

Ein Gesicht ist ein Gesicht ist kein Gesicht. Anmerkungen zur Geschichtlichkeit der Physiognomie im Film

Auch während des Sprechens
kann der Mund oft vielmehr zeigen,
als seine Worte sagen können.

Béla Balázs, 1924

I. Lichtbilder

Helle Flächen, verschwommene Formen, ausgerissene Profillinien: Strukturen, die keine Orientierung gestatten und jede Gestalt auflösen, flackern über die Leinwand. Gesichter als bewegte Schichten von Licht, aus denen Geschichten werden. In John Cassavetes Film *Faces* (USA, 1968) sind, wenn sich Partner, Paare oder Prostituierte Geschäfte und Gespräche liefern wie Gefechte, undeutliche, viel zu dunkle oder dann im Gegenlicht wieder überstrahlte Gesichter zu sehen, Landschaften im Nebel eines mäandernden Objektivs. Die Gesichter, die sich aufeinander zu bewegen und ineinander verschlingen, sind seltsam unausgewogen kadriert, unbalanciert. Zu große Augen, zu große Münder schieben sich ins Bild, lassen sich aus den Schärfereichen treiben, verschwimmen und lösen sich im Korn des 16-mm Materials auf. Schwarze Schatten schlagen über die Gesichter. Große Nasen, tief liegende Augen, hohe Wangenknochen oder tiefe Falten werden als Schatten zu Masken und Maskierungen der eigenen Physiognomie. Reden und Blicke der Protagonisten sind zusätzlich dadurch rhythmisiert, dass ihre Gesichter zum Teil weißlich vor schwarzem Hintergrund, dann wieder, invertiert, als Schattenrisse vor grell weißem Gegenlicht auftauchen. In bestimmten Momenten erscheinen die Gesichter zweigeteilt. Frontal blickt eine Gesichtshälfte konzentriert in die Kamera, während die andere im Dunkel versinkt.

Faces, Gesichter, ein Film, dessen längste Schnittfassung mit sechs Stunden angegeben wird, der schließlich in einer 220-Minuten-Fassung in die Kinos kam und der dann für das Fernsehen auf 129 Minuten gekürzt wurde, sperrt sich mit jedem Bild dagegen, in Worte gefasst zu werden. Ihm eine Geschichte zuzuschreiben heißt, Struktur, Sinn und Bedeutung zu setzen, wo der Film deren Haltbarkeit eben ausmisst: eine akribische Vermessung, als deren Maßstab das Filmische selbst vor-

gestellt ist. *Faces* wird gewöhnlich deshalb als Geschichte eines Films im Film interpretiert, weil an seinem Anfang eine Filmsichtung unter Produzenten und Geldgebern angekündigt ist. Auch im Hinblick auf das Thema der Gesichter und ihrer möglichen oder unmöglichen Lesbarkeit jedoch wäre *Faces* als Film im Film zu beschreiben. Es werden Reaktionen und Emotionen von Schauspielerinnen und Schauspielern protokolliert, die im Stile des *Method-Acting* 36 Stunden im Leben eines Ehepaars in Szene setzen: Gelächter und Streit, Überdruß und Verzweiflung, das Vergnügen des Mannes im Salon eines Callgirls, die Angst in der Nacht der Frau, die sich von einem jungen Mann verführen lässt; dann ein Selbstmordversuch, Zusammenbrüche und Zynismen, Voyeurismen und Exhibitionismen von Freundinnen und Geschäftspartnern. Der Film verzeichnet all dies und löst Typen und Charaktere in emotional vielschichtige und wechselhafte Persönlichkeiten auf. Gleichzeitig rückt er seine filmischen Raster ins Licht und zeigt sich selbst als Aufnahmevorrichtung, ohne dass Kamera oder Mikrofon ins Bild ragten. Gleichzeitig werden keine Daten preisgegeben, keine Urteile, keine Margen der Unzurechnungsfähigkeit oder des Wahnsinns markiert. *Faces* gibt im Tausch gegen das bemessene Geld des Produzenten nur Bilder her und lässt sie, auch das ist spezifisch filmisch, im Weiß des Lichts sich auflösen. Einerseits ließe sich aus den Gefühlen und Zuständen, die aufgezeichnet und wiedergegeben werden, eine Geschichte konstruieren, die aus Mikrobewegungen auf Oberflächen zusammengesetzt ist und von Lücken, Ausfällen, Brüchen berichtet, die scheinbar Verlässliches, konventionell Geregeltes, vertraglich Gesichertes – Ehen, Biographien, Geschäfte – zu Fall bringen. Diese Zertrümmerung geschieht mit den Mitteln des Kinos, durch extreme Licht-, Kamera- und Montagetechniken.

Cassavetes und sein Kameramann Al Ruban haben Reaktionen ihrer Schauspielerinnen und Schauspieler auf den Gesichtern so abgetastet, dass Schwarzweißkompositionen entstanden, in denen das, was wir als Physiognomie zu erkennen gewohnt wären, lichttechnisch und optisch übersteuert, verzerrt und verfremdet ist. Die Gesichter, ihre Ausdrücke, ihre Bewegungen entziehen sich eindeutigen mimischen, typologischen oder theatralischen Zuordnungen. Ihre Landschaften wären weniger von topographischen Strukturen als von meteorologischen Einbrüchen und Ausbrüchen durchzogen. Dennoch wurde der Film alles andere als vage rezipiert. Das Undeutliche der Physiognomien wurde deutlich verstanden, das Ephemere der Gesichter ist historisch und kulturell zu verorten, so dass die schonungslose *éducation sentimentale*, die *Faces* darstellt, zu einer der präzisesten Provokationen des US-amerikanischen *Independent Cinema* werden konnte. Der Film ist eine Art Sprengung seiner Umgebung und seiner Zeit, der scheinbar exzentrischen sechziger Jahre, und konnte das Verhältnis von Symptom und Störung auf den Lichtflächen der Bilder plastisch werden lassen. Jede Kritikerin, jeder Zuschauer wusste zu differenzieren, wie viel ›Traurigkeit‹ im Lächeln, wie viel ›Aggression‹ in einem Lachen der Protagonisten herauszulesen sei.¹ Opazität und Konturlosigkeit der Bilder standen den Interpretationen nicht im Wege.

Cassavetes' Irritationen in *Faces* sind vielschichtig. Die Bilder in diesem Film liegen nicht nur jenseits von fiktionaler oder realistischer Form, von Genreordnungen oder Konventionen der Kadrierung, wie in vielen Filmen des *cinéma vérité*, sie liegen darüber hinaus auch in einem Bereich des Bildlichen, in dem Sichtbarkeit selbst im Hell oder Dunkel verschwindet, in dem das Sehen an seine Grenzen stößt oder auf sich selbst zurückgeworfen wird. Doch auch wenn der unscharfe Schatten eines Gesichts weit davon entfernt zu sein scheint, Signifikantes oder Signifikanz abzuwerfen, lassen sich diese Bilder historisch, diskursanalytisch und damit medienwissenschaftlich untersuchen.

Eine kurze Geschichte der Gesichter im Film und in der Filmtheorie soll skizzieren, auf welche Weise Filmbilder sich in ihrer Medialität als historische zeigen. Dabei geht es nicht *nur* um eine stil- und technikgeschichtliche Analyse, sondern um den Blick auf jene Dispositive, in denen verschiedene diskursive Formationen sich in bestimmte Bildlichkeiten verwandeln. Zuerst nur durch emotionale Affizierung, dann jedoch auch durch ihre Relation zu einer Geschichte der medialen Abbildungen von Gesichtern versetzen uns diese Bildlichkeiten in eine bestimmte historische Konstellation. Eine solche Untersuchung der Wirkungsästhetik von Filmbildern wäre daher auch eine Recherche der verlorenen Pfade unserer eigenen historischen Wahrnehmungsorganisation: Jede Bildanalyse verlangt nach einer je historischen Analyse des Mediums, das nicht nur die Bildstrukturen, sondern auch den Blick als Organisation des Imaginären in geschichtliche Verhältnisse rückt. In einer Untersuchung der Großaufnahme von Gesichtern geht es mithin um visuelle und theoretische Rückkopplungen.²

Auch in der Kinotheorie geht es um begriffliche und begriffene Geschichtlichkeit. Denn um Theorie zu werden, verlangt das Kino eine entscheidende Übersetzung: Die Transformation der Bilder in Schrift, in Schreiben und Beschreiben, ist ein erster Medientransfer, der nicht selten das Problem der Medialität filmischer Darstellung einfach schluckt.³ Ausgespuckt wird dafür im besten Fall eine schöne Portion Subjektivität, die weniger an eine analytische Reflexion des »eigenen« Blicks gebunden ist als an das Triumphe der Entscheidung, aus soviel Potentialität und Virtualität des Bildes eine ganz eigene These geschmiedet zu haben. Radikale unter Filmkritikern und Filmkritikerinnen bezogen sich in diesem Kontext auf den Begriff der Kunstkritik in der Romantik, nach der erst die Kritik – und das hieß für das Kino, erst die Verschriftlichung unter Berücksichtigung der eigenen Wahrnehmungsstruktur – die Vollendung des Kunstwerks wäre. Anders als die Filmkritik mit ihrer spezifischen poetologischen Erkenntnismethode fragt Filmwissenschaft zuerst nach Ursprung, Herkunft und Aktualisierung ihres Wissens: nach der Geschichte des Sehens, Verstehens und Erklärens – und nach der Geschichte medialer Bildlichkeit.

Anlässlich von *Faces* wäre also zu fragen, warum wir mimische Ausdrucksbewegungen im Kino so präzise zu erfassen wissen und warum wir die undeutlichen Oberflächen insbesondere der Gesichter soziologisch und emotional so differenziert

einordnen können. Woher wissen wir also, welches historische Interface uns die Gesichter aus Licht schneidet? Angesichts von *Faces* bleibt zu fragen, in welchen Traditionen unser Blick gerichtet bleibt, wenn wir meinen, in Leinwandgesichtern Geschichten wie in offenen Büchern lesen zu können.

II. Physiognomien

Gerade weil das Erkennen von Gesichtsmimik und ihren Ausdrucksbewegungen sich scheinbar ganz auf der Seite der Naturgeschichte wieder findet, ist ihre Untersuchung für eine Einführung des Historischen ins Kino produktiv. Jacques Aumont hat die Geschichtlichkeit des Gesichtes und des Porträts aus der Ikonologie und Ikonographie der Kunstgeschichte hergeleitet, aus dem Wechsel von der divinen Ikone, die das Geheimnis des fleischgewordenen Gottes bezeichnet, zum Abbild eines menschlichen Gesichts, das unverhüllte Auskunft über seine Verhältnisse und Verstrickungen geben kann: »Die Geschichte der Darstellung wurde möglich, als das Gesicht als menschlicher Ort, als solcher vergesellschaftet und geschichtlich, das Gesicht Gottes ablöste.«⁴

Das Kino hat dem entsprechend zwei Implikationen für das Funktionieren eines Gesichtes; es wurde einmal als Ort der Kommunikation verstanden, als Ort sozialer Interaktionen und Konflikte, wie ihn die Meister der Montage eingesetzt haben. Zum anderen wurde das Gesicht als Ort des Ausdrucks begriffen, wie es dann in den beiden grundlegenden Theorien der frühen Filmanalyse, der *Photogénie* und der *Physiognomie* erscheint. Es ist insbesondere die optische Vergrößerung, Verstärkung und Entstellung, in denen Aumont den Ursprung beider filmischen Qualitäten sieht. Die erste, *Photogénie*, gilt mit Jean Epstein als moralischer Wert des Kinos, die zweite, *Physiognomie*, als wesentliche »Stimmung«, die eine »romantische Entsprechung zwischen Gesicht und Landschaft« beerbt.⁵ Obwohl Jacques Aumont das Kino ausdrücklich als Medium des 19. Jahrhunderts kennzeichnet,⁶ leitet er die Ursprünge des Diskurses der Physiognomie einerseits und den der Kinetographie andererseits nicht aus den gleichzeitigen und zum Teil gleichen Anfängen in einer experimentellen Psychologie und Psychophysiologie dieser Zeit her. Diese wären – zumindest aus der Perspektive einer Historischen Medienwissenschaft – durchaus als Renaissance und Reformulierung des Leib-Seele Problems unter Bedingungen massenhafter technischer Repräsentation von Gesichtern zu verstehen.

Gerade in diesen Anfängen jedoch unterschieden sich die französischen chronophotographischen Experimente, die in den physiologischen Instituten durchgeführt wurden – wie etwa Jules-Étienne Mareys und Jacques Demenys Experimente im Bois de Boulogne – von den Filmaufnahmen, die in Deutschland an den physiologischen Instituten im Rahmen von neurologischen Versuchen und Wahrnehmungstests gemacht wurden. Dazu gehören die Filmexperimente des Ewald Hering-

Schülers Martin Weiser oder, prominenter, die Experimente des späteren Filmkritikers und Kunsttheoretikers Rudolf Arnheim, der die Versuchsreihen für seine Dissertation zum ›Ausdrucksproblem‹ an der Frankfurter Gestaltschule durchführte.⁷ Während die französische Filmtheorie den Begriff der *Photogénie*, der auf eine Bearbeitung der Bewegung als Dauer insistiert, quasi gezielt gegen die chronometrische Tradition ins epistemische Feld führte, lässt sich in der deutschen Filmtheorie mit dem Begriff der Physiognomie immer wieder ein Brückenschlag ins 19. Jahrhundert und damit zu den klassischen naturwissenschaftlichen Epistemologien entdecken. So werden Murnau und Sternberg mit Lavater und Goethe verbunden. Zwischen diesen beiden historischen Epochen ästhetischer und anthropologisch-physiognomischer Untersuchungen aber liegt die Intervention technischer Medien samt ihrer Effekte, die das Wissen vom Gesicht und seinen Ausdrucksbewegungen reorganisierte.

Der erste, der explizit und in genauer Kenntnis der Physiognomie-Studien Goethes diese in den Kontext des Kinos stellte, war Béla Balázs. In den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts hatte er den Begriff der Physiognomie für die Filmwissenschaft prominent und produktiv gemacht. In seinem Buch *Der sichtbare Mensch* erklärt er gleich eingangs die scheinbar natürliche Gabe, den Ausdruck eines Gesichtes zu verstehen, zu einem historischen Vermögen, das im Kontext der medialen Entwicklung einer Kultur zu verstehen ist: »Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht eines Menschen unleserlich gemacht. (...) Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben. Sie heißt Kinematograph.«⁸

Das Kino als Medium, und hier ließe sich bei Balázs eine McLuhan antizipierende Volte zeigen, vermittelt nicht nur bestimmtes Wissen als Kommunikation oder als Ausdruck, sondern re-organisiert Psyche und Physis des Menschen in Hinblick auf sein Sehen, sein Aussehen, seine Sichtbarkeit und seine sozialen Beziehungen. Für das Gutenberg-Zeitalter und seine Konzentration des seelischen Ausdrucks auf das Wort stellt Balázs eine historische Reduktion menschlichen Ausdrucks von der Beweglichkeit des gesamten Körpers auf das Gesicht fest. Allerdings markiert Balázs an dieser Stelle – ohne dem bewusst Rechnung zu tragen – bereits in seiner Metaphorik einen weiteren mediengeschichtlichen Sprung, mit dem er sich eigentlich schon wieder aus dem Gutenberg-Universum heraus- und ins System früher technischer Medien hineinkatapultiert. Ein Zeitalter, in dem Punkt-Punkt-Komma-Strich die Seelenlage überträgt: »Unser Gesicht ist jetzt wie ein kleiner, unbeholfener, in die Höhe gestreckter Semaphor der Seele, der uns Zeichen gibt, so gut er kann.«⁹ Diesem also weniger buchstäblich als telegraphisch auf ein Gesicht reduzierten Menschen verhilft erst das Kino wieder zu einem ganzen Körper, der sich durch die »vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden«¹⁰ ausdrücken kann. In dieser »visuellen Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele«, wird der Mensch »wieder sichtbar werden«.¹¹

Wenn Balázs in der physiologischen Emanzipation der Ausdrucksbewegung oder ihrer Expansion auf den ganzen Körper noch keine anarchische, kulturrevolutionäre Kraft entdeckt, so wünscht er sich doch eine genauere Ordnung dieser wieder gefundenen Sichtbarkeit. Er fordert ein Lexikon der Gebärden und der Mienen, das seiner Ansicht nach von Asta Nielsen inventarisiert werden müsste, die gerade als Meisterin der Körper- und Affektbeherrschung zur frühesten Ikone der kinematographischen Verführung wurde. Die neue Ordnung, welche Balázs wünscht, birgt für ihn zugleich historische und politische Wirkungen: »Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen.«¹² Später – in seinem zweiten Kinobuch – wird Balázs diese These zuspitzen auf eine ideelle Überindividualität des Bildes vom Menschengesicht, das nicht nur Psyche und Physis ordnungsgemäß integriert, sondern auch das Besondere ins Allgemeine, den Einzelnen in die Rasse, das Private ins Politische. In solchen Kinobildern wird »nur der Grundaussdruck des Grundzustandes (...) betont, wenn die Typen bloß die lebendige Kulisse für eine Handlung geben sollen: den Original-Hintergrund, die Menschenlandschaft. Dann sucht die Kamera hinter den persönlichen und privaten Variationen den Humus des Ausdrucks; das überpersönliche Gesicht. Das überpersönliche Gesicht der Rassen war von jeher bekannt. Die große Tat des Films war, das überpersönliche Gesicht der Klassen entdeckt zu haben.«¹³

In dieser Hinsicht wird ihm übrigens, wenn auch aus anderer Perspektive, Gilles Deleuze folgen wenn er schreibt: »Die Großaufnahme hat das Gesicht nur bis in Regionen getrieben, in denen das *principium individuationis* seine Geltung verliert. (...) Die Großaufnahme verdoppelt kein Individuum und vereinigt auch nicht zwei: sie suspendiert die Individuation.«¹⁴ Balázs' Sprache in den *Schriften zum Film* artikuliert jedoch sehr deutlich die Gewalt, die in dieser kinematographischen Gesichtsoperation dem Filmkünstler abverlangt wird: »Wie muß sich Auge und Apparat in das Gesicht hineinbohren, um gerade jene Nuance fertig vorzufinden, die der Schauspieler auch nach genauester Vorschrift so schwer spielen kann. Dem Schauspieler genügt die naive Ausdrucksfähigkeit. Der Regisseur muß hier eine ganz hohe physiognomische Bildung mitbringen, die ihm durch die Großaufnahme der Kamera geworden ist.«¹⁵ Hier steht Balázs Walter Benjamin näher, der im Kunstwerkaufsatz von 1936 den Kameramann mit dem Chirurgen vergleicht, der »tief ins Gewebe der Gegebenheit« eindringen muss, um aus den filmisch fragmentierten Bildern eine Realität zusammensetzen, die in der apparatfreien Sicht auf die Wirklichkeit dennoch von deren »intensivste(r) Durchdringung mit der Apparatur«¹⁶ weiß. Für Benjamin wird in der Kinoapparatur, im durch die Großaufnahme gedehnten Raum und in der von der Zeitlupe gedehnten Bewegung ein Optisch-Unbewußtes sichtbar, es ist eine »andere Natur (...) die zu der Kamera als die zum Auge spricht«¹⁷. Dem steht Balázs' Begeisterung für das kritische Potential des Kinos und sein Interesse an einem soziologischen Analyse-Apparat entgegen. Während es Benjamin, zehn Jahre später unter dem Eindruck der gelungenen Gleichschaltung in

allen deutschen Lebensbereichen, darum geht, die Kerkerwelt der Gewohnheiten zu sprengen, die Massen zu zerstreuen, die Einheitsbilder zu fragmentieren, so kann Mitte der zwanziger Jahre für Balázs das Kino noch ein Medium der Homogenisierung sein, das eine wünschenswerte Übersicht über die diffuse und exzentrische Weimarer Gesellschaft ermöglicht: »Die Gestalten und Physiognomien der menschlichen Sozietät wurden in den individualistischen Künsten bisher nie sichtbar. Und das lag nicht nur am Technischen. Die Gesellschaft als solche wird in unserer Zeit immer bewußter, ihre Physiognomie sichtbarer.«¹⁸

Dass die Abbildung das Bewusstsein bestimmen könnte, bleibt genauso seine Hoffnung wie die Aufhebung der Individuation, des Individuellen, das dank filmischer Ordnung in bekannten Formationen sich wieder finden kann: Ein gewissermaßen Politisch-Unbewusstes möge den Enthusiasmus neuer Kämpfe und die narrativen Verfahren neuer Filme befeuern: »Was in unseren Zügen Gemeingut der Familie, der Rasse und der Klasse ist, das ist bei bloßem Anschauen gar nicht zu unterscheiden. (...) Dieses Verhältnis ist aber in der Physiognomie und in den Gebärden des Menschen viel deutlicher sichtbar und mittels des Films viel präziser und klarer zu erfassen als mit den feinsten Worten.«¹⁹ Wiederum jedoch will Balázs nicht darauf vertrauen, dass angesichts der Kinobilder das »Publikum im Rezipieren sich selbst organisiert«²⁰, wie Benjamin meinte, sondern er verspricht sich von einer systematischen Klassifizierung der neuen Bilder eine klare Ordnung. Balázs schlägt eine vergleichende physiognomische Forschung für die Filmwissenschaft vor, die sich die Philologie als vergleichende Sprachwissenschaft zum Vorbild nimmt und damit eine »moralische Bedeutsamkeit der Physiognomie«²¹ wissenschaftlich begründen und ästhetisch durchsetzen soll. Dieses Motiv lässt sich übrigens in den Dramaturgien derjenigen Filmhersteller wieder finden, welche die Großaufnahme von Gesichtern zum Handlungsort und zum Schlachtfeld der Konflikte werden lassen: so etwa bei Griffith, Eisenstein und Dreyer, bei Antonioni, Bergman oder Cassavetes und nicht zuletzt bei Carax oder Lynch.

Balázs, dem man, als bekennendem Marxisten, den Anthropomorphismus seiner theoretischen Argumentationen und vor allem seiner Tagesfilmkritiken vorgeworfen hatte,²² betont zwar stets, dass sich diese Form der ethischen Erkenntnis ganz dem Medium des Films verdankt: »Die Großaufnahme ist die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels (...)«.²³ Wenn er in einem wissenschaftsgeschichtlichen Panthersprung von Goethes Weimarer Sammlungen in die Berliner Kinos fordert, dass zur Differenzierung der historischen Physiognomien solche Filme gezeigt werden müssten, in denen »Menschen fremder Rassen, etwa Neger, Chinesen, Indianer, Eskimos spielen (...)«,²⁴ dann ignoriert er an dieser Stelle aber genau die Geschichte des Mediums und seiner Semiologien, die eben auch die Vorgeschichte der Abbildungen von Gesichtern und ihrer physiognomischen Ordnungen gewesen wäre.

Die frühe Geschichte des Kinos hätte ihm zeigen können, dass dieselben Differenzen in Mienenspiel, Gebärden und Bewegungsarten, für die solche Filme »frem-

der Rassen« anschauliche Beweise liefern sollten, im Rahmen und im Namen der Anthropologie just an ethnographischen Filmaufnahmen von »Negern, Chinesen, Indianern, Eskimos« (und übrigens auch an einem neuen Kollektiv, das der Araber) exemplarisch statuiert worden waren: auf den Völkerschauen der Weltausstellung in Paris genauso wie in Augustin Kramers Südseereisen und Flahertys Kanada-Expeditionen.²⁵ Das Kino hatte diese Differenzen überhaupt erst zu Differenzen gemacht, hatte Rassemerekmale im Mienenspiel und in Körperbewegungen überhaupt erst mess- oder normierbar und damit zur Grundlage einer ergonomischen Rassenkunde werden lassen, um eine Ordnung zu statuieren, die wir im Kino wieder erkannt haben werden, in den Tänzen der Pazifik-Insulaner genauso wie in Nanooks Lächeln.²⁶ Die gnostische Mission der frühen Kinotheoretiker²⁷ verkehrte sich auf diese Weise schnell in die wissenschaftliche Anerkennung kinematographisch etablierter physiognomischer Ordnungen und Gesichtskontrollen, die bis heute das Exotische von außen und von Weitem und vor allem bei Anderen identifizieren wollen.

Ganz anders sah beispielsweise der russische Regisseur Dziga Vertov mit dem Kino das Ende des Anthropozentrismus in der Wahrnehmung der Welt gekommen und wollte dank der Kamera »die Kunst der Organisation der notwendigen Bewegungen der Dinge im Raum«²⁸ realisiert wissen. Vertovs Kamera-Auge, ein Mensch-Maschinen-Aggregat, verspricht in der ersten Person zugleich eine neue Codierung und eine neue Decodierung der Welt: » (...) befreit von zeitlichen und räumlichen Eingrenzungen, stelle ich beliebige Punkte des Universums gegenüber, unabhängig davon, wo ich sie aufgenommen habe. Dies ist mein Weg zur Schaffung einer neuen Wahrnehmung der Welt.«²⁹

III. Schärfen und Unschärfen

Eine Archäologie der Großaufnahme in der Geschichte der Physiognomik ließe sich vielleicht ausgehend von den magischen und mantischen Formen der Antike schreiben. Eine entscheidende Transformation der Wissenschaft entwickelt sich erst am Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Sie eröffnet diskursive Felder, auf denen sich die Machtverhältnisse jenseits ritueller oder religiöser Verweisungen ausdifferenzieren. Paradigmatisch kann dafür das Werk Giovanni Battista della Portas eintreten, dessen *Physiognomie des Menschen* ein kosmisches und einheitliches Weltbild beschreibt. Hier korrespondieren die Formationen einzelner Gesichtszüge mit den Formen von Tieren, mit den Elementen und Sternbildern und werden in den Verhältnissen von Affinität und Analogie interpretiert. Dieser Konvenienzbeziehung einer verknüpfenden Kommunikation stellt Michel Foucault in seiner Geschichte der Ordnungsbeziehungen Ulisse Aldrovandis losgelöste Ähnlichkeitsbeziehungen einer *aemulatio* gegenüber, in der »das Gesicht Nacheiferer des Himmels (ist), und, ebenso wie der Intellekt des Menschen unvollkommen die Weisheit Gottes reflek-

tiert, reflektieren die beiden Augen mit ihrer begrenzten Helligkeit das große Licht, das am Himmel Sonne und Mond verbreiten.«³⁰

In einer an Vertov erinnernden Formulierung weist Foucault auf die Bedeutung der Verbindung »beliebiger Punkte des Universums«³¹ hin, die dank solcher Ähnlichkeiten in Beziehung zueinander treten können: »Durch diese Beziehung der *ae-mulatio* können die Dinge sich von einem Ende des Universums zum anderen ohne Verkettung oder unmittelbare Nähe nachahmen. Durch ihre Verdoppelung im Spiegel hebt die Welt die ihr eigene Distanz auf.«³² Den neu entworfenen Relationen der Dinge und Wörter in der Welt entspricht nicht nur eine neue Form wissenschaftlicher Betrachtung, deren Methoden das Verhältnis zwischen Natur, Ding und Mensch verändert, sondern auch ein neuer Blick auf das Gesicht, dem unähnliche und auch abstrakte Qualitäten zugeordnet werden können. Della Porta – der legendäre Erfinder der Camera Obscura – hat eine technische Vorrichtung als Grundlage nicht nur der Repräsentation, sondern auch der Wahrnehmung zwischen sich und die Natur geschaltet, um »die Verflochtenheit der Natur mit ihrer Repräsentation (...) durch ein optisches System, das Bild und Realität a priori voneinander scheidet«³³ zu ersetzen. Es ist diese Repräsentationsform, auf die sich noch die Typologien von Charles Le Brun oder Johann Caspar Lavater stützen, wenn sie zwischen der Physiognomie und einem Charakter oder einer Seele systematische Beziehungen der Sichtbarkeit behaupten.

Mit der Erfindung der Photographie jedoch, deren Dispositiv sich – wie Jonathan Crary überzeugend dargelegt hat – fundamental von der Camera Obscura unterscheidet, insofern es den Betrachter, seine Netzhaut und seine Apparate wieder mit der Welt verknüpft, das Reale nicht anders als das »Produkt einer mechanischen Apparatur«³⁴ versteht, gleichzeitig aber gerade den pulsierenden Körper des Betrachters als Grundlage des Sehens verleugnet,³⁵ beginnt sich ein neues Netz von Diskursen um das Bild vom Gesicht zu legen, das zur Wahrnehmungsgeschichte der Kinogesichter gehört. Skizzenhaft lassen sich Strategien benennen, die neue Medialität des Gesichts zu entfesseln, Ordnungen der neuen Sichtbarkeit zu etablieren und Störungen und Subversionen dieser Ordnung aus der Materialität des Medialen selbst zu entwickeln. Mit der Deterritorialisierung eines photographisch abgebildeten Gesichts, der zeit-räumlichen Emanzipation seiner Beziehungsenergie und auch der emotionalen Entfesselung seiner Wirkungskraft gehen ständige Versuche einher, Systematiken und Typologien für das Unvorhergesehene und Unlesbare zu finden, das sich auf den Photoplaten abzeichnet.

Mit der Photographie werden beispielsweise in den Psychiatrien des 19. Jahrhunderts Methoden gefunden, dem Körper und insbesondere dem Gesicht Informationen zu entlocken, die es psychologisch und neurologisch klassifizierbar machen sollen. Anlass eines verstärkten Einsatzes von photographischen Abteilungen in Kliniken waren unerklärte Befunde von Krankheiten *sine materia*, ohne erkennbare somatische Läsionen, wie sie vor allem Charcot bei den Verletzten des deutsch-französischen Krieges und bei nervösen Frauen beschrieben hatte. Albert Londe, der als

Chemiker und Amateurphotograph den photographischen Dienst in der Pariser psychiatrischen Frauenklinik *Salpêtrière* leitete, lieferte aus seiner Praxis die Theorie einer medizinischen Diagnostik, die sich seinen Erfindungen zur absoluten Verkürzung der Belichtungszeiten zur so genannten ›Instantanphotographie‹ verdankte. Mithilfe der phototechnischen Reproduzierbarkeit der Bilder konnte er den Neurologen der Klinik zur Seite springen, als diese kapitulierten, weil in den Symptomen der neurologischen Krankheiten auf den ersten Medizinerblick kein System zu erkennen war. Londe zeigte, dass durch seine Aufnahmeverfahren auch in der Neurologie etwas sichtbar gemacht werden konnte, was überhaupt nur in der photographischen Momentaufnahme, Serialisierung und Analogisierung von Gesichtsbildern existierte: die *facies*, der typische Gesichtsausdruck einer ansonsten nicht materiell aufspürbaren Krankheit.

Die Diagnose dieser Krankheit setzt die technisch hergestellte Abbildung mithin voraus.³⁶ Für den photographischen Dienst konnte Londe nicht nur beanspruchen, endlich materielle, evidente diagnostische Verfahren in der Neurologie gefunden zu haben, sondern auch – im Unterschied zu den aus der Literaturgeschichte abgeleiteten Ausdrucksformeln, wie sie Duchenne de Boulogne gern präsentierte – neue und unbekannte Gesichter in die medizinischen Ordnungen einführen zu können: Dadurch dass er durch sehr kurze Belichtungszeiten vermeiden konnte, die Patientinnen in Stützvorrichtungen einzuspannen, gelangen ihm Aufnahmen mit der ›Handkamera‹, die für die Photographie, für Betrachter ebenso wie für die Photographierten, einen weitaus größeren Bewegungsspielraum in der Klinik eröffneten. Auf diese Weise »befreit von zeitlichen und räumlichen Eingrenzungen«,³⁷ wie Vertov formuliert hätte, gelangen Londe neue Aufnahmen von zitternden und in hysterischen Anfällen zuckenden Patientinnen, deren Vielfalt er in einer klassifizierenden synoptischen Übersicht den Ärzten zur Verfügung stellte. Zum ersten Mal übrigens setzte Londe hier auch das Verfahren der Unschärfe ein, um an einer ansonsten ruhigen Patientin das zitternde Körperteil kenntlich werden zu lassen: Unschärfen wurden als Spuren des Zitterns zu visuellen Symptomen nervlicher Auffälligkeit.

Albert Londe sei hier nur als Pionier einer Photographie angeführt, mit der er eine Disziplin konstituierte, die sich ganz der historischen Medialität seiner Methode verdankte. Photographische und filmische Aufnahmen wurden speziell in der Neurologie seitdem als Medien diagnostischer Evidenz immer üblicher.³⁸ Mit einem anderen, ebenfalls photographischen, aber – im Unterschied zur chronometrischen Analyse Londes – zeit-synthetischen Verfahren, wurden Aufnahmen von Gesichtern durch Vielfachbelichtungen von Individuen serienweise hergestellt. So entwickelte Francis Galton die *Composite Portraiture*. So erfand der Direktor des photographischen Dienstes der Präfektur von Paris, Alphonse Bertillon seine Gerichtsphotographie und machte sie für die europäische Polizei verbindlich.³⁹ Durch dieses Verfahren entstanden Typen, ›Visagen‹, die der Eugeniker Galton als familiäre oder rassische, der Polizist Bertillon als kriminelle Gruppen zusammenstellte. Charakteristische Devianz und also Identifikation kann auf den ersten Blick erfasst und sogar zu

Fahndungszwecken telegraphisch übertragen werden.⁴⁰ »Unser Gesicht (...) ein kleiner, unbeholfener, in die Höhe gestreckter Semaphor der Seele, der uns Zeichen gibt, so gut er kann.«⁴¹

Auf der einen Seite also geht die Anstrengung der photographischen Dienste dahin, eine Typologisierung und Normierung des überindividuellen Gesichts vorzunehmen, um administrative Ordnungen durchzusetzen, auf der andere Seite wird in der Tradition Londes eine filmische Freilegung unbewusster mimischer Bewegungen versucht, die in Benjamins Thesen zum Optisch-Unbewussten, das in Kinobildern zu finden sei, ihre kritische Wendung erfährt. Auch wenn gleichzeitig phantastische Subvertierungen, medial produzierte *Fakes* und Finten, die berühmten Geisterphotographien beispielsweise, diese Ordnungen irritieren, kann die Qualität dieser Wirklichkeit, »Produkt einer mechanischen Apparatur«⁴² zu sein, die Diskurse der neuen Sichtbarkeit von Gesichtern nicht mehr relativieren. Das Ich und das Andere sind erfahrbar nur noch auf dem Umweg über die technisch reproduzierte Entfremdung.

Vertov wiederum war der erste, der dies als Enquete ans Ich wendete, das eigene Gesicht als Assoziation und Kombination von mimischen Bewegungen als fremdes unter die Zeitlupe nahm. 1918 sprang er hinter dem Palais des Filmkomitees aus einer Höhe von anderthalb Stockwerken herab, während ein Kameramann diesen Sprung filmte. Die verschiedenen und in der Echtzeit der Gefühle nicht differenzierbaren Zustände im Fall Vertovs wurden im Blick des Kinoauges, in den Einzelbildern am Schneidetisch, analysierbar. Wo für die nackten Menschengenossen der Umstehenden nur eine Verbeugung, ein Lächeln und ein Sprung zu sehen waren, ließ sich im Film durch Zeitlupe die mimische Abfolge von Angst und Unschlüssigkeit, Peinlichkeit, Zögern und anwachsender Entschiedenheit als Mikromimik feststellen. Vertov zog daraus den Schluss, dass das neue Wissen von der Mimik nicht mehr anthropomorph sei, sondern dass eine Verbindung von Mensch und Kinematographie zu neuen und unvorhergesehenen Einsichten in die Psyche und ihre unbewussten und sozialen Beziehungen führen würde, zu einer Wahrheit vom Menschen, die sich der universalisierenden Kraft des Kinos verdankt. 1935 schrieb Vertov zu seinem Experiment: »Vom Gesichtspunkt des gewöhnlichen Auges sehen Sie die Unwahrheit. Vom Gesichtspunkt des kinematographischen Auges (mit Hilfe besonderer kinematographischer Mittel, in diesem Falle – der Zeitlupenaufnahme) sehen Sie die Wahrheit. Wenn vom Lesen der Gedanken eines Menschen auf Entfernung (und es ist nicht selten wichtig für uns, nicht die Worte eines Menschen zu hören, sondern seine Gedanken zu lesen) die Rede ist, so haben Sie diese Möglichkeit gerade hier erhalten. Die Mittel des ›Kinoglaz‹ haben sie entdeckt. Die ›film-tauglichen‹ Mittel bieten die Möglichkeit, die Maske vom Menschen wegzunehmen, ein Teilstück der Filmwahrheit zu erhalten.«⁴³

Genau diese Demaskierung wird in den Nahaufnahmen der späteren Filmgeschichte immer wieder gesucht. Allerdings nicht als Freilegung eines wahren Ich hinter den Visagen und Fassaden, auch nicht als Dekuvrierung einer verborgenen

Psyche, sondern als Freilegung von Schauplätzen oder Schlachtfeldern, auf denen sich die Vielfältigkeiten und Geschichten sozialer Dramen und Dramaturgien abspielen. Das Überindividuelle, die Sistierung der Individuation bleibt Charakteristikum der Wirkung von Gesichtern in Großaufnahme. Während jedoch Balázs im Stummfilmkino beispielsweise die Schichten verschiedener emotionaler Regionen bei Asta Nielsen bewundert und Eisenstein das ›Pathetische‹ als Überlagerung verschiedener überindividueller emotionaler Zustände als epische auf den Gesichtern seiner Schauspieler hervorzubringen versucht, folgt das Nachkriegskino der fünfziger und sechziger Jahre Vertov darin, Gesichter als Reflexionen des Imaginären, also im buchstäblichen Sinne der Bildlichkeit sozialer Wahrnehmung zu zeigen. Die Alternativen der Wirkungsmöglichkeiten eines Gesichtes, die Jacques Aumont als Kommunikation und als Ausdruck unterschieden hatte, verschränken sich dann, komplexer, als Interferenzen von Affekt und medialer Übertragung.

Seit Londe wird daher an die Großaufnahme von einem Gesicht auch die Dispensation raumzeitlicher Koordinaten gebunden. Auf Vertovs Gesicht zeigen sich in der Tat Verknüpfungen ›beliebiger Punkte des Universums‹. Balázs zeigt, dass »durch die Großaufnahme des Gesichtes der Mensch nicht bloß nähergekommen (...) sondern aus dem Raum überhaupt heraus und in eine ganz andere Dimension getreten (ist).«⁴⁴ Und Deleuze wird aus der Großaufnahme – stets ein Gesicht – sein Konzept des ›beliebigen Raumes‹ als Möglichkeitsraum der unendlichen Vielfalt von Anschlüssen ableiten.

IV. Gesichter/Masken

Als in Cassavetes Film der Ehemann (John Marley) vom Besuch bei einem Callgirl nach Hause kommt, um am heimischen Herd nachzuholen, was ihm an Essen, Drinks, Zigaretten und Sex entgangen war, schlägt seine Frau vor, in einen Bergman-Film zu gehen. Ein Vorschlag, den der Ehemann als deprimierende Perspektive abtut. Mit Bergman ist auf den anderen Regisseur angespielt, der sich in den sechziger Jahren wahrscheinlich am intensivsten mit der Wirkung von Großaufnahmen im Film auseinandergesetzt hat. Sein Film *Persona* trägt schon im Titel die Konfrontation von Maske und Gesicht, genauer, die von Face und Facies – insofern die Schauspielerin Liv Ullmann eine Schauspielerin unter psychiatrischer Überwachung gibt. *Persona* wurde vermutlich zur gleichen Zeit wie *Faces* gedreht.⁴⁵ Auch *Persona* zielt vom ersten Bild an auf Verstörung und Störung des Identifizierenden, des Sozialisierenden und Kommunizierenden jedes Bildes vom Gesicht. Bereits das Startband, das gewöhnlich vom Kopierwerk vor das Negativ eines Films geklebt wird, ist von Bergman als Angriff auf Auge und Blick der Zuschauenden angelegt. Normalerweise trägt dieser Filmstreifen scheinbar insignifikante, praktische, normierende Indikatoren für den Filmvorführer: Markierungen, die den Cache der Projektion anzeigen, einen Countdown, der den Anfang des Films ankündigt, und sekun-

denlang eingeschnittene Bilder, gewöhnlich Frauenporträts, die lediglich die Farbsättigung des folgenden Films angeben sollen. Bergman kommentiert die – im buchstäblichen Sinne – Obszönität dieser Projektionen von Frauengesichtern, wenn er in das Startband zu seinem Film nicht nur Bewegungen des Filmbandes, des Projektionsapparates, Flügelblenden und das Flackern des Projektionslichts montiert, sondern neben scheinbar zufällig aneinander gereihten Bildern aus Trickfilmen, Schlachtungen und einer Kreuzigung auch das Bild eines erigierten männlichen Gliedes aufblitzen lässt. Diese *choque-artig* montierte Sequenz kommt erst in langen Naheinstellungen auf Landschaften zur Ruhe, die dann als Gesichtspartien, Handflächen und Fußlinien von Toten in einer *Morgue* erkennbar werden.

Bergmans Film hat keine formalen Ähnlichkeiten mit Cassavetes' *Faces*. Sein Kameramann Sven Nykvist hat die Gesichter in *Persona* sorgfältig ausgeleuchtet, sie bewegen sich während der langen Einstellungen selten im Raum, Schärfebereiche sind im Licht fein abgestimmt und in den großen Doppelpor­träts sind die Frauengesichter geometrisch zueinander komponiert. Sie wirken wie Bühnen für die feinen und ephemeren Veränderungen, von denen die Gesichtsflächen durchzogen werden. Höchstens Gazevorhänge, Lichtinseln oder Unschärfen am Ende einer Sequenz entziehen wie optische Vorhänge die erschreckend nackt dargebotenen Gesichter dem einfachen Zugriff eines Beobachters. Gesichter in diesem Film funktionieren wie Leinwände, auf denen sich das Drama des Films als »Mikrophysiognomie« abspielt, um hier Béla Balázs' Begriff anzusetzen.⁴⁶

An seiner Oberfläche handelt der Film von der Entdifferenzierung zweier Identitäten – der in Schweigen verfallenen Schauspielerin Elisabet Vogler/Liv Ullmann und ihrer Krankenschwester Alma/Bibi Andersson – als allmähliche und filmisch meisterhaft in Szene gesetzte Verschmelzung ihrer Gesichter. Auch in Bergmans Film erscheint das Mediale des Films selbst als Grund der Geschichte und aller Identitäten, ihrer Störungen und ihrer Verblendungen im technischen und im metaphorischen Sinne. Bergmans Film sollte ursprünglich einfach *Kinematographie* heißen.⁴⁷ Allerdings geht es im Film nicht nur um die »Kluft zwischen Gesicht und Ich«,⁴⁸ wie Susan Sontag vorschlägt, nicht nur um die Kluft zwischen sozialer und imaginärer Identität, sondern um die Interferenz von Bild und Blick, von Psyche und Physis, von Projektionen und Empfindungen, von Reizen und virtuellen Reaktionen. So wird Identität in ihren Ablagerungen als medialer Effekt und als letzte Bastion einer Person produziert. Diese muss sich nicht nur, wie Walter Benjamin es im Kunstwerkaufsatz gefasst hat, in der Rezeption der technisch reproduzierten Bilder zerstreuen, sondern auch als deren Subjekt. In *Persona* findet die Auflösung, die De-Identifizierung einer Frau, *la de-identificazione di una donna*, auf dem Gesicht statt, das bis in unsere Gegenwart hinein das Lichtbild der Identität administrativ unter Beweis stellen soll.

Dass Identifikationen, wie alle Beziehungen, nicht nur vom universellen Imaginären, sondern von historischen Medien modelliert sind, zeigen vor allem zwei Sequenzen, in denen Bergman Gesicht und Film nahezu als Versuchsaufbau mitein-

ander verschaltet. In einer Szene flackern im dunklen Krankenzimmer die Bilder eines amerikanischen TV-Berichts über Kämpfe in Vietnam – also die Derivate eines Films – auf und beleuchten die umherstreichende Schauspielerin. Als sie sich endlich zum Bildschirm wendet, sieht sie die Selbstverbrennung eines vietnamesischen Mönches, aufgenommen von einer Fernsehkamera, die ungerührt an das Geschehen heranrückt, während sich Vietnamesen ehrfurchtsvoll vor dem Märtyrer auf die Knie werfen. Nachdem Fragmente dieser Fernsehbilder zunächst mit Nahaufnahmen von Liv Ullmanns Gesicht gegengeschnitten sind, bleibt die Kamera dann in einer sehr großen Einstellung lange auf ihrem Gesicht stehen und registriert die mimischen Reaktionen. Intensiver als durch die blanke Präsenzsimulation einer Live-Schaltung wird das Entsetzen der Szene dann nur noch von diesem Gesicht hervorgerufen, das sich verstärkt in die Realität des Kinos überträgt. Das Gesicht ist nicht einfach Bühne für Symptome eines Psychischen, nicht nur Spiegel der Ereignisse, sondern es wird selbst zum Medium, das Wirklichkeit und Geschichte modelliert.

In einer späteren Szene ist die kinematographische Intervention sehr viel künstlicher, gleichzeitig aber auch sichtbarer gemacht. Gegen Ende des Films werden in einer Schuss-Gegenschuss-Sequenz die Gesichter der beiden Frauen – inzwischen vom gleichen schwarzen Stirnband umrahmt – konfrontiert im Streit um die Brüchigkeit einer Rolle, der Mutterrolle, der Muttermaske, der Persona einer Mutter. Von einer Abtreibung traumatisiert, hält Alma/Bibi Andersson, die Krankenschwester, der immer schweigenden Schauspielerin Elisabeth vor, jeder ihrer Rollen gänzlich entsprochen zu haben, bis auf eben die, eine Mutter darzustellen. Im Laufe der Rede wandelt sich die Verurteilung der Anderen zum Prozess der Selbstwahrnehmung. Bergman exekutiert das Urteil in der Bildlichkeit, jenseits aller Reden, als Trick an der optischen Bank, durch eine in der Filmtechnik ›Maske‹ genannte Vorrichtung, indem er die dunkle Hälfte von Bibi Anderssons Gesicht durch die entsprechende zweite Gesichtshälfte Liv Ullmanns ersetzt. Selbstwahrnehmung, das wird überdeutlich gezeichnet, ist notwendig der Prozess einer medial hergestellten Verknennung, die Schichtungen von individualisierenden, sozialisierenden und kommunizierenden Prozessen zu einer totalisierenden Verfremdung zusammenführt, in der das Drama der Welt als Bild gebannt ist. Die Identität einer Mutter, die, so die Rahmenhandlung, von einem Jungen tastend in einer Großaufnahme gesucht wird, bleibt als kinematographisch produzierbare und reproduzierbare ein Wunsch, der jedoch – unterstellt man Bergman ein wenig Selbstreflexion in diesem Film – dem Begehren des Anderen ebenso unentrinnbar unterworfen bleibt wie der Wille zur Macht jeder Medieninszenierung selbst.⁴⁹

Beide Sequenzen lassen sich nach Gilles Deleuzes Klassifikation des Bewegungsbildes als Beispiele für Affektbilder betrachten. Bilder, die das Subjekt im Intervall zwischen dem Perzeptiven und dem Affektiven, zwischen Wahrnehmung und verzögerter Handlung in einer Koinzidenz von Subjektivität und Objektivität sistieren. Mit Bergson erklärt Deleuze den Affekt als einen Bewegungsimpuls auf einem Emp-

findungsnerv.⁵⁰ Diese Konstellation strukturiert das Gesicht als Großaufnahme im Kino: »Das Gesicht ist die organtragende Nervenschicht, die den Hauptanteil ihrer allgemeinen Beweglichkeit aufgegeben hat und die nach Belieben alle Arten lokaler Bewegungen, die der Körper sonst verborgen hält, aufnimmt oder ausdrückt.«⁵¹ Das ist in der Fernsehscene mit Liv Ullmann buchstäblich auf den Punkt gebracht, wenn Nykvist den hellen Lichtpunkt der Fernsehstrahlen direkt in den beiden großen Pupillen Liv Ullmans brennen lässt. Damit bündelt er alle überwältigenden Reize von beliebigen Punkten des Universums *und* die potentiellen Reaktionen des Körpers in diesen Strahlen, ohne sie in exzentrischen Bewegungen sich äußern zu lassen. Mehr als in den minimalen mimischen Ausdrucksbewegungen ist das Ereignis in diesem Lichtpunkt als reiner Affekt akut gehalten. Wenn hier »Individuation suspendiert«⁵² ist, dann, um die Macht zu aktualisieren, um die Leidenden an fernen Fronten mit den imperialistischen Angreifern und den profitierenden Voyeuren am Bildschirm im Lichtbild des Gesichts zu vereinen. Oder aber um das Kollektiv jener Frauen, die nicht Mütter werden wollen, mit dem der Gesellschaft zu vereinen, die Identitätsverweigerung als Wahnsinn sanktioniert. Realisiert ist das durch dieselben hintereinander geschalteten Brennpunkte der Kamera, der Projektion, des Fernsehschirms und des Auges. Das gleiche Licht jedoch modelliert auch die Fläche des Gesichts der Schauspielerin, der Nicht-Mutter, der Nicht-Madonna, die dennoch die Welt verkörpert. Das Gesicht wird zur allegorischen Landschaft der Melancholie.

V. Encore: der Körper/das Gesicht

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg scheint sich zu realisieren, was Balázs für die Ablösung des Gutenberg-Zeitalters durch die Kinematographie versprochen hatte: Jene Expressivität, die Schriftlichkeit auf das Gesicht reduziert hatte, würde dem ganzen menschlichen Körper zurückgegeben. Die angekündigte Entfesselung der Leiblichkeit als sexuelle, als kriegerische oder als nomadisierende kann sich jedoch einer noch schnelleren Normalisierung kaum entziehen.⁵³ Auf dem Höhepunkt dieses Prozesses, Mitte der sechziger Jahre, beginnen Avantgardenkünstler, das Gesicht als Feld aufgeladener affektiver Prozesse zu dekurvieren, in denen sie Korrespondenzen zu medialen Expansionen ausmachen. Das Gesicht wird so als Nicht-Körper zur Disposition gestellt. Cassavetes' Film *Faces* und Bergmans *Persona* entstehen gleichzeitig mit Andy Warhols vielfach reproduzierten Porträts, in denen der Einzigartigkeit eines Lächelns – das unter Bedingungen auratischer Kunst zum Versenken ins Wesen bürgerlicher Existenz einlädt – seine technische Reproduzierbarkeit als größeres Vergnügen entgegengehalten wird. Sein *30 are better than one*, eine De-Identifikation der Mona Lisa, dokumentiert die Lust am Seriellen und die damit verbundene amerikanische Gleichheits- und Identifikationsstiftung.⁵⁴ Bergman und Cassavetes hingegen untersuchen in einer direkten Konfrontation von Ka-

mera und Gesicht das Gesicht selbst als Mediales. Das Gesicht ist ein Gesicht ist ein Gesicht. Doch in der oder durch die Medialität lässt sich in dieser Serie Geschichtlichkeit ausmachen. Während Bergman in seinem Film die Tradition der Identifizierung und Identitätsbildung in der Mediengeschichte des Gesichtes moduliert und invertiert, entzieht Cassavetes in *Faces* das Gesicht systematisch allen Strategien der Klassifizierung und Ordnung, indem er die Geschichte seiner Sichtbarmachung selbst durchkreuzt. Das Gesicht ist kein Gesicht ist kein Gesicht.

Systematisch lassen diese Bilder, diese Faces und Facies jegliche Feststellung soziologischer oder pathologischer Indizien buchstäblich durchbrennen. Indem Kamera und Lichtgebung auf den Gesichtern der Darsteller Bilder hervorrufen und auf geschäftsmäßig berechnenden Mienen oder typischen Visagen von Produzenten und Prostituierten plötzlich Spuren von unvorhergesehenen, unentzifferbaren Bewegungen und Geschichten aufscheinen, dringen Wahrnehmungen jenseits von koordinierten Räumen und Zeiten an die Oberfläche einer Sichtbarkeit. Das Gesicht figuriert im kinematographischen Raum nicht als Originalität oder Authentizität, nicht als Expressivität heroischer Antihelden und auch nicht als widerständiger Ausdruck unkonventioneller Persönlichkeiten. Die Geschichtlichkeit des Gesichtes im Film tritt aus der Möglichkeit einer Affektivität hervor, die das Kino eröffnet.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Christa Maerker, Interview, in: Peter W. Jansen u. Wolfram Schütte, Hg., John Cassavetes, München 1983.
- ² Vgl. dazu insbesondere Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, Frankfurt am Main 1983. Dabei vor allem Kapitel vier und fünf. Des weiteren Christa Blümlinger u. Karl Sierek, Hg., *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002.
- ³ Dieses Problem auf die Spitze des ambivalenten Verhältnisses zwischen Schrift und Bild zu treiben, sind die *Auteur-Regisseure* der *Nouvelle Vague* stets auch Kritiker und Theoretiker des Films geblieben, nannten allerdings ihre Bild-Praxis ebenso Theorie wie sie das Schreiben über Filme zur filmischen Praxis rechneten.
- ⁴ Jacques Aumont, *Bild – Gesicht – Passage*, in: Blümlinger u. Sierek, Hg., *Gesicht*, wie Anm. 2, 98-114 und besonders 101.
- ⁵ Jacques Aumont bezeichnet diese Begriffe als »Zwillingsbegriffe« der Filmtheorie, ebd., 102.
- ⁶ Ebd., 98: »ein Vorzug dieser Definition; dass sie den Film in der Zeit und der Geschichte »zurückführt« und vor allem bestätigt, was oft vergessen wird, dass er Zeitgenosse nicht der Avantgarden der Jahrhundertwende war, sondern Stendhals, Turners, Wagners, wenn nicht gar Massenets. Ein Nachteil; dass man nicht mehr weiß, wo aufhören mit der Moderne (...)«.
- ⁷ Vgl. Rudolph Arnheim, *Experimentell-psychologische Untersuchung zum Ausdrucksproblem*, in: *Psychologische Forschung*, 1928, 2-132.
- ⁸ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film*. Band I, *Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, hg. von Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch u. Magda Nagy, München u. a. 1982, 45-143, hier: 51-52.
- ⁹ Ebd., 52-53.
- ¹⁰ Ebd., 53.

- ¹¹ Ebd., 53.
- ¹² Ebd., 58.
- ¹³ Béla Balázs, *Schriften zum Film. Band 2: Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931*, hg. von Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch, München u. a. 1984.
- ¹⁴ Deleuze, *Bewegungs-Bild*, wie Anm. 2, 139-140.
- ¹⁵ Balázs, *Schriften*, wie Anm. 13, 65.
- ¹⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften I.2.*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, 431-469, hier: 459.
- ¹⁷ Ebd., 461.
- ¹⁸ Balázs, *Schriften. Band I*, wie Anm. 8, 87.
- ¹⁹ Ebd., 75.
- ²⁰ Benjamin, *Kunstwerk*, wie Anm. 16, 460.
- ²¹ Balázs, *Schriften. Band I*, wie Anm. 8, 81.
- ²² Vgl. dazu Gertrud Koch, *The Materialist of Aesthetic Illusion*, in: *New German Review*, 1990, 166-178.
- ²³ Balázs, *Schriften. Band I*, wie Anm. 8, 82.
- ²⁴ Ebd., 75.
- ²⁵ Vgl. dazu Emilie de Brigand, *The History of Ethnographic Film*, in: Paul Hockings, Hg., *Principles of Visual Anthropology*, Berlin u. New York, 1995, 13-44.
- ²⁶ Vgl. Hartmut Bitomsky, *Nanooks Lächeln*, in: Christa Blümlinger u. Christoph Wulff, Hg., *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 2002, 182-199.
- ²⁷ Für alle Filmtheorien, die im Kino ein revolutionäres Erkenntnismedium entdeckten, prägte Tom Gunning den Begriff der »gnostischen Mission«. Tom Gunning, *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film*, in: *Modernism/Modernity* 4:1 (1997), 1-30.
- ²⁸ Dziga Vertov, *Wir. Variante eines Manifests (1922)*, in: Dziga Vertov, *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff, München 1973, 7-10, hier: 9.
- ²⁹ Dziga Vertov, *Kinoki-Umsturz (1923)*, in: Vertov, *Schriften*, wie Anm. 28, 20.
- ³⁰ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, 49.
- ³¹ Vertov, *Kinoki-Umsturz*, wie Anm. 29, 20.
- ³² Foucault, *Ordnung*, wie Anm. 30, 49.
- ³³ Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters, Sehen und »Moderne« im 19. Jahrhundert*, Dresden u. Basel 1996, 48.
- ³⁴ Ebd., 136.
- ³⁵ Ebd., 140.
- ³⁶ Vgl. Albert Londe, *La photographie dans les arts, les sciences et l'industrie. Conférence faite au Conservatoire National des Arts et Métiers, le 18 mars 1888. Paris 1888*, 23: »Dans un autre ordre d'idées, le chirurgien, le médecin constatent au moyen de la photographie l'étendue des lésions, leur aspect; ils en notent les modifications et complètent ainsi de la manière la plus claire leurs observations. Il est même certaines affections qui donnent au malade une physionomie toute spéciale, qui ne frappe pas l'observateur dans un cas isolé, mais qui devient typique si on la retrouve chez d'autres personnes atteintes de la même maladie.«
- ³⁷ Vertov, *Kinoki-Umsturz*, wie Anm. 29, 20.
- ³⁸ Vgl. Ute Holl, *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002, 210 f.
- ³⁹ Vgl. hierzu Thorsten Lorenz, *Der kinematographische Un-Fall der Seelenkunde*, in: Friedrich A. Kittler, Michael Schneider u. Stefan Weber, Hg., *Diskursanalysen 1. Medien*, Opladen 1987, 108-128, hier 108 f.; des weiteren auch Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die*

photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997, 67: »Denn das Einverständnis zwischen Salpêtrière und Polizeipräfektur war ausgezeichnet, verschwiegen und einwandfrei: die photographischen Techniken waren dieselben und sie erfüllten auch dieselben Hoffnungen (denn die Techniken zeugten auch von Kunst: Die ersten Identitätsphotographien waren so schmuck wie Familienporträts (...))«.

⁴⁰ Vgl. Allan Sekula, *The Body in the Archive*, in: *OCTOBER* 39, 1986, 1-64, hier: 17.

⁴¹ Balázs, *Schriften*. Band I, wie Anm. 8, 52-53.

⁴² Crary, *Techniken*, wie Anm. 33, 136.

⁴³ Vertov, *Wir*, wie Anm. 28, 55.

⁴⁴ Balázs, *Schriften*. Band I, wie Anm. 8, 57.

⁴⁵ Cassavetes drehte *Faces* zwischen Januar und Juli 1965, es dauerte dann aus finanziellen Gründen drei Jahre, bis der Film fertig gestellt werden konnte. Bergman, der notorisch schnell produzierte, brachte seinen Film *Persona* 1966 heraus.

⁴⁶ »Diese Mikrophysiologie ist das unmittelbare sichtbar werden der Mikropsychologie.« Balázs, *Schriften* Band 2, wie Anm. 8, 61.

⁴⁷ Vgl. dazu Stig Björkman, Torsten Manns u. Jonas Sima, Hg., *Bergman über Bergman*. Interviews über das Filmemachen. Von *Die Hörige* bis *Szenen einer Ehe*, Frankfurt am Main 1987, 224.

⁴⁸ Susan Sontag zitiert nach: Morris Dickstein, *Hinter Masken*, in: Lars Åhlander, Hg., *Gaukler im Grenzland*. Ingmar Bergman, Berlin 1993, 83-90, hier: 89.

⁴⁹ An dieser Stelle nimmt Bergmans Film eine perfide Wendung. Weil Bergman, wie er berichtet, die jeweils weniger vorteilhaften Seiten der Gesichter montierte, nahmen die Schauspielerinnen im Standbild auf dem Schirm die jeweils andere als »hässlich« war. Bergman hört nicht auf, diese Anekdote zu kolportieren und damit das Zerbrechliche oder medial Auflösbare jeder Identität für einen kleinen und süffisanten Bereich persönlicher Macht zu annekieren. Sowohl kokettiert er damit, in der Identifikation mit dem kleinen Jungen am Anfang, die »gute Mutter« als ausschließlich virtuell mögliche zu erkennen, die er sich aber, als Filmemacher, genau so gut selbst herstellen kann. Außerdem lässt er, anekdotisch, die weitere private Konstellation am Set durchscheinen: seinen Wechsel von der idealen Schauspielerfrau Bibi Andersson zur nächsten idealen Schauspielerfrau Liv Ullmann, die sich medial und in einem Prozess der Selbsterkenntnis zu überblenden und wie auszuwechseln scheinen. Vgl. dazu Björkman u. a., *Bergman*, wie Anm. 47, 225. Hierher gehört vielleicht eine komplementäre Anekdote, nach der sich Fassbinder »darüber amüsieren konnte, dass Hanna Schygulla und Irm Herrmann die Theorie entwickelten, beide zusammen würden sein Mutterbild ergeben.« Michael Töreberg, Rainer Werner Fassbinder, Hamburg 2002, 26. Anders als im Falle der Bergman-Konstellation jedoch äußern sich hier auch die Frauen über Fassbinders Begehrensstruktur, die im Medialen des Kinos und der Großaufnahmen »aufgehoben« ist.

⁵⁰ Deleuze, *Bewegungs-Bild*, wie Anm. 2, 123.

⁵¹ Ebd., 124.

⁵² Ebd., 140.

⁵³ Vgl. Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus*. Wie Normalität produziert wird, Opladen 1999.

⁵⁴ Vgl. dazu Klaus Theweleit, *Buch der Könige 2y*. *Recording Angels' Mysteries*, Frankfurt am Main 1994, 443-444. »Serie: in Amerika ist *identitätsstiftend*, sie stiftet allerdings kein »Subjekt«, bloß einen *amerikanischen Körper*.«