 534.