

Jacques Aumont

Der porträtierte Mensch

Vorbemerkung des Übersetzers

*Bei dem hier übersetzten Text handelt es sich um das vierte Kapitel aus Jacques Aumonts Buch *Du visage au cinéma*¹. Zu seinem besseren Verständnis soll sein Ort im Kontext der Gesamtargumentation des Autors kurz umrissen werden. Nachdem Aumont in Kapitel 1, «*Du visage*», einleitend einen kondensierten Überblick über die abendländische Geschichte des Gesichts und seiner Darstellungen in den bildenden Künsten gegeben hat, wendet er sich den verschiedenen Ausprägungen des Filmgesichts zu. In Kapitel 2, «*Le visage ordinaire du cinéma*», analysiert er zunächst die Rolle des Gesichts im amerikanischen Film von der Stummfilmzeit bis zu den fünfziger Jahren. Er wählt ihn als Ausgangspunkt seiner Untersuchung, weil er als der Aumont zufolge klassische Film die Maßstäbe dafür gesetzt hat, welche Form des Filmgesichts als normal, als das «gewöhnliche Gesicht» wahrgenommen wird. Von zentraler Bedeutung ist dabei die konsequente Einbindung des Gesichts in die narrative und dramatische Ökonomie des Films, weswegen Aumont auch auf die ökonomischen Kategorien des Gebrauchswerts und des Tauschwertes zurückgreift. Er konstatiert, dass mit dem entscheidenden Einschnitt der Einführung des Tons ersterer von letzterem weitgehend verdrängt wird: Während im Stummfilm auch der Gebrauchswert seinen Platz hatte, «ein Gebrauchswert, der aus dem Gesicht ein außergewöhnliches Objekt macht, einen tendenziell unbeweglichen Ort der Expressivität», und es somit nicht gänzlich der syntagmatischen Organisation des Films unterordnet (Aumont 1992, 49), dominiert für Aumont im amerikanischen Tonfilm uneingeschränkt sein Tauschwert, der es vollständig der Aufgabe unterwirft, zu kommunizieren: «[E]in Tauschwert, der es [i. e. das Gesicht] im Gegenteil zu einem reinen Agenten des Sinns, der Erzählung und der Bewegung macht, zur Drehscheibe der Narrativität und zum Bindeglied der Diegese» (49). Die durch die Verabsolutierung der Kommunikationsfunktion bedingte Abstraktheit des Gesichts, das auf die Kommunikationskanäle Augen und Mund reduziert wird, ruft allerdings ein Bedürfnis nach Kompensation hervor.*

1 Aumont, Jacques (1992) *Du visage au cinéma*. Paris: Éditions de l’Étoile, S. 111–140.

Diese leistet der Glamour, den Aumont auch als «harmloses Supplement» (62) bezeichnet. Das Glamourgesicht ist untrennbar mit der Erfindung des Starsystems und seinem vornehmlichen Distributionsmedium verbunden, dem Starphoto in Schwarzweiß: «Der Glamour verbreitet sich zunächst im Umkreis des Films, auf der Photographie, in der Werbung. Er begünstigt den aufkommenden Mythos des Stars und [...] das Glamourphoto bringt häufig Masken hervor, keine Gesichter – das heißt also soziale Typen und standardisierte Gesichtsausdrücke – und [...] um das Gesicht unter der Maske zu erkennen, muss man die Identität des Stars kennen. Doch der Glamour ist vor allem eine Sinnlichkeit, die sich auf dem Photo abgelagert hat, die sich auf die photographische Materie selbst als Licht, als Glitzern (glamour/glimmer) gelegt hat, welche die Sinnlichkeit der photographierten Materialien verdoppelt und unterstreicht, Samt und Seide, Haut, schmachtende Augen, dick geschminkte Münder. Diese Sinnlichkeit ist im übrigen nur die einer bestimmten Photographie, und zwingend der Schwarz-Weiß-Photographie: Wie noch kürzlich Claude Chabrol bemerkte, ist es unmöglich, etwa eine Großaufnahme in Farbe mit Glamour zu überziehen» (62 f.).

In seinem dritten Kapitel, «Le visage en gros plan», verfolgt Aumont dann einen zweiten Traditionsstrang der Behandlung des Gesichts im Film, welcher gleichsam als Nebenlinie in der Stummfilmzeit entsteht: Der (überwiegend europäische) Kunstfilm stellt nicht die absolute Lesbarkeit des Gesichts in den Mittelpunkt, sondern verdrängt sie laut Aumont im Gegenteil zugunsten der Sichtbarkeit des «stummen Gesichts». Dieses Konzept der Sichtbarkeit, das Aumont vor allem an Schriften von Bela Balázs aufzeigt, beruht auf der Ersetzung einer Illusion der Transparenz und Unmittelbarkeit durch eine andere. Denn einerseits bedeutet es, dass das Gesicht als Gesicht wahrgenommen wird und nicht völlig in seiner Funktion aufgeht, transparentes Medium der Kommunikation zu sein, andererseits beruht es auf der «Ideologie» (78) seiner vermeintlich unvermittelten Zugänglichkeit für den Zuschauer, die auf einer vorsprachlichen, vorzeichenhaften Evidenz beruhen soll. Aus diesem Konzept des Filmgesichts geht mit dem Ideal einer «Polyphonie des Ausdrucks» (82), in der sich letztlich die «expressive Einheit des Films» (82) bündelt, de facto eine neue Form der facialen Lesbarkeit hervor: In deutlicher Anlehnung an die Thesen zur Gesichtlichkeit, die Deleuze/ Guattari in Mille Plateaux entwickelt haben, wird für Aumont in dieser Tradition das Gesicht zum Zentrum einer generellen Bewegung der Physiognomisierung, die alle Bestandteile des Filmbildes erfasst. Daraus resultiert nicht nur, dass die Großaufnahme wegen der zentralen Rolle des Gesichts zur Grundvoraussetzung jeder Filmkunst erklärt wird (84), sondern darüber hinaus, dass ein Gesicht immer wie in einer Großaufnahme zu sehen ist,

selbst wenn es aus der Ferne gefilmt wird (85). Neben der Physiognomisierung macht Aumont in dieser Traditionslinie noch eine zweite Modellierung des Filmgesichts aus, die photogénie. Stimmt der Begriff in den frühen Tagen der Photographie noch mit dem überein, was man im Deutschen ‹photogen› nennt, also die Eignung für die photographische Darstellung (was von den rein technischen Implikationen des klaren, kontrastreichen Bildes bis zu ästhetischen Urteilen – jemand sieht auf Photographien oder in Filmen ansprechend, schön ausreichen kann), so meint photogénie bald mehr. Ein solches weitreichenderes Konzept der Photogenie rekonstruiert Aumont aus mehreren Schriften von Jean Epstein. Ihm zufolge bezeichnet die photogénie gleichermaßen eine magische Macht des Mediums Film, die jenseits jeglicher Planbarkeit durch Kameramann oder Regisseur etwas Flüchtig-Vergängliches auf und in den gefilmten Gegenständen einfängt, wie auch das Resultat dieses spezifischen Vermögens. Ist hier die Nähe zu Baudelaires Definition der Moderne wie zu Benjamins Überlegungen zum Optisch-Unbewussten offensichtlich, verknüpft Epstein die photogénie noch mit einem weiteren Aspekt, dem Einfangen einer moralischen Qualität der Dinge – und vor allem natürlich des Gesichts –, die über die jeweilige Individualität hinausweist auf das Sein oder das Leben selbst (87ff.). Das Gesicht der Nachkriegszeit, dem sich Aumont im hier übersetzten Kapitel zuwendet, ist also auch als Absatzbewegung gegenüber den zuvor entfalteteten Formen des Filmgesichts zu lesen.

Michael Cuntz

Wenn es ferner unmöglich ist, in jedem Menschen eine allgemeine Wesenheit zu finden, welche seine menschliche Natur wäre, so existiert trotzdem eine menschliche Allgemeinheit der Bedingtheit. Es ist nicht von ungefähr, dass die Denker von heute lieber von der ‹menschlichen Bedingung› als von der menschlichen Natur reden. Unter Bedingung verstehen sie, mit mehr oder weniger Klarheit, die Gesamtheit der Begrenzungen a priori, die seine Grundsituation im All umreißen. [...] Die geschichtlichen Situationen verändern sich: Der Mensch kann als Sklave in einer heidnischen Gesellschaft geboren sein oder als Feudalherr oder als Proletarier. Was sich nicht verändert, ist die Notwendigkeit, in der Welt zu sein, darin an der Arbeit zu sein, darin inmitten der andern zu sein und darin sterblich zu sein. Die Begrenzungen sind weder subjektiv noch objektiv, oder besser, sie haben eine subjektive und eine objektive Seite. Objektiv, weil sie überall angetroffen werden und überall erkennbar sind; subjektiv, weil sie gelebt werden und nichts sind, wenn

der Mensch sie nicht lebt, das heißt sich nicht frei in seiner Existenz in bezug auf sie bestimmt. So verschieden die Entwürfe auch sein mögen, mindestens wird keiner mir ganz fremd bleiben, da sie sich alle als ein Versuch darstellen, jene Grenzen zu überschreiten oder sie zurückzuschieben oder sie zu vereinen oder sich ihnen anzupassen. Demzufolge hat jeder Entwurf, wie individuell er auch sei, einen allgemeinen Wert. (Sartre 1971 [1945], 26 f.)²

Als sich in der Nachkriegszeit die zweite (oder dritte) große Revolution der Kinogeschichte ereignete, erfasste sie zwangsläufig auch das Gesicht. Doch blieb sie weit davon entfernt, eine ohnehin unmögliche Rückkehr zum Stummfilm herbeizuführen. Vielmehr bewirkte sie einige Transformationen des Normalgesichts, das sich im Tonfilm³ durchgesetzt hatte. Im übrigen war diese ausschließlich auf dem Terrain der Ästhetik und der Ideologie angesiedelte Revolution eine rein europäische Angelegenheit, die keinerlei unmittelbare Auswirkungen auf die Filmindustrie Hollywoods hatte. Selbst in Europa wurde sie von einer Kritik, die zwischen dem Gespür für die drängenden Erfordernisse des Augenblicks und dem Bewusstsein der geschichtlichen Entwicklung des Kinos hin- und hergerissen war, nicht sofort wahrgenommen. Jacques Rivette (1953, 1955), der vermutlich als erster für Rossellini den Begriff der ›Modernität‹ gebrauchte, skizzierte gleichzeitig die Umrisse eines kinematographischen Klassizismus, den Howard Hawks ideal verkörperte.

Heute, nach dem *Zeit-Bild* (Deleuze 1996) und all den *Geschichte(n) des Kinos*,⁴ ist es einfach, die kinematographische Modernität mit einer Definition zu greifen, die in ihrem Schematismus irgendwie immer passt. Diese Modernität wäre laut dieser Definition eine Folge des zweiten (Welt)Kriegs und seiner Schrecken. Aus ihnen sei eine neue Richtung hervorgegangen, die das Kino über das Dokumentarische zu einem neuen Realismus geführt haben soll. In diesem Kontext erlangt der neorealistische Mythos vom Nicht-Schauspieler seine volle Bedeutung: Der Neorealismus findet seinen Ausdruck demnach in einem Kino des Körpers, dem, ohne jegliche Vermittlung durch den Schauspie-

2 A.d.Ü.: Die französische Ausgabe ist mit dem Quellennachweis der Zitate nicht konsequent, häufig fehlen genaue Angaben, bisweilen sogar der Hinweis, aus welchem Text zitiert wird. So weit dies möglich war, wurden für die deutsche Übersetzung die genauen Angaben rekonstruiert.

3 A.d.Ü.: Aumont, der sich in der Folge ausdrücklich auf Michel Chions Thesen zum Vokozentrismus bezieht, um diese noch im Sinn des Primats des gesprochenen Wortes zuzuspitzen, verwendet hier den im Französischen neben *cinéma sonore* ebenso geläufigen Term *cinéma parlant*, wörtlich also: Sprechfilm.

4 A.d.Ü.: Aumont spielt hier auf Jean-Luc Godards für das Fernsehen geschaffene Reihe an.

ler und fast ohne die Vermittlung der Figur, der wirkliche Mensch innewohnt; es handelt sich um ein Kino des unschuldigen und vollständigen Gesichts. Dieses Gesicht wäre im Grunde das erste eigentlich menschliche Gesicht des Kinos, eines, das der Mechanik des Sinns ebenso entkommt wie dem Eintauchen in das Unsagbare. Aber was soll «menschlich» denn eigentlich heißen? War das Gesicht nicht sowieso immer schon menschlich?

Das Begehren der Dauer

Revolutionen fallen nicht einfach vom Himmel, die Revolution des Neorealismus ebenso wenig wie die des Sprechfilms. War die Revolution des Sprechfilms schon seit langem durch den redseligen Gebrauch des Gesichts und seiner Attribute vorbereitet worden, so folgt die des Neorealismus einer gewissen Anzahl stilistischer Wandlungen innerhalb des Klassizismus, die ihr den Weg bereitet haben. Diese Wandlungen bestehen im wesentlichen in der Herausbildung eines neuen Registers in der Schauspielkunst sowie neuer dramatisch-räumlicher Beziehungen, was dem Filmgesicht potentiell neue Modalitäten eröffnete. Diese rührten unter anderem von der Figur her, die das Paar Plansequenz + Tiefenschärfe bildet, und mit deren Lob und Verteidigung ihr Apologet Bazin (1975, 63–80) uns gleichzeitig auch einen ideologischen Schlüssel zu ihrem Verständnis ausgehändigt hat.

Im Hollywoodkino, das als einziges auch statistisch untersucht ist, ist ab 1939 eine Tendenz zur Ausdehnung der Einstellungen spürbar. Filme wie *HIS GIRL FRIDAY* (*SEIN MÄDCHEN FÜR BESONDERE FÄLLE*, USA 1940, Howard Hawks) oder *THE LETTER* (*DAS GEHEIMNIS VON MALAPUR*, USA 1940, William Wyler) sind in dieser Hinsicht um so aussagekräftiger, als sie ansonsten weder eine Neuorientierung seitens der Schauspieler erforderten noch irgend welche technische Neuerungen ins Spiel brachten. Die zeitliche Dehnung wirkte spektakulärer und wurde daher auch ausgiebiger kommentiert, als sie sich ab 1940 mit Veränderungen in der Inszenierung selbst verband. Dabei handelte es sich vor allem um die Verwendung von kurzen Brennweiten (*CITIZEN KANE*, USA 1941, Orson Welles; *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* [*DER GLANZ DES HAUSES AMBERSON*], USA 1941, Orson Welles; *LITTLE FOXES* [*DIE KLEINEN FÜCHSE*], USA 1941, William Wyler) und vor allem von beweglichen Kameras, die das Jahrzehnt mehr als alles andere prägten. 1945 verwendete Minnelli «zum ersten Mal» außerhalb des Musicalgenres einen Kran, und zwar in *THE CLOCK* (*URLAUB FÜR DIE LIEBE*, USA 1945, Vincente Minnelli) einem Film, der mit langen Einstellungen arbeitet. Zwischen 1946 und 1948 wurden mehrere Modelle der

Dolly erfunden. Dieses äußerst bewegliche Wägelchen beansprucht nur wenig Raum, so dass man mit ihm neben den Schauspielern herlaufen kann. Es ist möglich, mit ihm durch Türen zu gehen und sich noch in die kleinsten Winkel zu schmiegen (Alfred Hitchcock sollte in *ROPE* [COCKTAIL FÜR EINE LEICHE], USA 1948 und *UNDER CAPRICORN* [SKLAVIN DES HERZENS], USA 1948, ausgiebig davon Gebrauch machen).

Aber selbst wenn man von diesen berühmten Sonderfällen absieht, ist die Beweglichkeit der Kamera eine verbürgte Tendenz vieler Filme dieser Jahre, die ihren Gipfel und Schlusspunkt nach 1960 mit der allgemeinen Verbreitung des Zooms finden sollte. Der Zoom kam 1949 auf, wurde aber erst fünf Jahre später – von Aldrich – wirklich eingesetzt. Das erste hochwertige Vario-Objektiv, das Pan-cinor von SOM-Berthiot, wurde von Rossellini ausgiebig und unermüdlich verwendet, so 1960 für *ERA NOTTE A ROMA* (ES WAR NACHT IN ROM, I/F 1960, Roberto Rossellini) und *VIVA L'ITALIA* (I 1960, Roberto Rossellini). Danach brach die Herrschaft des Angénieux-Objektivs an, die ihren Höhepunkt beim manisch zoomenden Lelouch von *UN HOMME ET UNE FEMME* (EIN MANN UND EINE FRAU, F 1966, Claude Lelouch) erreichte. Mit diesem Objektiv gelangte eine Mode nach Hollywood, die sich jedoch rasch überlebte.

Obwohl sie sich über einen weiten Zeitraum erstrecken, lassen sich all diese Veränderungen dennoch auf ein Grundprinzip zurückführen: Immer geht es darum, dem Raum Zeit und Beweglichkeit zu verleihen, ihn in der Dauer zu erfassen und sich nicht mehr auf die Standardformel der analytischen Erkundung zu verlassen, die das klassische Goldene Zeitalter entwickelt hatte. Mit dieser dem Raum gewährten Dauer erlangt das Gesicht einen etwas anderen Status, was sogar für das konventionelle Erzählkino gilt. Der kommunikative Austausch, der in der Dauer der Einstellung festgehalten wird, ist anders und weniger stark markiert als zuvor, da das Spiel der Blicke nicht mehr systematisch vom System Off + Schnitt gedoppelt wird. Die Rekadrierung des Bildausschnittes – ob mit dem Zoom oder der Dolly ist einerlei – gestattet es, ein Gesicht um seiner selbst willen zu verfolgen und zu fokussieren, um ihm im entscheidenden Augenblick plötzlich etwas zu entlocken. Und die Dauer der Einstellungen erlaubt es, auch Momente des Leerlaufs einzubeziehen und das Gesicht nicht mehr in jeder Sekunde dem eisernen Gesetz der Kommunikation zu unterwerfen.

Die Veränderungen können dabei geringfügig ausfallen: In *UNDER CAPRICORN* ist die große zentrale Szene, in der Lady Harrietta ihr Geständnis ablegt, in einer einzigen Einstellung von zehn Minuten gefilmt. Ingrid Bergman wird in ständig neuen Bildausschnitten gezeigt, auch um den Preis winziger Ortswechsel der Kamera, die auf eine Dolly montiert ist. Das Resultat folgt

im Wesentlichen auch weiterhin der szenischen Logik des klassischen Gesichts, weil Hitchcock weder im Text des Monologs noch im Mienenspiel der Schauspielerin größere Atempausen zulässt. (Unter diesem Gesichtspunkt gingen die Plansequenzen von *CITIZEN KANE* weiter, indem sie Gesichter mit weitläufigeren Räumen in Verbindung brachten, die ihnen etwas Ungewisses hinzufügten).

Anderswo aber sollte man zu einer ganz und gar anderen Logik gelangen, wie in *VAGHE STELLE DELL'ORSA* (*SANDRA*, I 1964, Luchino Visconti) wo die unvermittelt heftigen Bewegungen des Zooms die Plansequenz durchlöchern, ohne sie zu zerreißen. Diese Kameragesten (von zwei Ausnahmen abgesehen handelt es sich um das rasche Heranholen der Personen) hat Visconti selbst als Pseudo-Übergänge bezeichnet. Sie sollen den tatsächlichen Übergang, den Einstellungswechsel, weniger aus Gründen der Ökonomie ersetzen, als vielmehr garantieren, dass diesseits und jenseits dieser Zäsur das Gesicht mit sich selbst identisch bleibt, was seine Expressivität verstärkt.

Die Rache des Wirklichen

Dies alles genügt allerdings nicht, um das Gesicht seinem klassischen Status entkommen zu lassen. Wenn man für das Gesicht der Nachkriegszeit von einer neuen Rolle, einer neuen Wertigkeit sprechen kann, so weniger aufgrund der genannten stilistischen Veränderungen als deshalb, weil eine neue Poetik des Films auf den Plan trat. All dies spielt sich wie gesagt in Europa ab, und zwar in Form einer vehementen Wiederkehr des Wirklichen. Im Film der zwanziger und dreißiger Jahre hatte es nicht an realistischen Strömungen gefehlt – doch hatte keine von ihnen der Versuchung widerstanden, das Wirkliche mit einem poetischen Bild des Wirklichen zu verwechseln. Das französische Kino hatte den Dunst und die Düsternis des «poetischen» Realismus gesehen. Die deutsche Realismuswelle, die unter dem Namen Neue Sachlichkeit verhandelt wird (*ABSCHIED*, D 1930, Robert Siodmak, *MENSCHEN AM SONNTAG*, D 1930, Robert Siodmak), stand dem Dokumentarfilm näher, doch unterschied sich das internationale Genre des Dokumentarfilms 1928 kaum von der poetischen Rekonstruktion des Wirklichen, die hier impressionistisch war und dort futuristisch sein wollte (siehe das Werk von Joris Ivens). Was wiederum Hollywood angeht, so konnte man den Realismus dort nur als großes Spektakel denken (vgl. *THE CROWD* [EIN MENSCH DER MASSE], USA 1928, King Vidor). Kurz, es blieb noch reichlich Raum für eine andere realistische Ästhetik, die einige Mittlerformen zwischen dem Wirklichen und seinem Bild beseitigen würde.

Es ist zur Binsenwahrheit geworden, dass die Realismen der vierziger Jahre prosaischer als ihre Vorgänger waren, weil sie auf ein Wirkliches abzielten, das zu düster war, als dass man es noch weiter hätte einschwärzen müssen. Doch der auffälligste Unterschied lag darin, dass diese Realismen nicht in einem Vakuum, als entfernte Nachahmungen außerfilmischer Bewegungen entstanden. Die realistische Bewegung im Nachkriegskino war ebenso sehr und mehr noch eine kritische als eine filmische Angelegenheit und brachte ihrerseits intellektuelle, ideologische und philosophische Entsprechungen mit sich.

Der mächtigsten der realistischen Ideologien, die vor dem Krieg in einer Zangen- geburt zur Welt gebracht wurde und die bis dahin in Westeuropa sehr verhalten aufgetreten war, schien 1950 noch eine schöne Karriere bevorzustehen. Während der sozialistische Realismus für die einen gleichbedeutend mit der Wahrheit war, wurde er von anderen bekämpft, die in ihm nichts als einen Rückfall in die Inhaltsfixiertheit sahen. Der Streit um Wahrheit und Lüge, der zwischen Frankreichs Malern und Dichtern, in deren Reihen es viele Weggefährten des PCF gab, erbittert tobte, war mehr als nur die Modeerscheinung einer Saison. Doch diese Debatte betraf das Kino kaum. Das sowjetische Modell des sozialistischen Realismus war das einzige realistische Modell, das für den Film existierte, und es fand kaum Verbreitung. Außerdem gab es im Kino keine «Abstraktion» und keinen Formalismus, denen man dieses Modell wirksam hätte entgegenstellen können. Die Streitigkeiten wurden also auf das verminten Terrain des «Klassengehalts» der Filme verlegt und der kalte Krieg läutete jeder ernsthaften Diskussion die Totenglocken.

Vor allem aber wurde das Gelände schnell von einem anderen, verführerischeren Realismus belagert. Umberto Barbaro, Italiens marxistischer Kritiker und Verteidiger des sozialistischen Realismus, gab diesen preis, sobald er über den Film sprach. Als bedingungsloser Verfechter des Realismus stellte er 1951 den folgenden Syllogismus auf: Das Kino ist eine Kunst, und da die Gleichung gilt: «Kunst = Realismus», folgt daraus, dass der Realismus nicht bloß Tendenz, sondern der Inbegriff der Filmästhetik ist – im übrigen eine reichlich idealistische Ästhetik:

Und da man die Realität nicht in Fragmenten durchdringen und erkennen kann (womit man in den Naturalismus verfallen würde – *la tranche de vie!* –, wird man Kunst nur ausgehend von einer Idee machen, und es wird die Gegenwart dieser Idee, dieser Weltanschauung sein, welche die Früchte der menschlichen Phantasie als künstlerisch oder weniger künstlerisch kennzeichnet. (Barbaro 1976, 599)

Nur wenige Filme werden gedreht, die diesem Kanon entsprechen – LE POINT DU JOUR (VOR TAGESANBRUCH, F 1949, Louis Daquin) vielleicht, VIVERE IN

PACE (IN FRIEDEN LEBEN, I 1946, Luigi Zampa), und selbst dieser nicht wirklich. Diejenigen Filme, denen Barbaro ein positives Zeugnis ausstellte, sind tatsächlich fast alle der Tendenz zuzurechnen, die man bald, eben dank Barbaro, neorealistisch nennen sollte, und die nicht mehr darin bestand, halb-didaktisch eine Idealgesellschaft zu preisen, sondern die vielmehr die Mechanismen der tatsächlichen Gesellschaft zum Vorschein brachte.

Als bedeutete es keine herausragende moralische Anstrengung, eine dargestellte Welt ganz adäquat, ganz aktuell und lebendig, ohne Entstellung, ohne Verfälschung in ihrer äußeren Erscheinung und mit ihren heimlichen, unterirdischen Triebfedern wiederzugeben, welche sie sich bald zum Guten, bald zum Schlechten hinwenden lassen. (Barbaro 1976, 509)

Weniger optimistisch als Barbaro, was die Möglichkeit einer exakten Wiedergabe der «heimlichen, unterirdischen Triebfedern» anbetrifft, sprach André Bazin (1975, 341) von einem «phänomenologischen Realismus, in dem die Realität nicht entsprechend der Psychologie und den Erfordernissen des Dramas korrigiert wird», das heißt von einem Realismus der Erscheinungen, der aber aus der Tiefe gerechtfertigt ist:

In gewisser Weise finden wir das Verhältnis zwischen Sinn und Erscheinung umgekehrt: Diese wird uns immer wie eine singuläre Entdeckung dargeboten, wie eine gleichsam dokumentarische Offenbarung, die ihr Gewicht des Pittoresken und der Details bewahrt. Die Kunst des Regisseurs besteht folglich in seiner Geschicklichkeit, den Sinn aus diesem Ereignis emporsteigen zu lassen, wenigstens denjenigen, den er ihm verleiht, ohne deshalb dessen Zweideutigkeiten zu tilgen. Der so definierte Neorealismus ist also keineswegs das Eigentum irgendeiner Ideologie, nicht einmal irgendeines Ideals, ebenso wenig wie er irgendein anderes ausschließt, gerade so, wie die Wirklichkeit nichts ausschließt, was immer es auch sei. (ibid.)

Das Wesentliche steckt für Bazin also nicht im Werk und weniger noch in seinem Inhalt, als vielmehr in seiner Entstehung, in den Mitteln der Aufnahme. Es ist diese Verschiebung in der Bestimmung dessen, was den photo-kinematographischen Realismus bedingt, die es ihm erlaubt, die Aporien hinter sich zu lassen, zu denen seine geistigen Lehrer, von Sartre bis Malraux, ihn zu verdammen schienen: Für diese konnten Photographie und Film nur zu Künsten werden, wenn sie sich am Vorbild der Malerei ausrichten. Für Bazin besteht das Wesen der Photographie in seiner Natur als Spur, als Lichteindruck, die «mehr als die Ähnlichkeit eine Identität mit sich bringt» und der folglich der Betrachter sei-

nen Glauben schenkt. Sind andererseits das Photo und der Film Künste, so nicht dadurch, dass sie eine Schönheit anstreben, die ein Attribut des Imaginären wäre (wie Sartre es will), sondern indem sie nach einer latenten Schönheit der Welt trachten, zu deren Ausdruck unser Eingriff dient. In der photo-kinematographischen Kunst, «übertrifft» der Mensch nicht die Natur (Sartre), sondern «macht sich auf die Suche nach seiner Geschichte und seinem Schicksal, indem er es mit den Erscheinungen auf ihrem eigenen Gebiet aufnimmt» (Andrew 1978).

Der Realismus ist also eine «Kunst des Wirklichen», der «Formgebung des Wirklichen», wie es die provokante Formel Michel Mourlets besagt. Es ist bekannt, welchen Erfolg diese Idee später im Gewand des Fetisch-Begriffs der *mise en scène* gehabt hat. Gérard Legrand (1979) unterscheidet von letzterer zwei greifbarere Komponenten, die Schauspielerführung und die «Anordnung des Raums und der Zeit, in denen sie spielen», doch haben zwischen Bazin und ihm Kritiker wie Eric Rohmer, Jean Douchet und Serge Daney die selbe Vorstellung im Umkreis der These eines fundamentalen Dokumentarismus des Kinos variiert. Verblasst ist heute die Erinnerung daran, dass diese These wortwörtlich bereits in einem kleinen Essay von 1944 formuliert wurde, den wir René Barjavel verdanken und in dem man Folgendes liest: «Ein dramatischer Film [...] ist immer ein Dokumentarfilm» (Barjavel 1944, 85).

Barjavels Essay war Bazin keineswegs unbekannt, und auf das *Cinéma total* des ersten antwortete zwei Jahre später (1946) der zweite in der Zeitschrift *Critique* mit seinem Artikel «Der Mythos des totalen Kinos» (Bazin 1975, 19–24). Dieses «totale Kino» ist damals ein Zukunftsprojekt, dessen Elemente in der Mehrzahl gegen 1970 verwirklicht werden sollten – Farbe, Plastizität, Rundfunkausstrahlung, die Ansprache verschiedener Sinneswahrnehmungen. Ohne die konkreten (und häufig in ihrer antizipatorischen Präzision erstaunlichen) Einzelheiten seines Vorgängers aufzugreifen, ohne ihn im übrigen jemals zu nennen (denn Barjavel war wegen seines Verhaltens während der Besatzung suspekt), kommt Bazin mit ihm darin überein zu denken, dass das «totale Kino» die Verwirklichung eines uralten Traumes sei, der von der vollkommenen Reduplikation der Welt (der Erscheinungen) handelt. Weiter stimmt er mit ihm in der Ansicht überein, dass, sofern dieses Kino Kunst ist, es die Kunst der Formung des Wirklichen sein müsse – und dies zu garantieren sei der technische Fortschritt allein, wie beide bemerken, gänzlich unfähig.

Dieser Realismus ist absolut. Er übersteigt bei weitem die dem Augenblick geschuldeten Gegensätze zwischen den verschiedenen lokalen Realismen, die alle noch entfernte Abkömmlinge der ästhetischen, literarischen und piktoralen Ideologien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren. Aber wenn das Kino

phantasmatisch als Magie entworfen wird, welche die Erscheinungen *ad libitum* dupliziert, was geschieht dann mit seinem Gesicht? Wie schickt sich diese Magie in die Diktatur des Menschlichen?

Das menschliche Gesicht

Nun, ganz einfach, indem sie sich dieser diktatorischen Idee des Menschlichen hingibt. Die Vorstellung vom Film, die nach dem Krieg entsteht, kreist ganz um die menschliche Person, um das als Menschliches dargestellte Menschliche:

Der Charlie aus *A DOG'S LIFE*⁵, Renoirs *MONSIEUR LANGE*⁶, der episodische Negersoldat aus Rossellinis *PAISÀ*⁷, verfolgen mich wegen ihrer Präsenz als menschliche Wesen. (Raymond Barkan)

Und was man vom ihm [dem Schauspieler] verlangt, ist nicht zu spielen, sondern zu leben. Die Kamera ist eine unbarmherzige Schnüfflerin. Sie bleibt nicht bei der Grimasse stehen. Sie zerbricht die Masken, sucht in der Tiefe nach dem Menschlichen. (Barjavel, 1944, 84)

[...] Sein Talent [es geht immer noch um den Schauspieler] besteht in der Qualität seiner menschlichen Substanz. (ibid., 85)

Die beiden ersten Sätze Barjavels gleichen Formulierungen Jean Epsteins wie ein Ei dem anderen, und das gleiche gilt für die Vorstellung einer Kamera, «die Masken zerbricht». Neu hingegen ist die Forderung nach einer «menschlichen Substanz» und sie nimmt die Stelle jener «psychoanalytischen» Mechanismen ein, die für Epstein so wichtig waren. Das Menschliche steht auf der Tagesordnung, es ist dasjenige, was «in der Tiefe» gesucht, aufgespürt und notfalls auch hervorgerufen werden muss. Könnte es eine schönere Rolle für das Filmgesicht geben als die des menschlichen Gesichts? Strotzend vor Menschlichkeit, ist es dazu angetan, den in der Nachkriegszeit wieder auferstandenen Humanismus zu befriedigen. (Selbst das amerikanische Kino hat sich dem nicht gänzlich entziehen können: Man denke nur an den für heutige Begriffe erstaunlichen Anklang, den ein Film wie *THE LITTLE FUGITIVE* [DER KLEINE AUSREISSER, USA 1953, Ray Ashley / Morris Engel / Ruth Orkin] fand.)

5 *A DOG'S LIFE* (EIN HUNDELEBEN, USA 1918, Charlie Chaplin)

6 *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE* (DAS VERBRECHEN DES HERRN LANGE, F 1935, Jean Renoir)

7 *PAISÀ* (I 1946, Roberto Rossellini)

Das menschliche Gesicht ist in dieser Zeit in erster Linie Gesicht des Menschen im allgemeinen und erst danach das Gesicht einer bestimmten Person. Wie stark es auch typisiert sein mag (und dies ist meistens der Fall), es behält immer auch etwas von einem anonymen Gesicht. Wenn es der mit einem Gesicht verbundene Name erlaubt, eine symbolische Beziehung zu anderen Gesichtern einzugehen, so ist die erste Handlung des Films der fünfziger Jahre, diesen Namen vergessen zu wollen. Das menschliche Individuum wird idealiter – und in einigen, übrigens sehr berühmten Grenzfällen tatsächlich – als menschliches Wesen vorgestellt, das absichtsvoll nicht mit den künstlichen Eigenschaften einer Figur ausgestattet wird. In diesem Gegensatz zwischen Individuum und Figur lässt sich eine weitere Facette von Bazins Denken ausmachen, die über das Denken Sartres hinausgeht: Für Bazin ist eine Filmfigur nur dann interessant, wenn sie ein Individuum *ist*, selbst wenn der Schein und die Glaubwürdigkeit darunter leiden:

Was die Darsteller angeht, so hatte kein einziger von ihnen auch nur die geringste Kinoerfahrung. Der Arbeiter kommt direkt aus der Fabrik von Breda, den Bengel hat man auf der Straße inmitten der Schaulustigen entdeckt, die Frau ist eine Journalistin. (Bazin 1975, 298 über LADRI DI BICICLETTA [FAHRRADDIEBE], I 1948, Vittorio de Sica)

So sind die Helden aus LADRI DI BICICLETTA vielleicht Typen, ganz sicher aber sind sie Individuen und auf gar keinen Fall sind sie Schauspieler und Figuren. Natürlich sind diese Individuen Filmindividuen, und die beabsichtigte Allgemeinheit ihres Status steht nicht in Widerspruch zu ihren Eigenheiten (die eine entfernte Entsprechung in dem merkwürdigen Status von SOIGNE TA DROITE (SCHÜTZE DEINE RECHTE, F/CH 1987, Jean-Luc Godard) finden, wo das Individuum sorgfältig vom Menschen unterschieden wird). Es sind dies körperliche Eigenheiten, die der Film ausnutzt, um seine Bilder zu schaffen – doch es sind Bilder, die im Wirklichen, mit ihm und ausgehend von ihm geschaffen werden, Bilder wie dieses:

Bevor de Sica sich für dieses Kind entschieden hat, hat er es nicht das Schauspielen probieren lassen, sondern einzig und allein das Laufen. Was er wollte, war neben dem wolfsgleichen Gang des Mannes das Trippeln eines Buben, weil die Harmonie dieses Missklangs für sich genommen von größter Bedeutung für das Verständnis der ganzen Inszenierung war. [...] Es ist keine Übertreibung, wenn man sagt, dass die Geschichte von FAHRRADDIEBE davon handelt, wie ein Vater und sein Sohn durch die Straßen von Rom laufen. (Bazin 1975, 303)

Dieser letzte Satz enthält, für sich allein genommen, kondensiert die ganze Ideologie des Neorealismus à la Bazin: Namenlosigkeit der Darsteller, Bedeutung ihrer Körperlichkeit, insofern diese etwas von ihrem tiefen Wesen enthüllt, Prägnanz der großen humanistischen Themen. (Für Emmanuel Lévinas steht die Vater-Sohn-Beziehung exemplarisch für die Beziehung zum anderen im allgemeinen, weil sie als verantwortliches Verhältnis alleine dazu angetan ist, über eine Objektbeziehung hinauszugehen.)

Auch das menschliche, das humanistische Gesicht spielt nicht, es ist. Es bedeutet nicht, wenn «bedeuten» meint, wie ein Stück Wechselgeld im Spiel der Kommunikation und des Tauschwertes befangen zu sein, was im Kino heißt, für andere Filmgesichter ein Gesicht zu sein. Das humanistische Gesicht, wie es der Bazinsche Neorealismus definiert, ist nicht Gesicht für ein anderes Filmgesicht, denn es ist Gesicht *für mich*. Daher ist der radikale Statuswechsel, der dieses Gesicht hervorgebracht hat, auch und vor allen Dingen ein Zuschauerwechsel, und Bazin lag nicht falsch damit, so stark auf dem Glauben zu insistieren, den der neorealistische Film erzeugt: Es geht nicht mehr darum, einen Dialog, eine Form der Kommunikation zu verstehen, sondern darum, das zu glauben und zu verstehen, was stumm gesagt wird, darum, in eine direkte Kommunikation mit der Welt des Films einzutreten.

Das mit einer neuen Funktion versehene Gesicht nimmt also neue Wertigkeiten an. In ihm findet sich nicht mehr die abstrakte und kalte Schönheit der *photogénie*⁸ und weniger noch die hergestellte und verlogene Schönheit des Glamour, sondern eine persönliche, innere Schönheit, die wahrhaftig Widerschein der Seele ist. Allein darauf zu setzen, darin besteht das Wagnis eines Films, dessen Titel Programm ist: *BELLISSIMA* (I 1951, Luchino Visconti). Hier wird die Titelfigur des kleinen Mädchens in unseren Augen in dem Moment sehr schön (*bellissima*), in dem seiner Mutter die Augen aufgehen: Sie besitzt nicht die Schönheit eines zukünftigen Stars, keine Kinoschönheit, sondern vielmehr die einfache Schönheit eines Kindes, welche sich hinter dem eher unvorteilhaften Gesicht einer kleinen Heulsuse verbirgt. Die Mutter, jene Magnani, die bereits ein Weltstar ist, muss ihrerseits ihr Gesicht entkleiden, die Schminke der Schauspielerin ablegen, um seine Wahrheit preisgeben zu können – etwa in der Szene, als sie, von dem anstrengenden Tanzkurs heimgekehrt, ihre Bluse ablegt und in schwarzer Unterwäsche dasteht, die ihre Haut, wenn auch keusch, hervorhebt

8 A.d.Ü.: «*Photogénie*» bezeichnet hier, ebenso wie Glamour, eine bestimmte Erscheinungsform des Gesichts, das dem menschlichen Gesicht der Nachkriegszeit historisch vorausgeht und die Aumont in den voranstehenden Kapiteln seines Buchs erläutert hat. Der Begriff darf also nicht mit der Alltagssprachlichen Vorstellung des Photogenen verwechselt werden. Vgl. Anm. 1.

– und die ihr Gesicht plötzlich nackt und wehrlos erscheinen lässt, einfach als ein Frauengesicht.

Darin sehen viele auch das Wagnis, das Rossellini und Bergman im erstaunlichen Finale von *EUROPA 51* (I 1952, Roberto Rossellini) eingehen, in dem auch Ingrid Bergman die Schauspielerin entkleidet, um ein wahrhaftigeres Gefühl an die Oberfläche dringen zu lassen, ebenso wie in *LA PAURA* (*DIE ANGST*, BRD/I 1954, Roberto Rossellini) wo ein boshaftes Drehbuch die gleiche Arbeit an ihr verrichtet: Es ist ein noch größeres Wagnis, das sogar mehr Arbeit erfordert, um noch tiefer zu schürfen, nicht bloß unterhalb des Make-ups, sondern bis unter die natürliche Expressivität von Ingrid Bergmans Gesicht, das so viel davon besitzt. Anderswo ist es das gegenteilige Wagnis der Hässlichkeit, einer Wahrheit der Hässlichkeit, die entweder in Güte und Edelmut oder in Schande und Niedergang bestehen kann. (Man denke nur an den alten homosexuellen Schauspieler in *I VITELLONI* [*DIE MÜSSIGGÄNGER*, I/F 1953, Federico Fellini] an die Einstellung, in der er sich umdreht. Wir sehen eine Gipsmaske mit dem zahnlosen Lächeln des Abgrundes: «*Forse ti faccio paura ?*», wahrhaft eine Maske der Angst, der unsagbaren Todesangst. Wir sehen eine Medusa, die man schnell ins Dunkel zurückgleiten lassen muss).

Es ist, mehr noch als alles andere, das Wagnis der Filme, die von Kindern als Opfer oder Mörder handeln (oder als Opfer *und* Mörder, wie die Helden aus den vermischten Meldungen, die Antonioni und vor ihm Cayatte inspiriert haben – *I VINTI* (*KINDER UNSERER ZEIT*, I/F 1952, Michelangelo Antonioni) und davor *NOUS SOMMES TOUS DES ASSASSINS* (*WIR SIND ALLE MÖRDER*, F/I 1952, André Cayatte), von Kindern, deren Schönheit um so anrührender ist, je krimineller sie sind. Kinder und Tiere waren im Deutschland der Stummfilmzeit wegen ihrer Unschuld photogen, aber in *GERMANIA, ANNO ZERO* (*DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL*, I/BRD 1947/48, Roberto Rossellini) wird die Unschuld selbst zum Verbrechen. Der junge Edmund hat einen anmutigen Körper, obwohl seine Beine zu lang sind, sein Mund zu klein, doch machen die blonde Tolle und die grauen Augen alles andere wett. Aber gerade durch seine Anmut wird seine Exklusion noch offensichtlicher und vielleicht sogar noch fürchterlicher: Selbst von der kleinsten Arbeit bleibt er ausgeschlossen, die Gesetzlosen stellen ihn außerhalb ihres Gesetzes, die anderen Kindern halten ihn von sich fern, ja selbst seine eigene Familie jagt ihn fort in ihrer stumpfen, unverbesserlichen Verständnislosigkeit, die nicht begreift, was in ihm brennt. Es ist die Anmut eines Mörders, eines Selbstmörders, die Anmut der doppelten Todsünde, die der Film unter einer dritten versteckt, indem er Edmund filmt, als würde er sich prostituieren: Entwürdigung der Schönheit, der diese Schönheit, die nicht verwelken kann, dennoch standhält. (Als das

blonde Kind sich ins Leere stürzt, glaubt man für einen Augenblick, er werde seine Flügel ausbreiten).

Schönheit und Hässlichkeit: Diesem Kino geht es schwerlich darum, sie einander entgegenzusetzen oder, der alten romantischen Aufhebung ihrer Unterscheidung folgend, eine irgend geartete Schönheit der Hässlichkeit ins Spiel zu bringen. Es kommt ihm vielmehr darauf an, als einen Wert der Darstellung des Gesichts in filmischen Fiktionen die herausragende Qualität seines Daseins als Gesicht zu bezeichnen, insofern es der Ort der Menschlichkeit selbst ist. Schönheit und Hässlichkeit sind zweitrangig, sind stets weniger wesentlich als die Menschlichkeit des Menschlichen. Deswegen sind beide auch stets durchschnittlich: Würde sich das Individuum durch zu große Schönheit oder Hässlichkeit auszeichnen, würde es sich dieser Wesentlichkeit entziehen.

Darüber hinaus ist das Individuum anonym, es existiert nur, weil es menschlich ist. Die Anonymität seines Gesichts lässt sich daher nur schwer von einer anderen Anonymität unterscheiden, derjenigen der Menge, die wie das Individuum ein Gesicht hat. Doch in der neorealistischen Menge gibt es keine Typisierungen nach Art des Stummfilms. Die Typisierung verstreut, sie ergibt eine Sammlung, eine Zusammenstellung von Gesichtern, die sich, obwohl einander im großen und ganzen ähnlich, geringfügig voneinander unterscheiden. Das Gesicht der Menge hingegen ist eher ein einziges «Gesicht», dessen Bestandteile überall sein können, sogar außerhalb der Gesichter in Gesten, Kleidern oder dem Rhythmus der Bewegungen. In *BELLISSIMA* ist dies der Fall bei den Müttern der kleinen Mädchen und ihrem ständig summenden Chor mit seinem etwas schematischen «Gesicht», das bisweilen auf das spröde Schwenken der improvisierten Fächer reduziert wird. Und dieser Chor hat seine Entsprechung in dem der *RAI*, welcher den Hintergrund für den Vorspann bildet, und der wie eine Person im Gegenschuss zur Solosängerin gefilmt ist. Im gleichen Film gilt dies vor allem für die Gruppe der berühmten *donnone*, der «dicken Damen», jener Nachbarinnen, die durch das Treppenhaus des Gebäudes geistern und ohne Unterlass die kleine Wohnung mit ihrem Geschnatter heimsuchen. Aber es gilt auch für das Kollektiv der Fischer in *LA TERRA TREMA* (*DIE ERDE BEBT*, I 1947/48, Luchino Visconti) und in *STROMBOLI, TERRA DI DIO* (*STROMBOLI, I/USA* 1949, Roberto Rossellini), oder für die Reispflückerinnen in *RISO AMARO* (*BITTERER REIS*, I 1949, Giuseppe di Santis). Das Gesicht der Menge ist ein namenloses Gesicht, das weniger zusammengesetzt als vielmehr symbiotisch ist. Es existiert nur durch das, was es an Menschlichkeit transportiert.

Die Mischung aus Anonymität und wesenhafter Menschlichkeit unterscheidet diese Gesichter, die individuellen wie die kollektiven, von allen anderen Wertigkeiten des Filmgesichts. Sie sind dazu da, sich tief ins Geflecht der Ge-

sichtigkeit zu verstricken, ein Geflecht das aus Nacktheit und Entkleidung geknüpft ist, aber auch aus Lachen und Begehren, aus Weinen und Todesangst, vor allem aber aus dem, was auch der Existentialismus entdeckt hatte: aus dem Dasein zum Tode. Natürlich besaßen weder der Neorealismus noch die Nachkriegszeit dafür die Exklusivrechte. Die Menschlichkeit eines Gesichtsausdrucks ist es, was Renoir in *LA CHIENNE* (*DIE HÜNDIN*, F 1931) oder *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* (*EINE LANDPARTIE*, F 1936) sucht. Im Namen des selben Ideals einer (ein wenig anders verstandenen) menschlichen Wahrheit wird Bresson den Schauspieler zugunsten des Modells ablehnen («Ein Modell, das, sich selbst und dir zum Trotz, den wahrhaftigen Menschen vom fiktiven Menschen abhebt, den du dir ausgedacht hast» (Bresson 1975, 109)).

Was dieser Auffassung vom Filmgesicht in der Nachkriegszeit so viel Kraft verleiht, ist die Tatsache, dass sie nicht nur der Speerspitze der Filmkunst eigen ist, sondern der Gesamtheit des Films. Die Gleichsetzung zwischen Filmgesicht und menschlichem Gesicht ist in dieser Zeit so intensiv, dass sie, als eine Art Evidenz, ein Erbe dieses geschichtlichen Moments bleiben wird. (Was man merkwürdigerweise das «moderne Kino» nennt, ist nichts als seine Fortführung mit anderen Mitteln.)

Gesicht, Stimme, Figur

Bleibt ein unvermeidlicher Aspekt dieses Erbes: Das menschliche Gesicht steht zwangsläufig mit der Stimme in Verbindung. Wie bereits in einem früheren Kapitel bemerkt, beruht der Film der klassischen Periode auf einer doppelten Vorherrschaft, die den Status einer Evidenz gewonnen hat – auf der Vorherrschaft des Gesichts über alle anderen visuellen Objekte und auf der Vorherrschaft des gesprochenen Worts über alle anderen klanglichen Objekte: «Das erste, was ich zeichne, und die Einstellung ist dabei gleichgültig, ist das erste, was man auch betrachtet, und das sind die Gesichter. Die Position des Gesichts bestimmt die Einstellung» (Hitchcock). Michel Chion (1982, 16), der diese Sätze Hitchcocks zitiert, spricht in diesem Zusammenhang von «Vokozentrismus»:

Im Film, «so wie er ist», gibt es für die Zuschauer, «so wie sie sind», nicht einfach Klänge, zu denen unter anderem die menschliche Stimme gehört. Es gibt die Stimmen und die übrigen Klänge. Anders gesagt, ganz gleich um welches klangliche Amalgam es sich handelt, die Anwesenheit einer menschlichen Stimme hierarchisiert die Wahrnehmung und macht sich zu ihrem Zentrum. (Chion 1982, 15)

Doch dieser Vokozentrismus ist nur dann wirklich stark ausgeprägt, wenn die Stimme privilegiert wird – und nicht das gesprochene Wort. Das gewöhnliche Kino trennt, wie wir gesehen haben, das Bild des Körpers (und somit des Gesichts) von dem der Stimme ab, um sie anschließend mit mehr oder weniger viel List und Geschick wieder zu einem mehr oder weniger ungestalten Ganzen zusammenzukleben. Es erreicht also niemals «die Gesamtheit der Person» (Chion 1982, 105), die das Radio allein mit der Stimme und die der Stummfilm allein mit dem Körper herstellt.

Die Thesen Michel Chions haben mit sehr viel Verve die lange umgangene und immer noch schwierige Frage nach der Verbindung des Tons mit dem Bild neu aufgeworfen. Gleichwohl nimmt er Voraussetzungen in Anspruch, die ästhetisch nicht unvorbelastet sind. Chion stellt zwei große Entwürfe des Tonfilms einander gegenüber: ein Kino des Dialogs, in dem der dargestellte Körper gleichsam vom gesprochenen Wort belagert wird, das den Aufnahmeplan strukturiert und die Handlung vorantreibt (es geht also um das, was wir als «Tauschwert» bezeichnet haben), und ein Kino der Präsenz, der «Emanation» der Person («wenn der Dialog eine Art Absonderung der Figuren ist»), das vermutlich niemals verwirklicht worden ist, dessen Utopie aber am Horizont des «totalen Kinos» der Nachkriegszeit auftaucht.

Emanation: Wenn man es etwas anders auffasste, wäre vermutlich genau dieses Wort dazu geeignet, das Nachkriegskino zu charakterisieren, insofern dieses sich zu vergewissern trachtet, dass derjenige, der spricht und derjenige, den man sieht, wirklich ein und dieselbe Person sind. Folglich muss man ausgehend von diesem Seinsmodus des Gesichts, der als eigentlich menschlicher intendiert ist, erneut die zweifache Frage stellen, die das Gesicht aufwirft: Die ihr inhärente nach dem Stimmbild und die ihr äußerliche nach dem Synchronismus.

Der sogenannte Synchronismus kann unter zwei Aspekten erfasst werden, von denen der eine eher theoretischer und der andere eher historischer Natur ist. Die theoretische Fragestellung lautet: Wann liegt Synchronismus vor? Kann sein Vorhandensein vom Betrachter konstatiert werden? Kann es nicht, im Gegenteil, nur durch einen Gewaltakt in der kreationellen⁹ Sphäre zuverlässig festgestellt werden? Oder gilt das eine, weil das andere gilt? Die letztgenannte Position erscheint zwangsläufig als die vernünftigste: Der Synchronismus kann nur durch bestimmte Aufnahmebedingungen gewährleistet werden, doch für mich als Zuschauer existiert er nur, wenn mir der Film pragmatisch das Wissen übermittelt, welches ich benötige, um den Film als synchron aufzunehmen: Man

9 A.d.Ü.: Aumont verwendet hier die von Etienne Souriau und der *Ecole de filmologie* erarbeitete Terminologie.

kann sich der Wahrheit nicht verschließen, dass sich selbst der versierte Zuschauer in diesem Punkt täuschen kann.

Tatsächlich gibt es kein absolutes Kriterium, das es gestatten würde, vermittels sinnlicher Wahrnehmung eine Synchronie festzustellen zwischen dem Klangbild und dem Bild von... ja wovon eigentlich? Von einem Mund? Aber der Ton kommt, wie wir bereits gesagt haben, nicht aus dem Mund, er kommt von tiefer her. Synchronismus kann demnach nichts anderes bedeuten, als der Stimme phantasmatisch einen Ort zuzuweisen, von dem sie ausstrahlt, und dieser Ort scheint ein Mund sein zu müssen. Dabei weiß man im Grunde genau, dass der Mund nur die Körperöffnung ist, durch die der Klang, welcher die Stimme materialisiert, seinen Weg nimmt. Alle neueren theoretischen Überlegungen, die versucht haben, über das Stadium der Erfindung eines Vokabulars und einer Typologie hinauszugelangen, stoßen auf dieses Hindernis: Die Stimme wird phantasmatisch als dem Mund zugehörig vorgestellt.

Serge Daney, der 1977 die Unterscheidung zwischen den Stimmen, die «außerhalb des Bereichs sprechen, den man sieht» und den Stimmen, «die im Bild ihren Ausgangspunkt haben» (Daney 1996, 170 und 173) getroffen hat, befasst sich eingehend mit der Figur der Stimme, die aus dem Körper hervorkommt, ohne dass man den Mund zu sehen bekäme: «Ihr Status ist rätselhaft, ihr visueller Doppelgänger ist der Körper in seiner Undurchdringlichkeit, in seiner Expressivität, der Körper als ganzer oder als in Stücke zerteilter» (ibid., 175). Diese Formulierung benennt das Wesentliche: Nichts wird im Film jemals das Stimm- und das Körperbild verbinden, es sei denn ein Akt des Glaubens. Nehmen wir die erste Einstellung aus *MOSES UND ARON* (BRD 1974, Jean-Marie Straub / Danièle Huillet): Moses in Großaufnahme (dargestellt von dem Opernsänger Günther Reich), ruft den allmächtigen und undarstellbaren Gott an. Diese Einstellung ist gleich in zweifacher Hinsicht ein Skandal: Man hört die diaphane, von der gesamten irdischen Natur übertragene Stimme dieses unsichtbaren Gottes, und die Stimme des Sängers muss, um an unser Ohr zu dringen, sich buchstäblich durch seinen Nacken hindurcharbeiten, oder, wer weiß, von Gottes Stimme (der Stimme der Engel?), an der sie sich bricht, zurückprallen – und all das bei einem Filmemacher, der für seinen Synchronismuskult bekannt ist. Oder nehmen wir die Cafészene mit Paul und Nana aus *VIVRE SA VIE* (*DIE GESCHICHTE DER NANA S.*, F 1962, Jean-Luc Godard), in der die beiden in Rückenansicht gefilmt sind. Auch hier dringen die Stimmen aus der Tiefe der Körper zu uns, selbst wenn der große Spiegel uns gegenüber sie zu reflektieren hilft. Zwischen den Gesten, dem sachten Erschauern, und den gesprochenen Worten scheint es bisweilen durchaus so etwas wie Übereinstimmungen zu geben – aber es bleibt doch bei der gleichen stumpfen Trägheit der Nacken, und

auch hier muss man glauben, ohne zu sehen (es sind die aggressiv die direkte Tonaufnahme konnotierenden Umgebungsgeräusche, die diesen Glauben hervorrufen). Nehmen wir hingegen Joseph Loseys *DON GIOVANNI* (F/I/BRD 1971), so stoßen wir am Ende des ersten Aktes, in der Szene von Donna Annas Bericht an Ottavio, auf den umgekehrten Fall. Nachdem er spürbar asynchron beginnt, wird der Gesang fortgesetzt, während die Schauspieler sich umdrehen und wir ihnen folgen, wie sie auf das hintere Ende eines Raumes zulaufen. Nun können wir uns nicht länger vorstellen, dass die Stimme aus den Mündern kommt; ihr zunächst ungewisser Ursprung wird schließlich gänzlich diffus, so als wäre er keine Emanation der Körper, sondern des Ortes und seiner Architektur. (In *OTHON* [BRD/I 1970, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet] wiederum trifft Straub die entgegengesetzte Wahl: Man sieht Lacus und Martian lange von vorne, wie sie miteinander sprechen, ehe man ihnen in einer langen Kamerafahrt folgt, die sie in Rückenansicht zeigt und die nun als synchron akzeptiert wird.)

Als Glaubensfrage hängt das Problem des Synchronismus sehr stark von der Ästhetik ab, die ihn jeweils geleitet hat. Der synchrone Klang ist keineswegs der «realistischen» Periode des Films vorbehalten, und schon gar nicht seiner neo-realistischen Variante, in der im Gegenteil ganz unbekümmert die Nachsynchronisation praktiziert wurde. Eine erste Spielart synchronistischer Ästhetik ließe sich schon bei Renoir finden, bei dem sie dem Anliegen entspricht, den Schauspieler als menschliche Person zu respektieren (was sehr deutlich wurde, als einer schwachsinzig restaurierten Fassung von *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE*, angeblich im Namen der besseren Verständlichkeit der Dialoge, dieser Respekt für die Stimme abhanden kam). Eine zweite Form findet man später im *Cinéma direct*, das Ende der sechziger Jahre eine Art ideale Vermählung zwischen den Kräften des Dokumentarischen und der Manipulation darstellt (eine Ästhetik, die Jean-Louis Comolli [1969] als marginale, dafür jedoch um so aktivere politische Position gelesen hat), oder auch in der Praxis des direkten Tons, der bei Rivette, Rohmer und Straub als Garant der Wahrhaftigkeit des gefilmten Körpers und seiner Beziehung zum Raum fungiert:

Wenn man beim Drehen mit der direkten Tonaufnahme arbeitet, kann man nicht über den tatsächlichen Raum hinwegtäuschen: Man muss ihn respektieren, und indem man ihn respektiert, bietet man dem Zuschauer die Möglichkeit, ihn zu rekonstruieren. (Jean-Marie Straub)

Der Synchronismus erscheint folglich als unmögliche und doch ersehnte Übereinstimmung der Stimme und des Körpers. Bresson schreibt:

Naive Barbarei der Synchronisation. Stimmen ohne Wirklichkeit, die nicht mit der Bewegung der Lippen übereinstimmen. Die gegen den Takt der Lungen und des Herzens ansprechen. Die «sich im Mund geirrt haben». (Bresson 1975, 56)

Dass es um den Mund geht, um die Lippen, versteht sich: Doch es geht auch, als Anzeichen einer Tiefendimension des Körpers, um die Lungen, um das Herz (um das Herz und seinen Rhythmus, aber auch, wie könnte man daran zweifeln, um das Herz als Sitz der Leidenschaften, der Seele).

In besagter Übereinstimmung liegt auch, in noch unverblümterer Form, das Problem des Stimmbildes. Wie soll man einer Stimme ein Bild verleihen? Den Begriffen scheint hier ein Widerspruch innezuwohnen, ein Widerspruch zwischen dem, was dem Körper und der Präsenz zugehört – der Stimme – und dem, was zum Sehen und zum Erscheinen gehört – dem Bild. Spontan fasst man das Stimmbild als aus dem Geheimnis der körperlichen Präsenz, aus einer Inkarnation hervorgegangen auf. Noch einmal Bresson: «Über die Wahl der Modelle. Seine Stimme zeichnet mir ein Bild seines Mundes, seiner Augen, seines Gesichts, liefert mir sein vollständiges Porträt, das äußere wie das innere, besser als wenn er vor mir stünde» (Bresson 1975, 18).

Die Stimme gehört entschieden zum Körper, daran ließ Merleau-Ponty keinerlei Zweifel und geißelte die Synchronisationen, in denen dicke Menschen von den Stimmen dünner synchronisiert werden und umgekehrt (1997, 240). Was den anderen Teil des Begriffs anbetrifft, das Bild, stellt man die klangliche Wiedergabe meistens als Nicht-Repräsentation dar, als einfache Spur. Fast immer wird dabei ihre Präsenzmächtigkeit naiv überschätzt, als ob hier keine Wiedergabe, keine Repräsentation, kein Bild im Spiel wäre. Warum also sollte es hier nicht, wie bei jedem Bild, einen analogischen Prozess mit seinen Konventionen, seinen Akzeptanzschwellen und mit seiner eigenen Ausdrucksfähigkeit geben? Sicher bleibt diesem Bild nur ein schmales Register als Spielraum und sicher lässt es sich kaum modulieren. Ein Parameter wie die Bandbreite ist nicht sehr leistungsstark, weit aus weniger als die Empfindlichkeit des Films für das sichtbare Bild, da ja selbst am Telefon die Stimme erkennbar und präsent bleibt. Größere Wirkungen ließen sich mit der virtuellen Beherrschung des Akts der Tonaufnahme selbst erzielen, mit der Auswahl des Mikrophons, der Entfernung, in der es aufgestellt wird, mit dem Hall, den der Ort der Aufnahme erzeugt. Aber die Effekte der Herstellung von Klangbildern, werden, sofern sie nicht bis zum schieren Irrealismus gehen, stets weniger stark sein als die der visuellen Bildproduktion. Es wird stets die Stimme selbst, das dargestellte «Objekt» sein, das die Präsenz und den Ausdruck liefert – und nicht seine Wiedergabe.

Das Stimmbild im Film soll, wo es überhaupt vorhanden ist, meistens so neutral wie möglich bleiben. Hat man sich von der *photogénie* erträumt, dass sie dem Gesicht diskret etwas hinzufügt, indem sie dieses sich selbst enthüllt, so gibt es keine *photogénie* der Stimme, keine «*phonogénie*»: Es existiert keine Zwischenstufe zwischen der platten Tonaufnahme und der expressiven Verformung. In den meisten Filmen werden die gesprochenen Worte in Nahaufnahme oder sogar in Großaufnahme aufgenommen, um auf ihre Verständlichkeit hinzuwirken. Dies gilt um so mehr für synchronisierte Filme, in denen jegliche Klangfarbe der Tonaufnahme nivelliert und homogenisiert wird.

Wir kennen den Charakter der uns nahestehenden Menschen ebenso durch ihre Art zu sprechen wie durch ihre Gesten und ihr Gesicht. Auf der banalen Leinwand wird all dies vereinheitlicht. Die verschiedenen Figuren sprechen alle gleich. Sie haben sich den Dialog in Scheiben aufgeteilt. Jeder muss seinen Teil davon durchkauen. (Barjavel 1944, 32).

Wie also das Stimmbild einsetzen? Der Film hat es in den letzten fünfzig Jahren im wesentlichen auf dreierlei Art versucht:

- Indem er das Timbre der Stimme stark macht. Dazu bedarf es einer gewissen Kühnheit, und man darf die Fallstricke der Emphase nicht fürchten. Als er Maria Casarès in *ORPHÉE* (F 1949) filmte, wollte Jean Cocteau das Zittern ihrer ständig gebrochenen, etwas zu tiefen Stimme nicht zügeln – die einen entweder bewegt, oder einem, wenn man ihr Selbstgefälligkeit unterstellt, an den Nerven zerrt. Das Ergebnis: Die Casarès hat das einzige interessante Gesicht des Films, ein sehr regungsloses, weißes Gesicht, das wie eine Maske und noch stärker als eine Maske geschminkt ist und das dennoch von diesem Zittern ergriffen wird, als würde es die ganze Zeit davor zittern, sich aufzulösen – und am Ende des Films löst es sich übrigens auch auf. Nur wenige vermögen es, die Stimmen so sehr zu lieben, wahrscheinlich weil sehr viel Indiskretion darin liegt, hinter das Geheimnis einer Stimme und somit auch einer Person zu kommen. (Oder aber es handelt sich um Filme «in der ersten Person», und wenn Godards gefilmte Essays bewegen, dann auch durch die unverwechselbare Körnung seiner Stimme, sanft und traurig, bisweilen auch ein wenig abgeschmackt, wie ein Gedicht von Verlaine.)
- Indem wiederum auf die Ästhetik des Direkten zurückgegriffen wird. Im *Cinéma direct* ist es ein Bestandteil des Stimmbilds, dass die Stimme durch den Ort bestimmt wird, an dem sie erklingt, dass sie von seinen materiellen wie akustischen Eigenschaften, von seiner Atmosphäre affiziert ist. Straubs Entscheidung, in *OTHON* den Text Corneilles von Schauspielern sprechen zu lassen, die alle einen ausgeprägten Akzent haben, ist häufig der Gegenstand von

Kommentaren gewesen. Der Akzent ist ein einfacher, «grober» Bestandteil des Stimmbildes. Doch darüber hinaus werden die Akzente in *OTHON* bei jeder Einstellung auf unterschiedliche Weise gleichsam modelliert, moduliert durch die Art, wie der Körper und seine Stimme in die Orte eingefügt sind. Entfernungen, die von der Halbferne bis zu extremer Nähe reichen, offene Räume, die von den kakophonischen Geräuschen der Stadt erfüllt sind, oder halbgeschlossene Räume: Jeder Ort bricht die Stimmen, verändert ihr Bild, wobei dank des Akzents ihre Unmittelbarkeit bewahrt bleibt. Die berühmten Bistroszenen aus Godards Filmen funktionieren nicht anders, ebenso wenig wie die – allerdings verhalteneren – Konversationsszenen eines Rohmer oder eines Rouch;

- Indem das Spiel der gesprochenen Worte bis an die äußerste Grenze getrieben wird. Oder bei einem Filmemacher wie Bergman noch über jede Grenze hinaus, wie in den Szenen schamloser Geständnisse, die er zu seiner Spezialität gemacht hat. In *SASOM I EN SPEGEL* (*WIE IN EINEM SPIEGEL*, S 1960, Ingmar Bergman) setzt die Erzählung mit dem grausamen und trostlosen Abend ein, an dem sich die Familie wiedersieht und an dessen Ende zwei Gespräche stehen, in denen Ehemann und Ehefrau Geständnisse austauschen. In ersten Gespräch reden Max von Sydow und Harriet Andersson, die in einer halbnahen Einstellung gezeigt werden, lange miteinander, doch sieht man sie nur im Gegenlicht. Ihre Gesichter sind kaum zu erkennen und die ganze bedeutungsvolle Schwere der Szene geht in die Schwankungen im Klang der Worte ein. Beim zweiten Gespräch liegt das Paar gemeinsam im Bett und man sieht in einer langen Nahaufnahme ihre Gesichter, die sie uns in der Horizontalen zuwenden, so dass sie im Bildausschnitt übereinander zu sehen sind. Eine erdrückende, für Bergman wohlvertraute Art der Kadrierung, in der man das Bemühen spürt, gerade nicht zu entwirklichen und zu entmenschlichen (wie es in neueren Filmen der Fall ist), sondern im Gegenteil in kontinuierlichen Szenen die komplexe, exzessiv menschliche Beziehung zweier Wesen zu filmen, die zueinander sprechen ohne einander zu erreichen. (Die selbe Idee wird in der darauffolgenden Szene wieder aufgenommen, wenn das Paar am nächsten Morgen aufwacht: Die Kamera ist einfach auf die andere Seite des Betts hinübergewechselt).

In all diesen Fällen geht es darum, eine Stimme mit einem Körper, das Bild einer Stimme mit dem Bild eines Gesichts in Einklang zu bringen, und gleichzeitig beide zum Zentrum der Darstellung zu machen. Der «Vokozentrismus» entspricht dieser Ausrichtung auf die Gesichter als Zentrum, denn beide sind nichts anderes als Spielarten des allgemeinen «Zentrismus», der die Ära des

modernen Subjekts charakterisiert. Diese Ära des Niedergangs des Textes ist, wie Michel Foucault gezeigt hat, auch die Ära, in der das gesprochene Wort, das von Jedermann, vom Individuum, vom Subjekt herrührt, auftritt als Verherrlichung des Subjekts gegen die Offenkundigkeit seiner Unterwerfung [*assujettissement*]. Unter diesem Gesichtspunkt trifft sich die aus dem Neorealismus hervorgegangene kinematographische «Modernität» mit der Modernität überhaupt. (Das Kino oder die alte moderne Kunst).

Vom endlich möglichen Porträt

Menschliches Gesicht, Stimm-Gesicht: Seit der Nachkriegszeit sucht der Film das Gesicht als Ort, an dem ihm Zugang zu einer tiefen «Wahrheit» der Person gewährt wird. Für diese Behandlung des Gesichts gibt es kein besseres Wort als *Porträt*. Nun ist es aber nicht selbstverständlich, von Porträts im Film zu sprechen, und dies trotz einer Fülle von Filmen, bei denen die Kritik den Eindruck hatte, dass es sich bei ihnen um Porträts handele (Porträts des Stars, des Regisseurs, der Epoche).

Um für das, was das Porträt im Film sein könnte, eine andere Eingrenzung zu finden als die im Ungefähren verbleibende Verschwommenheit der Metapher, erscheint es als das probateste Mittel, die das Porträtgenre definierenden Charakterzüge einen nach dem anderen dort zu untersuchen, wo es entstanden ist und wo es zu Beginn des Buches zuerst begegnete, in der Malerei. Zählen wir diese Züge auf: Beziehung zum Individuum; Beschreibung, in die sich die Zurschaustellung mischt; vom Begehren nach Wahrhaftigkeit getragene Expressivität; an das Dispositiv des Porträts geknüpfte Bedingungen (Schaffung eines diegetischen Raumes; Blick; Hervorhebung der Einzigartigkeit des Porträtierten): Bereits durch diese einfache Liste verläuft eine Wasserscheide zwischen jenen Kriterien, die, so wichtig sie auch sein mögen, eher äußerlicher Natur sind – die Bedingungen der Inszenierung – und dem wesentlichen Anspruch des Porträts, der demgegenüber denjenigen definitorischen Charakterzug mit der größten Definitionsmacht darstellt.

Formale Kriterien zu betrachten ist interessant, führt aber vielleicht nicht allzu weit. Wie, aus welchem Blickwinkel, in welchem Abstand, in welcher Beziehung zum umgebenden Ort, mit welchen Einschränkungen oder welchen Freiheiten des wechselseitigen Spiels der Blicke wird das menschliche Gesicht gefilmt? Ungefähr so würde die unbegrenzt weitere Unterteilungen erlaubende Frage lauten, welche die unterstellte Parallele zum gemalten Porträt nahe legen würde. Nun ist aber die Bandbreite der kinematographischen Lösungen dieser

Fragen so groß und diese Fragen ähneln so sehr denen, die ganz allgemein die filmische Inszenierung definieren, dass es recht zweifelhaft erscheint, ob es so gelingen könnte, Momente des Porträts im Film einzugrenzen – und erst recht, ob es so überhaupt möglich ist, zu bestimmen, welche Filme so etwas wie Porträts enthalten.

Die Einstellung in *BELLISSIMA*, in der Anna Magnani und die kleine Tochter beim Betrachten der Probeaufnahme gezeigt werden, die von dem Mädchen gemacht wurden, könnte, würde man sie dem Filmstreifen entnehmen und vorteilhaft rahmen, als Porträt fungieren. Ihre kontrastreiche Ausleuchtung, die den Schatten bedeutungsvoll auf den beiden aneinander geschmiegtten Gesichtern verteilt, die Intensität des nach vorne gerichteten Blicks zusammen mit der gleichzeitig besorgten und betrübten Mine der Erwachsenen und dem seltsam abwesenden und teilnahmslosen Ausdruck des Kindes, würden es zu einem jener Porträts machen, in denen das Subjekt gleichzeitig ein wenig über seine gesellschaftliche Persona und sehr viel über seine Wahrheit als Subjekt aussagt (verglichen mit der Photographie Harcourts, die Barthes [1970, 23–26] analysiert hat, ist das Verhältnis also umgekehrt). Gleichwohl erscheint diese Einstellung so aber nicht im Film, zumindest nicht einzig und allein so. Betrübnis und Teilnahmslosigkeit etwa stehen in Wechselwirkung zueinander (die Einstellung unterstreicht entscheidend den Wahnsinn, der in die Beziehung zwischen den beiden Figuren Einzug gehalten hat, denn der Ausdruck des Rückzugs der kleinen Tochter ist ihre endlich formulierte, abschlägige Antwort auf die Machenschaften der Mutter), aber auch in Wechselwirkung mit dem, was sich zwischen der Leinwand, auf der die Probeaufnahme gezeigt wird, und der «Porträt-Einstellung» abspielt (der Kinosaal, in dem das vulgäre Lachen des Filmteams ertönt).

Diese Art von Schwierigkeiten hat sehr folgerichtig zur Suche nach einer strengeren Definition des Filmporträts, das porträthaften Moments im Film geführt. In ihrer Studie zum «Filmmenschen» schlägt Nicole Brenez daher vor, zwischen mehreren Formen des Porträts als jeweils unterschiedlichen Weisen der Darstellung des Menschen im Kino zu unterscheiden. Wie sie dabei zu recht feststellt, muss man, sofern man nicht die gefährliche (weil formalistische) Richtung einer Definition des filmischen Porträts als beliebig herauslösbares Stück einschlagen will, auf die anscheinend so einfache Äquivalenz mit dem gemalten Porträt verzichten. Man muss davon Abstand nehmen, das Porträt nur in der Stasis oder in der handlungsfreien Sequenz zu suchen. Nicht, dass es keine Filme gäbe, für die diese Definition die passendste wäre, da sie genau so konzipiert wurden. So wirken in *LE SILENCE DE LA MER* (*DAS SCHWEIGEN DES MEERES*, F 1947, Jean-Pierre Melville) die Groß- und Detailaufnahmen von

Howard Vernon, welche ihn sehr starr und in extrem unnatürlichen Posen zeigen, gleichsam wie Fermaten, wie eine Mischung zwischen *photogénie* (eine Photographen- und Beleuchter-*photogénie*) und Porträt. Doch stellen sich diese Porträts zu offensichtlich als solche dar, als dass man ihnen mehr als eine bloß formale Glaubwürdigkeit zugestehen könnte.

Darüber hinaus kann die Herkunft dieses Prinzips aus der Malerei keineswegs mit absoluter Sicherheit als erwiesen gelten, denn man vergisst dabei, dass das gemalte Porträt ebenfalls mit der Zeit zu tun hat(te), und zwar in Form des Einfangens des günstigen Augenblicks. Ein großer Porträtmaler des 17. Jahrhunderts, sagen wir van Dyck, begann damit, dass er sein Modell arrangierte, es in eine Hintergrundszenerie einpasste: Dies war die erste Montage, an deren Ende man die gewünschte expressive Haltung erreicht hatte. Van Dyck war für schnelle Ausführung berühmt, in wenigen Stunden des Posierens war das Wesentliche des Porträts geschaffen: Das Gesicht war gemalt. Danach übernahm eine Armee von Gehilfen die weitere Ausführung, der eine die Kleidung, der andere die Hände (die berühmten Hände, die dem Maler zu Ruhm gereichten und die nur selten die Hände des Modells waren). Dies stellt die zweite Serie von Arbeitsschritten, die zweite Montage dar. Alles ist montiert, fabriziert – aber für das Gesicht spielt man die Karte der Geschicklichkeit aus, der Maler ist nur dann exzellent, wenn er mit großer Schnelligkeit arbeitet, bevor die Pose und der Ausdruck, die er in ihrer Suggestivität modelliert hat, sich zu verwischen beginnen.

Zwei Jahrhunderte später trieb Ingres, der sich in der Rolle sah, die Tradition der Klassiker weiterzuführen, das System auf die Spitze:

Achten Sie darauf, dass sie das Antlitz, das sie darstellen wollen, voll und ganz vor Augen, in ihrem Geist haben, und dass die Ausführung nichts anderes sei als die Vervollkommnung dieses Bildes, das sie bereits besessen und im Voraus erfasst haben. (Ingres 1947)

Was «vor Augen steht», ist das, was vom Geist her kommt, und im übrigen weiß man um die Weinkrämpfe und Wutanfälle, die Ingres vor seinen Modellen überkamen, solange es ihm nicht gelang, eine Entsprechung zwischen beiden herzustellen. Doch wenn die Übereinstimmung sich ereignete, und sei es nur blitzartig für einen Augenblick, war das Porträt sogleich so gut wie gemalt (so lautet die berühmte von Monsieur Bertin überlieferte Anekdote, vor dem Ingres viel geweint und gewütet hatte, und der eines Tages, als er zufällig die Haltung einnahm, die diejenige des Porträts werden sollte, erlebte wie der Maler aufsprang und ihm sagte: «Kommen Sie morgen, Ihr Porträt ist fertig»). Bertins Porträt ist von 1832 und die Photographie lag schon in der Luft.

Wie ein Jäger verfügt der Photograph [...] nur über einen Augenblick. Er muss auf seine Beute lauern, um plötzlich den Ausdruck zu erfassen, der Aufschluss über das Modell gibt. Sobald das Photo aufgenommen ist, erlöscht er. [...] Die Rolle eines guten Porträtmalers besteht darin, das empfindliche Instrument zu sein, dank dessen sich eine Persönlichkeit enthüllt und entwickelt [*se révèle*]. (Freund 1977)

Diese Zeilen, die von Gisèle Freund stammen, hätten beinahe für den Maler geschrieben worden sein können, der es verstand, die Persönlichkeit des Monsieur Bertin plötzlich, im entscheidenden Augenblick zu erfassen. Gleichzeitig Photo und Gemälde, ist das Porträt eine Angelegenheit des Ergreifens. Aber der Film erfasst keine Augenblicke, sondern nur Phasen der Dauer (eine der Aporien der *photogénie* liegt darin, dass sie einen entscheidenden Augenblick einfangen wollte). Man darf also die Vorstellung von einem kinematographischen Porträt nicht zu eng auf der Folie des photographisch-pikturalen Porträts entwickeln.

In etwas idealistischer Weise werden wir also – eher als von formalen Ähnlichkeiten – vom Wert des Porträts ausgehen, indem wir das Gewicht auf die Wahrheitsbeziehung legen, deren Herstellung man von ihm erwartet. Das kinematographische Porträt würde also bei denjenigen filmischen Gelegenheiten zu seiner Vollendung gelangen, in denen sich Expressivität abzeichnet, die aber individualisiert sind und auf Wahrhaftigkeit abzielen. In dieser vermutlich zu allgemeinen Hinsicht scheint das Nachkriegskino besser als andere Formen des Kinos nach dem Porträt zu streben, weil man es, mehr als bei anderen Idealen des kinematographischen Gesichts, mit einem Ideal der Wahrheit zu tun hat.

Auf keinen Fall darf man diese These banalisieren. Es mag tatsächlich evident erscheinen, dass ein Kino, dessen ästhetisch-ethisches Anliegen es in die Tiefe des Wirklichen führt, auch auf das Wirkliche des Menschen abzielt, das heißt, wenn man an diesem Wort hängt, auf seine Wahrheit. Folglich wäre es vor allem wichtig, als negativen Grundsatz zu postulieren, dass es – abgesehen von allen möglichen einzelnen Ausnahmen – kein kinematographisches Porträt außerhalb der Form der Behandlung des menschlichen Gesichts gibt, die der Nachkriegsrealismus hervorgebracht hat und die es zu einem Porträtgesicht macht. Als essentielles Kriterium kann dabei gelten, dass es nicht vom Körper abgeschnitten wird, wie es häufig beim photogenen oder beim Glamour-Gesicht der Fall ist, sondern dass es für sich allein die Gesamtheit der Person ausdrückt, als Ausdrucks-Gesicht, das für jeden, der es sehen will, die innigsten Eigenschaften des Modells zusammenfasst und sichtbar macht. Oder, eher als die Eigenschaften des Modells, die des Subjekts.

Der erste und offenkundigste Unterschied zwischen pikturem und kinematographischem Porträt bestünde tatsächlich darin, dass letzteres Modell und Subjekt nicht miteinander vertauschen kann. Das Modell situiert sich auf der Seite des «Profilmischen», ganz im Sinn, den dieser Begriff in der Filmwissenschaft hat («das, was vor der Kamera zum Zweck des Filmens arrangiert wird»), während auf das Subjekt innerhalb des Filmischen abgezielt wird, oder in dem, was es umgibt (wie zum Beispiel die Diegese, wieder genau im Sinn der Filmologie, das heißt «in der Verstehbarkeit»).

Was also definiert das Subjekt des Porträts? Die Einzigartigkeit vielleicht? In der Malerei war dies unbestreitbar der Fall: «Wenn die Malerei Nachahmung der Natur ist, dann ist sie es zweifach hinsichtlich des Porträts, das nicht nur allgemein einen Menschen darstellt, sondern diesen oder jenen Menschen im besonderen, der von allen anderen unterschieden werden» (de Piles 1989, 129).

Aber worin besteht die porträtierte Einzigartigkeit im kinematographischen Porträt? Auf diese einfache Frage gibt es keine einfache Antwort, und man wird sich nicht aus der Verlegenheit helfen, indem man der Versuchung nachgibt, das Modell mit dem Schauspieler und das Subjekt mit der Figur zu identifizieren.

Das Vorhaben des Kinos, in dem das Porträt sich ereignet, besteht genau darin, diese Trennung zwischen Schauspieler und Person zu verwischen. Die Filme Rossellinis kann man mindestens ebenso gut als bildliche Beschreibung von Ingrid Bergman wie von Irène Wagner, Karin oder Katherine Joyce ansehen. Und wenn man die Verbindung Rossellini-Bergman für wenig beweiskräftig hält, weil sie sich in zu großer Nähe zum anstößigen Bekenntnis bewegt, kann man doch nicht umhin zu fühlen, dass es Anna Magnani selbst mit ihrem Gesicht, ihrem Körper, ihren Gesten, sogar mit ihren Manierismen ist, um die es in *BELLISSIMA*, in *L'AMORE* (I 1947/48, Roberto Rossellini) und in *MAMMA ROMA* (I 1962, Pier Paolo Pasolini) geht. Diese Teilhabe des Schauspielers am Subjekt des Porträts ist, falls man dieses Beispiel vorzieht, auch bei Renoir flagrant, der seinen eigenen Aussagen zufolge *NANA* (F 1926), *LA CARROSSE D'OR* (*DIE GOLDENE KAROSSE*, I/F 1952), *ELENA ET LES HOMMES* (*WEISSE MARGERITEN*, F/I 1956) nur in Angriff genommen hat, um mit Catherine Hessling, Anna Magnani, Ingrid Bergman drehen und ihr Porträt erstellen zu können.

Die Verbindung Rossellini-Renoir lässt sofort an die Namen anderer Filmemacher denken, an eine ganze Erbfolge, die vor allem durch zwei Generationen französischer Cineasten verkörpert wird: die von Rivette und Pialat und diejenige jüngere, die sich ihrerseits auf die beiden Meister – Rossellini und Renoir – beruft. Jacques Rivette käme dabei die Rolle des Vermittlers zu. Nachdem er als junger Kritiker beide bewunderte, hat er in der Vermählung der Improvisation Rossellinis mit der Leidenschaft Renoirs für die Schauspielerführung jene

Spielart des Vampirismus systematisiert, die darin besteht, die Figuren mit der lebendigen Substanz der Schauspieler zu nähren. Diese sind dabei gezwungen, ohne Unterlass Neues zu erfinden, aus ihrem Wissen, und, so könnte es den Anschein haben, aus ihrem Leben selbst zu schöpfen.

Man kann sich schwer vorstellen, dass eine andere Regiemethode beispielsweise die entsetzliches Unbehagen hervorrufende Szene in L'AMOUR FOU (F 1967/68, Jacques Rivette) ergeben hätte, in deren Verlauf Sébastien weinend seine Kleidung zerfetzt – eine lange, unbewegte Einstellung, in der die Tränen immer und immer weiter fließen müssen. Man muss sie nur mit irgendeiner fiktionalen Szene von gleicher Vehemenz vergleichen, sagen wir mit Paul Newman, der Tennessee Williams spielt, um festzustellen, dass das *Method Acting*, einfach deswegen, weil es auf eine momentane Kulmination der Expressivität abzielt, nichts hätte hervorbringen können, das in gleicher Weise andauert und sich ausdehnt. Rivettes Methode ist übrigens durchtrieben, denn sie lässt den vampirisierten Schauspieler glauben, dass alles von ihm selbst käme. In L'AMOUR FOU hatte Rivette Jean-Pierre Kalfon erlaubt, Racine wirklich vor der Kamera zu inszenieren – nur um ihn umso mehr vergessen zu lassen, wer der wirkliche Regisseur war. (In LA BELLE NOISEUSE [DIE SCHÖNE QUERULANTIN, F 1991, Jacques Rivette] ist die Figur des Frenhofer auch ein Inszenierender [*metteur en scène*], gar ein Meister in/innerhalb der Inszenierung [*mâitre-en-scène*], der nicht davor zurückschreckt, den Körper seines Modells hart anzufassen, damit er seine Wahrheit preisgibt: Eine kaum verborgene, fast didaktische und ein wenig ironische Metapher der Figur des Filmemachers, die Michel Piccoli in vollem Bewusstsein dessen spielte, worum es ging.)

Die Erschleichung der Bildaufnahmen [*captation*], welche Pialat vornimmt, ist in gewissem Sinne unschuldiger, weil sie offener eingestanden wird – doch der Natur der Sache nach gibt es kaum einen Unterschied. In einem Film wie A NOS AMOURS (AUF DAS, WAS WIR LIEBEN, F 1983, Maurice Pialat) häufen sich die Augenblicke der Wahrheit und die «Fallen-Szenen» (Philippon, 1989), in denen der Schauspieler für ihn völlig unvorhersehbar von der Regie dazu aufgefordert wird, die Figur zu ersetzen (eine schreckliche Falle, wenn der Schauspieler kein Profi ist und sich beim Spielen eng an seine eigene Person hält, wie es beispielsweise für Jacques Fieschi in der Szene des Hochzeitsmahls der Fall ist). Was das Portrait Sandrine Bonnaires im gleichen Film anbetrifft, so ist es beinahe unmöglich zu sagen, was auf die Schauspielerin und was auf die Figur des Mädchens abzielt. Demonstrativ wechselt man dabei von Episoden, die das Porträt der Figuren zeichnen (die drei Fragmente aus Alfred de Mussets Theaterstück *On ne badine pas avec l'amour* (Scherzt nicht mit der Liebe) zu Beginn des Films, welche sichtlich dazu dienen, die Fort-

schritte des Mädchen zu zeigen – die ihres Gesichts inbegriffen) zu solchen, die ein junges Mädchen von sechzehn Jahren in ihrem ersten Film porträtieren (die berühmte Plansequenz zwischen Vater [Maurice Pialat] und Tochter, die mit einem Augenblick unaussprechlich inniger Vertrautheit schließt, als sie feststellen, dass ein Grübchen in ihrem Gesicht verschwunden ist). Das Porträt ist zweideutig und reflektiert damit exakt die Zweideutigkeit der Rolle des Vaters, der auch der Regisseur ist.

Verschlagene *mise en scène* bei Rivette, perverse bei Pialat: Das Porträt des Schauspieler-Subjekts ist immer eine schwere Geburt, wie es die Filme einer Reihe ihrer Zeitgenossen beweisen. Eric Rohmer, dessen Filme die lebendige Substanz mehrerer junger Schauspielerinnen aufgesogen haben, hat, um dies zu erreichen, eine Falle von ganz anderer Art entwickelt. Ausgehend von einem narrativen Gerüst diskutiert er mit ihnen und bezieht ihre Ideen dann in einen Text ein, dem von diesem Moment an die Rolle einer Zwangsjacke zukommt, allerdings einer, die angenommen und gewollt ist. So wird das Porträt unauflöslich zu einem doppelten. L'AMI DE MON AMIE (DER FREUND MEINER FREUNDIN, F 1987, Eric Rohmer) zum Beispiel zeichnet uns weder das Porträt von Emmanuelle Chaulet noch von Sophie Renoir, sondern von Emmanuelle Chaulet als Blanche, von Sophie Renoir als Léa: weder die Schauspielerin noch die Figur, sondern die Schauspielerin *in* der Figur (speziell die Schauspielerin, denn die Schauspieler interessieren Rohmer nicht in gleicher Weise).

Jean-Marie Straub behauptet nicht, im eigentlichen Sinne Porträts zu machen, doch der Vampirismus ist bei ihm noch immer überall am Werk, seit er sich für die Verkörperung Johann Sebastian Bachs durch Gustav Leonhardt in der CHRONIK DER ANNA-MAGDALENA BACH (BRD/I 1967, Jean-Marie Straub) auf ihn berief. Ganz generell beruht das Kino von Straub-Huillet auf einer engen Verbindung zwischen einem Text und einem Ort, doch auf einer Beziehung, die nicht im voraus gegeben ist, einer Beziehung, die der Text zulässt, aber nicht erzwingt und die effektiv zu machen die Aufgabe des Schauspielers ist. Dafür muss der Schauspieler unfehlbar mit seiner Person bezahlen, und die Filme nehmen auch Körper auf, die zwar nicht gefoltert wurden – das Wort wäre exzessiv – aber doch malträtiert. Adriano Aprà bietet uns in der Rolle des Othon einen Körper dar, der ganz in einer Art Starrheit gehalten wird, sich niemals ausruht, vollständig angespannt bleibt, vielleicht wegen der Anstrengung der Diktions- und Gedächtnisleistung, sicher aber wegen der physischen Härte der Dreharbeiten, der Hitze, der Sonne. Auch MOSES UND ARON, LA MORT D'EMPÉDOCLE (DER TOD DES EMPEDOKLES, BRD/F 1986, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet), und PÉCHÉ NOIR (SCHWARZE SÜNDE, F/I/BRD 1989, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet) werden bevölkert von Bildern der Haut, die zu

stark der Sonne ausgesetzt ist, und letztgenannter lässt einen asthmatischen Sprecher, der auf einem Kiesboden liegt, lange Worttiraden ausstoßen.

Weiter oben waren wir auf eine Definition der *mise en scène* als Kunst der Schauspielerführung und der Anordnung des Raums und der Zeit ihres Spiels gestoßen (Legrand 1979). Das Kino von Straub/Huillet, das dem von Rivette, Pialat und Rohmer durch das sie verbindende Anliegen so nahe steht, vom Schauspieler zu profitieren (ebenso sehr und mehr noch, als ihn zu führen), markiert vielleicht noch deutlicher die Verbindung zwischen dem Schauspieler und seiner «Szene», die Szene, in die er durch die *mise en scène* gesteckt wird, die Verbindung zwischen dem Glauben an eine durch den Schauspieler freigesetzte Wahrheit und den Glauben an die Inszenierung als ästhetischer (und auch ethischer) Motor des Kinos. Was den Schauspieler anbetrifft, so nimmt dieses Kino, wie wir gesehen haben, exakt eine in der Nachkriegszeit verbreitete Konzeption auf.

Die Rolle des Schauspielers ist es, Kenntnis vom Dialog und den Beschreibungen zu nehmen, um daraus eine *totale* Rekonstitution in Fleisch und Blut zu machen; aber eine mögliche Rekonstitution unter einer unendlichen Zahl anderer. Darin besteht die wundervolle Rolle des Schauspielers: Er gibt der Figur eine Seele, und der Autor des Films ist nicht frei von einer beängstigenden Beklemmung, wenn er vor der Leinwand der ersten Projektion seiner Figur begegnet, von der er bis dahin, um die Wahrheit zu sagen, bloß Manifestationen ohne irgendeine [organische] Verbindung kannte, an die man glauben könnte; von diesem Moment an ist ein Rätsel aufgelöst: Es ist dieser Mann da, der die Figur ist. [...]

Die Führung eines Schauspielers durch einen Regisseur besteht also darin, dem Schauspieler «Erinnerungen» eines Wesens einzugeben, das zwar nicht das seine ist, aber doch eines Wesens, das nur dann ein Wesen ist, wenn er ihm etwas von seinem eigenen gibt. (Bailly 1950, 7)

Was die *mise en scène* anbelangt, so war sie, besser und mehr als ein Konzept, geradezu eine Parole, ein Schlagtruf der jungen Kritiker der *Cahiers du cinéma* in den fünfziger Jahren. Dass das erste Wort des ersten Artikels, der in den *Cahiers du cinéma* unter dem Namen Jacques Rivette (1953) erschien, «Evidenz» war, erinnert hinreichend daran, welches Ideal mit dieser Parole verteidigt wurde. Der Artikel, der den Titel «Génie de Howard Hawks» trug, berührte, natürlich, den raumzeitlichen Aspekt der *mise en scène*, doch die berühmte Formel von der «Kamera auf Augenhöhe» handelte weniger von der Beherrschung des Raums als vom Blick des Filmemachers auf seine Schauspie-

ler. (Noch heute weigert sich Jacques Rivette, ein Gesicht in Großaufnahme zu zeigen, und zwar, wie er selbst zugibt, aus Angst vor der Zerstückelung des Körpers, aus dem Missfallen am Montagekino heraus, kurz, aus Respekt für die Gesamtheit der Bewegungen des Körpers).

Während der folgenden zehn Jahre wurde das amerikanische Kino systematisch von dieser Schule der Kritik verteidigt und vor allem dem französischen Kino vorgezogen, weil es dem Ideal der *mise en scène* näher steht: zu wissen, wie man einem Schauspieler beim Spielen zusieht – also, aber gleichsam als logische Konsequenz daraus, zu wissen, wie man ihn zum Spielen bringt, ihn führt.

Daher ist der Inszenierungsstil, den Rivette in seinen eigenen Filmen praktiziert hat, nur eine Forcierung des dokumentarischen Aspekts, den die Parole der *mise en scène* bei konsequenter Befolgung bereits implizierte. So würde sich das Paradox einer Nouvelle Vague erklären, die europäischer als europäisch ist, obwohl ihre Autoren nur auf Hollywood geschworen hatten: Dies kommt daher, dass die *mise en scène* in der Lesart von Rivette, Mourlet und Legrand die bewusst oder unbewusst in den amerikanischen Film verlagerte Anwendung eines in Europa, aus dem europäischen Krieg entstandenen Ideals ist. (Wobei noch zu sagen bleibt, weshalb das Ideal der *mise en scène* auf dem Terrain Hollywoods nicht diese dokumentarische Seite entwickeln konnte und weshalb die Frage nach dem Porträt sich dort niemals gestellt hat: offensichtlich wegen der Ökonomie – der symbolischen Ökonomie des Schauspielers, der dort immer dazu bestimmt ist, Modell zu bleiben. LA FEMME MODÈLE, wie man den französischen Titel eines Films von Vicente Minnellis auch lesen könnte (DESIGNING WOMAN [WARUM HAB' ICH JA GESAGT?], USA 1957).

So existiert ein Kino, in dem der Schauspieler ebenso sehr Subjekt wie Modell ist, und in dem das Porträt, das der Film entwirft, auf ihn abzielt. Quer durch die Genres drängt sich hier ein Typ von Filmen auf, derjenige der Biographie, des «Porträts des großen Manns» (Brenez). Pier Paolo Pasolinis IL VANGELO SECONDO MATTEO (DAS I. EVANGELIUM – MATTHÄUS, I 1964) zielt auf Christus ab mittels des Schauspielers Enrique Irazoqui. Aber wäre es nicht einfacher, zu sagen, dass der Film den Schauspieler (einen Amateur, einen Studenten ohne Filmerfahrung) porträtiert, der darauf aus ist, ein Modell zu verkörpern, das Christus heißt? Christus ist von vornherein ein komplexes Modell, denn man kann nicht umhin, die unzähligen Gestalten Christi mit einzubeziehen, welche die Ikonographie oder die Patristik geprägt hat, und man kann befinden, dass das Anvisieren dadurch besonders indirekt ist. Doch bliebe das Prinzip das Gleiche für jedes kinematographische Porträt eines großen Manns, das keinen direkten Bezug zu diesem Mann selbst hat, sondern nur zur ihn einhüllenden Wolke der unzähligen Bilder, die bereits von ihm existieren.

Die Beispiele hierfür sind zahlreich, denn das Kino hat stets versucht, die großen historischen Gestalten der Vergangenheit im Körper eines Schauspielers wieder aufleben zu lassen. Doch gibt es filmische Biographien, in denen der Schauspieler nichts zählen darf, wie in der berühmten Serie, die Ende der dreißiger Jahre von den Warner Bros produziert wurde, und die Paul Muni in seiner Darstellung unterschiedslos von Pasteur über Émile Zola zu Juarez übergehen ließ. Was im Gegensatz dazu das moderne Kino interessiert, ist das Fortwirken des Schauspielers als Körper, als vollständige Person unter dem Bild des großen Mannes, auf den abgezielt wird.

Alles stützt sich im Kino wechselseitig. Der Schauspieler, der beauftragt ist, eine historische Person zu verkörpern [...] darf sich niemals auf die Schminke verlassen. [...] Die Seele eines Helden oder eines Monsters lässt sich nicht herbeischminken und doch ist gerade sie es, die es einzufangen gilt: Maßloser Ehrgeiz, Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit des großen Mannes und der Lüge des Darstellers. Letzter darf die Umrisse der historischen Personen, die ihm anvertraut sind, nicht zu genau nachzeichnen, sondern er muss sich diskret hinter der Illusion verstecken, die er in uns von ihnen erzeugen will. (Ledoux 1949, 56)

Übrigens kennt die Modernität hier zeitlich nur sehr unbestimmte Grenzen, denn die unglaublich plastischen Darbietungen Nikolai Tscherkassows, der im Abstand weniger Jahre nicht nur Newsky und Ivan den Schrecklichen, sondern auch den Zarewitsch Aleksej (in *PJOTR PERWYJ* [PETER DER GROSSE], UdSSR 1937/38, Wladimir Petrow), Iwan Pawlow, Mussorgsky und Don Quichotte verkörperte, machen den Körper dieses Schauspielers bereits zu einem bemerkenswerten Vermittler in der Wiedergabe dieser illustren Männer.

Es gibt also keine einfache Gleichsetzung zwischen dem Paar Schauspieler-Figur und dem Paar Modell-Subjekt. Das aus dem Neorealismus hervorgegangene Kino kultiviert auf dem Gebiet der Porträtierung des menschlichen Gesichts mustergültig Zweideutigkeiten und Zwischenbildungen. In *FRANCESCO, GIULLARE DI DIO* (FRANZISKUS, DER GAUKLER GOTTES, I 1949, Roberto Rossellini) durchkreuzt die Darstellung des Heiligen Franziskus und seiner Gefährten durch einfache Mönche jede Gewissheit. Es ist nicht das Porträt der Mönche als Individuen, das Rossellini erstellt, aber ebenso wenig ist es das der Personen der Geschichte. Tatsächlich porträtiert der Film jemanden, der weder der Heilige Franziskus noch der namenlose Schauspieler ist, der ihm seinen Körper leiht, oder besser jemanden, der sowohl das eine wie das andere ist, und dies vermittels des ihnen gemeinsamen Status des franziskanischen Mönchs.

Ganz und gar unzweideutig hingegen ist die dahinter stehende Absicht: Sie ist idealistisch, essentialistisch, äußerst menschlich, und zwar bis zu einem Grad, dass sie bisweilen als letztlich über das Menschliche hinausgehend betrachtet wird. So zum Beispiel, und hier ist es kaum übertrieben, bezüglich des *JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE* (TAGEBUCH EINES LANDPFARRERS, F 1959, Robert Bresson).

Und was Gott in diesem Film Bressons sieht, was der Priester bei seinen Gemeindemitgliedern sieht, ist nicht ihr der jeweiligen Gelegenheit angepasstes Gesicht, das sie für ihre Umgebung machen oder besser gesagt, das, wenn sie glauben, dass sie aufrichtig sind, ihre Gefühle für sie machen und, wenn sie sich verstellen, ihre Interessen: Die Personen tragen hier ihr zutiefst wahres Gesicht, dasjenige, das dem Priester erscheint, dasjenige, das sie vor Gott tragen, dieses Bild ihrer selbst, das sie verdammen oder retten werden, das sie aber niemals zurücklassen könnten.

Und man wirft ihnen vor, nicht natürlich zu sein, nicht jeden Augenblick den Ausdruck zu finden, der sich wie ein passendes Kleidungsstück so eng wie möglich an die gegenwärtige Form ihrer Gedanken schmiegt – als ob man im Übernatürlichen die Zeit hätte, sich natürlich zu geben, als ob man vor Gott ein passendes Gesicht aufsetzte, als ob man vor dieser höchsten Instanz die Muße hätte, jene raffinierteste aller Lügen vorzubereiten, die Natur. (Ducrot, 1951, 5–6)

Das Gesicht und die endlich wiedergefundene Ewigkeit.

Nachspiel

Die Ewigkeit ist vergänglich, und das Kino hat es nicht vermeiden können, wieder eingeholt zu werden von der Kontingenz, von seiner Epoche, von der kleinen Apokalypse, welche die reichen Länder am Ende der sechziger Jahre erlebten.

Einmal mehr war dies vor allem die Angelegenheit Europas, und vermutlich des Kunstfilms. Doch nicht nur, denn es war auch eine Epoche der Exile und Reisen. Renoir und Rossellini waren zehn Jahre zuvor nach Indien gepilgert, doch nun waren es Amerika und Afrika, die ein Geflecht geheimer Affinitäten im alten Europa ausbreiteten. (Das brasilianische Cinema novo existierte für eine Zeit nirgendwo so stark wie im Dreieck Paris-Venedig-Karlsbad; dies ist auch die Zeit, in der Jean Rouch einen Film mit dem Titel *AFRIQUE SUR SEINE* drehte [F 1970].)

Das Gesicht musste einfach die Spuren all dessen, der Apokalypse und der heimlichen Beziehungen, tragen. Zwei Filme, von denen der eine kurz vor, der andere gerade nach Beginn des neuen Jahrzehnts gedreht wurde, bilden zusammen ein geeignetes Emblem, denn sie manifestieren mit ihren Titeln, ihren Projekten, ihrem Insistieren auf dem Gesicht das Wesentliche dessen, was sich damals mit dem Filmgesicht abspielte. Der erste ist das Werk eines Amerikaners mit griechischem Namen (der aber vor allem in Frankreich rezipiert wurde, und zwar von Anfang an im fast untergrundartigen Modus des «Kults»). *FACES* (GESICHTER, USA 1968, John Cassavetes): Der Titel ist das Programm, das der Film einlöst. Lange, ausschweifende Gesprächsszenen, die in einer Art geistesabwesendem Zustand der Empathie gespielt sind, erfüllen die Gesichter mit Gefühlen, lassen sie überquellen, so dass sie sich immer an der Grenze zur Auflösung bewegen, um sich sogleich wieder zu fangen. Cassavetes' wild bewegte Kamera geht auf die Suche nach ihnen, fängt sie ein, extrahiert sie in langen Großaufnahmen, die noch durch die Textur des aufgeblasenen 16mm-Formats verherrlicht werden. Sie zeigen sich als bereitwilliger Raub all dessen, was über sie hinweghuscht, all dessen, was fließt und sich ergießt, die Tränen, die Worte, die Emotion.

Nichts von all dem findet sich in *LES HAUTES SOLITUDES* (F 1974, Philippe Garrel). Die Großaufnahmen von Jean Seberg sind nicht das aufgewühlte Hin- und Herwogen eines Gesichts in unablässiger Bewegung, das vom Fließen der Liebe («*lovestreams*») mitgerissen wird. Ganz im Gegenteil, die Einstellungen sind unbeweglich: Das Gesicht selbst scheint eher danach zu trachten, die Emotionen, die es (durch)schütteln, einzudämmen und zurückzuhalten. Die Materie ist nicht mehr länger Tanz leuchtender Körnungen, sondern lässt an den porösen Stein denken, aus dem die Träume gemacht sind. Höhe und Einsamkeit: Das Gesicht wird überhöht, ist aber auch vereinsamt, es gehört einer jungen Frau, die leidet und der Philippe Garrel deswegen ein Denkmal errichtet.

Der Abstand zwischen den beiden Filmen ist groß. Und es ist gerade im Zwischenraum dieses Abstands, in dem mehrere bedeutsame Filme entstehen, die alle das gefilmte Gesicht aus der rühmenden Erhöhung in die Einsamkeit übergehen lassen, ohne das gemeinsame Register der Beklemmung zu verlassen. Der sichtbarste und beeindruckendste Zug in all diesen Filmen ist die Grausamkeit. Das Filmen wird zur Falle, die Kamera zur Höllenmaschine. Cassavetes' Kamera ging noch den Gesichtern entgegen, suchte auf ihnen das zutage Treten des Gefühls und des Ausdrucks. Aber die Kamera ist noch sehr viel fürchterlicher, wenn sie sich nicht bewegt, wenn sie fixiert und frontal betrachtet, ohne auszuweichen.

Bergman und Godard hatten sich als erste dorthin vorgewagt. Eine der letzten Szenen von *PERSONA* (S 1966, Ingmar Bergman) ist die Konfrontation der

beiden jungen Frauen von Angesicht zu Angesicht, in deren Verlauf die Krankenschwester in einem langen Monolog aus Behauptungen erklärt, was den Wahnsinn der anderen hervorruft. Die ganze Szene baut auf einer doppelten Figur der Spaltung auf. Zunächst wird der Monolog zweimal gesprochen, und zwar identisch, beim ersten Mal von einer Off-Stimme, während man das Gesicht von Liv Ulmann sieht (sie versucht, dieser Frontalität zu entrinnen, versucht manchmal, durch das Zeigen ihres Profils zu entkommen), dann, symmetrisch, ein zweites Mal mit Blick auf das Gesicht von Bibi Andersson. Beide Male wird die Kadrierung immer enger, bis sie bei der extremen Großaufnahme angelangt ist. Am Ende der Szene sind die Symmetrie und die Verdoppelung so stark, dass sie sich in den Raum eines einzigen Rahmens einschreiben können: Ein geteiltes Gesicht, die Collage zweier Gesichtshälften, je eine der einen und der anderen Frau (vergeblich versucht Alma, diese absolute Identifikation auszutreiben: «Nein, ich bin nicht du!»).

Godard sollte häufig diese Idee des Festnagelns und der Identität wieder aufnehmen: Nur dass die Rede nicht mehr diejenige der Psychologie und der Empathie zwischen den Figuren war, sondern die eisige Rede der Politik, des schlechten Gewissens, der Reue und der Scham. Die Kamera wurde dabei noch starrer, noch frontaler, wie in den Passbildautomat-Effekten, die man in *LA CHINOISE* (*DIE CHINESIN*, F 1967, Jean-Luc Godard) (Jean-Pierre Léaud und Juliet Berto, wie sie eine Passage von Mao rezitieren) ebenso sieht wie in *WEEK-END* (F/I 1967, Jean-Luc Godard) (die «gekreuzte» Rede der beiden Proletarier aus der Dritten Welt) und in *TOUT VA BIEN* (*ALLES IN BUTTER*, F 1972, Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin) (die Passfotoabzüge von Yves Montand und Jane Fonda zu Beginn des Films).

Einige Zeit später wurde auch Jeanne Dielmann (*JEANNE DIELMANN*, 23, *QUAI DU COMMERCE*, 1080 BRUXELLES, B/F 1975) von Chantal Akerman in die Zwangsjacke langer Einstellungen mit sauber aufgeräumter Ausstattung eingesperrt, die kaum mit Sinn behaftet ist (der kleinbürgerliche Kitsch). Ihre monotonen Gesten sind dem eisernen Gesetz der rechten Winkel unterworfen: Gerade Linien der Türrahmen, des Bodens, absolute Frontalität der Kamera, Starrheit des Bildausschnitts. Es entsteht ein noch beengenderer Eindruck, denn es ist nicht einmal mehr die Kamera, die darauf hinarbeitet, die Figur zu kadrieren, sondern die Figur selbst, die sich ohne Unterlass selbst rezentriert (ohne dass ihr eine andere Wahl bliebe: Der Bildausschnitt bewegt sich niemals und das Weitwinkelobjekt, das wegen der Beengtheit der kleinen Brüsseler Zweizimmerwohnung erforderlich wurde, zögert nicht, die Köpfe der Schauspieler abzuschneiden, die diesem Zentrum entkommen möchten). Es kann nicht erstaunen, dass auch die Diktion, die Rede, ihrerseits monoton ist, eine

lange Litanei der grauen Existenz, die auch NEWS FROM HOME, LETTERS HOME (BRIEFE VON ZUHAUSE, B/USA/BRD 1976, Chantal Akerman) wiederum unter dem Zeichen der Starre und der Rechtwinkligkeit, abspulen.

Sogar Maurice Pialat entkommt in dieser Zeit nicht der Herstellung gleichsam in der Falle sitzender Gesichter. Es ist richtig, dass bereits L'ENFANCE NUE (DIE NACKTE KINDHEIT, F 1968, Maurice Pialat) die Stumpfheit eines Kindergesichts in seiner Einsamkeit, seinem Gefängnis zeigte. Aber NOUS NE VIEILLIRONS PAS ENSEMBLE (WIR WERDEN NICHT ZUSAMMEN ALT, F/I 1975, Maurice Pialat) kehrt zu den Geschichten der Erwachsenen zurück, und sogar zur allerbanalsten: Ein Paar trennt sich. Der Bruch, mit seinen Aufschüben, seinen Intermittenzen des Herzens, wird durchzogen von Szenen, in denen diskutiert oder gestritten wird: Szenen im Bett, Szenen im Auto, vor allem im Auto. Personen, die an diesem privilegierten Ort des Individualismus eingeschlossen sind: den Vordersitzen eines Autos. Die Heftigkeit der Szenen (die an anderer Stelle in den Gesten nervöser Ohnmacht von Jean Yanne hervorbricht) muss in den Schranken der Zwangsjacke aus Glas, Metall, Kunstleder gehalten bleiben. Sie trifft dann mit Wucht die Körper und mehr noch die Gesichter, die starr bleiben. Marlène Joberts Ausdruckslosigkeit bekommt plötzlich einen Sinn: In ihrem Gesicht bleibt nichts Ausdrucksvolles mehr, es ist bloß noch eine Oberfläche, in der im Gegenteil etwas seinen Eindruck hinterlässt – die Rede des Anderen, die anonyme, armselige und vorhersehbare Rede, die sie beide leitet.

Das Festnageln des Gesichts, die Großaufnahme und die Rechtwinkligkeit haben letztendlich folgenden Sinn: dem Gesicht die Möglichkeit zu nehmen, das sichtbare Äußere eines unsichtbaren Inneren zu sein, um aus ihm statt dessen die materielle Oberfläche einer Einschreibung zu machen, die empfänglich ist für etwas, das es wie von außen treffen wird, empfänglich für einen Text. In LA MAMAN ET LA PUTAIN (DIE MAMA UND DIE HURE, F 1973, Jean Eustache) reden die drei Protagonisten – vor allem Jean-Pierre Léaud und Françoise Lebrun – über ihre Leidenschaften, als wären sie etwas ihnen Fremdes, als ob sie sie beobachten und zitieren würden. Der Schlussmonolog Veronikas (zufällig auch der Vorname Anna Karinas in LE PETIT SOLDAT [DER KLEINE SOLDAT, F 1960, Jean-Luc Godard]) dauert sehr lange; der Text, der gekonnt mit den Floskeln gespickt ist, die in der damaligen Zeit in der Luft lagen, muss aufs Komma genau gesprochen werden, aber ohne dass sein tragisches Gewicht dabei in Vergessenheit geraten darf. Das Gesicht der Schauspielerin (auch für sie war es der erste Film) muss sich für den Text durchlässig machen, sich ihm unterwerfen, die Seite sein, auf der er zu lesen ist – aber es kann sich der Verwüstung durch den Text nicht entziehen. Figur, Schauspielerin, Modell, Subjekt: alle weinen, aber keine Kamerageste führt die Kamera wie bei Cassavetes heran, um diese Tränen zu sammeln.

Der Text in seiner Strenge ist die Basis einer Reihe von Filmen jener Jahre. In OTHON von Straub/Huillet setzt Corneilles Stück von Beginn an seine Präsenz durch. In der zweiten Einstellung spricht Othon, spricht er sehr schnell. Nichts erlaubt zu vergessen, dass er rezitiert, aber man sieht ihn nicht, man sieht bloß den Autoverkehr am Fuß des Palatin. In der dritten Einstellung ist er mit seinem Vertrauten im Bild gegenwärtig, aber von hinten, von Scheinwerfern erleuchtet, und die Stimmen tragen den Text durch die Körper hindurch. In der fünften Einstellung ist das Gesicht im Profil zu sehen, sehr stark eingezwängt in den Bildausschnitt, der den Schauspieler verfolgt, während er geht. Und so weiter: Es ist immer der Text, der den Vorrang hat, und wenn die Gesichter gezeigt werden, drücken sie nichts aus: Sie stellen den Text aus. Dieses strenge Prinzip verhindert übrigens nicht die Abwechslung, wie man in OTHON selbst sehen kann, wo die Gesichter aus unterschiedlichem Wachs gemachte Tafeln sind. Ebenso verfährt das gleiche Prinzip anderswo gemäß anderen Formen, wie in JAUNE LE SOLEIL (F 1971) von Marguerite Duras, wo die Diktion im Gegenteil gleichförmig langsam und wiederkäuend ist, wo aber auch die Gesichter fixiert und der Anstrengung ausgesetzt sind, den Text zu sprechen (jedes dieser Theaterschauspieler-Gesichter wird dabei zur Maske).

In dieser zunehmenden Aufgabe der manifesten Menschlichkeit des Gesichts geht die gute alte Zeit des Kinos für immer verloren. Was für einer schlechten Zeit muss das Filmgesicht nun die Stirn bieten...

Aus dem Französischen von Michael Cuntz

Literatur

- Andrew, Dudley (1983), *André Bazin*. Paris: Éditions de l'Étoile.
 Bailly, Pierre (1950) Trois chapitres sur les acteurs. In: *Gazette du cinéma* 5, S. 7.
 Barbaro, Umberto (1976) *Neorealismo e realismo*. Bd. 2.: *Cinema e teatro*. Roma: Editori Riuniti.
 Barjavel, René (1944) *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*. Paris: Denoël.
 Barthes, Roland (1970), *Mythologies* [1953]. Paris: Seuil.
 Bazin, André (1975) *Qu'est-ce que le cinéma. Edition définitive*. Paris: Editions du Cerf.
 Bresson, Robert (1975) *Notes sur la cinématographie*. Paris: Gallimard.
 Chion, Michel (1982) *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'étoile.

- Comolli, Jean-Louis (1969) Le détour par le direct. In: *Cahiers du cinéma* 209, S. 48–53 u. 211, S. 40–45.
- Daney, Serge (1996) L'orgue et l'aspirateur [1977]. In: ders., *La Rampe. Cahier critique 1970–1982*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma), S. 162–176.
- Deleuze, Gilles (1996), *Das Zeit-Bild. Kino 2* [frz. 1985] (2. Aufl.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ducrot, Oswald (1951) Le cinéma sauve son âme. In: *Raccords* 8.
- Freund, Gisèle (1977), *Mémoires de l'œil*. Paris: Seuil.
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1947) *Ingres raconté par lui-même à ses amis* Bd. 1. Genf: Pierre Cailler.
- Ledoux, Fernand (1949) Personnages et maquillage. In: *L'amour de l'art* 37–39.
- Legrand, Gérard (1979) *Cinémanie*. Paris: Stock.
- Merleau-Ponty, Maurice (1997) Das Kino und die neue Psychologie [frz.1948]. In: *Kritik des Sehens*. Hg. von Ralf Konersmann. Leipzig: Reclam, S. 227–246.
- Philippon, Alain (1989) *A nos amours de Maurice Pialat*. Crisnée: Yellow Now.
- Piles, Roger de (1989) *Cours de peinture par principes* [orig. 1708]. Paris: Gallimard.
- Rivette, Jacques (1953), Génie de Howard Hawks. In: *Cahiers du cinéma* 23, S. 16–23.
- (1955) Lettre sur Rossellini. In: *Cahiers du cinéma* 46.
- Sartre, Jean-Paul (1972) Ist der Existentialismus ein Humanismus? [frz. 1945]. In: Ders.: *Drei Essays*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, S. 7–51.