

Joanna Barck und Wolfgang Beilenhoff

Das Gesicht im Film und seine sekundären Inszenierungen

Eine Einleitung der Gastherausgeber

Nach dem Gesicht im Film zu fragen, implizierte lange Zeit entweder die Hinwendung zum Stargesicht oder mündete in eine traditionelle Interpretation des Gesichts als physiognomisch und psychologisch bestimmbare Ausdrucksfläche. Als solche war das Gesicht nicht nur attraktiv oder charaktvoll, sondern vor allem auch moralisierbar. Der mimische Ausdruck des Gesichts, nicht selten durch seine spezifische Physiognomie unterstützt (vgl. Campe/Schneider 1996; Löffler 2003), diente nicht nur dem Stummfilm zur Charakterisierung der Figur. Doch insbesondere dort schien das mimisch bewegte Gesicht besonders prädestiniert, die Tiefen und Untiefen einer dem bloßen Auge ansonsten verborgenen Seele wieder auszuloten. Auch Béla Balázs' 1923 geschriebene Filmabhandlung *Der sichtbare Mensch* situiert das filmische Gesicht in dem seit der Spätaufklärung kontinuierlich reflektierten Gesichtsdiskurs, indem die Unmittelbarkeit und Echtheit eines Gesichtsausdrucks proklamiert wird. Balázs' Filmtheorie muss an dieser Stelle als grundlegender Beitrag für die spätere Auseinandersetzung um die komplexe Rolle des Gesichts innerhalb der Kommunikations- und Wahrnehmungstheorien gewürdigt werden.¹ Hervorzuheben ist dabei die ästhetische Dimension, in der Balázs die filmische Physiognomie auslotet.

War für Balázs das Gesicht vor allem noch lesbar und dechiffrierbar, so ist es für Jacques Aumont bereits eine Kommunikationsfläche, die durch bestimmte Inszenierungsverfahren seine Bedeutung erlangt. In seinem Buch *Du Visage au Cinéma* (1992), dessen Kapitel «L'Homme Portrait» in diesem Heft als Übersetzung vorliegt, hat Aumont zum ersten Mal eine systematische Untersuchung des Phänomens Gesicht unternommen. Seither wächst das Interesse am medialisierten Gesicht und seinen Funktionen beständig und mit ihm nicht nur die

1 In diesem Kontext ist auf Hermann Kappelhoffs Aufsatz «Unerreichbar, unberührbar, zu spät – Das Gesicht als eine kinematographische Erfahrung» hinzuweisen, der in der nächsten Ausgabe der *montage/av* zum «Gesicht im Film» erscheinen wird und Balázs' Filmtheorie in Bezug auf das filmische Gesicht genauer thematisiert.

Anzahl an entsprechenden Kunstwerken und Filmen,² sondern auch die der damit korrespondierenden (film-)wissenschaftlichen Diskurse.³ Die theoretisch-kritische Auseinandersetzung mit dem Gesicht setzt verhältnismäßig spät ein, bedenkt man, dass das Gesicht sowohl in der bildenden Kunst als auch im Film in den 1960er Jahren stark thematisiert wurde. Man denke dabei an Ingmar Bergmans ANSIKTET (DAS GESICHT, S 1958) und PERSONA (S 1966), oder an Arnulf Rainers «Gesichts-Übermalungen», in denen sich bereits eine hohe Sensibilität für die Gesichtsproblematik und die Folgen der vielfältigen Medialisierungen feststellen lässt.⁴ Die dort beginnende Reflexion über das Gesicht führte zu einer wachsenden Zahl von Analysen visueller Kommunikationsstrukturen und ihren gesichtsdominanten Strategien.

Die enorme Konjunktur, die das Gesicht seit den 1960er Jahren bis heute verzeichnen kann, spiegelt sich wider in den Begriffen der *facialen Kommunikation* und der *facialen Gesellschaft*, in der das Gesicht selbst zum Medium der Informationssteuerung wird. «Wir leben in einer facialen Gesellschaft, die ununterbrochen Gesichter produziert. Das Menschengesicht erweist sich als «Maß aller Dinge», hebt Thomas Macho 1996 in der Zeitschrift *Ästhetik & Kommunikation* hervor (1996, 26).⁵ Mit Rekurs auf Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* (1971, 462) führt er aus: «gerade im Zeitalter der Enttäuschung humanistischer Hoffnungen – während «der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein *Gesicht* im Sand» – hat sich eine Art von universaler Physiognomik durchgesetzt, die den Aufbau der immergleichen Ordnung (Punkt-Punkt-Strich-Strich) selbst an entlegensten Stellen provoziert.» (Macho 1996, 26) Eine solche Ordnungsstruktur als «universale Physiognomik» zu bezeichnen, setzt einen grundlegenden Verzicht auf die Bedeutsamkeit und Tiefenstruktur eines Gesichts voraus, das die Bewegung einer wie auch immer gedachten Seele widerspiegeln würde. In dieser veränderten Auffassung steht das Gesicht nicht mehr als ein Feld humanistischer Einschreibungen zur Verfügung, deren Berechtigung nur aus der Annahme eines geschlossenen Menschenbildes resultieren konnte. Vielmehr rückt die bloße Grundstruktur des Gesichts an die Stelle der tiefschichtigen Signifikanz eines individuellen Gesichts. Was bleibt, ist das Prinzip der Gesichtshaftigkeit. Und aus einem sol-

2 Stellvertretend seien hier zwei Arbeiten genannt, die sich explizit mit der Gesichtsthematik auseinandersetzen: der Film FACE/OFF von John Woo (USA 1997) und Rosemarie Trockels Plakat- bzw. Fotoarbeit «Beauty» (1995).

3 Drei maßgebliche Publikationen sind in diesem Zusammenhang hervorzuheben: Gläser/Groß/Kappelhoff 2001, Blümlinger/Sierek 2002 und Löffler/Scholz 2004.

4 Vgl. hierzu u.a. Derenthal 2002, 27–31.

5 Der vollständige Titel der Ausgabe lautet «Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft».

chen Prinzip leiten Gilles Deleuze und Félix Guattari die Macht des Gesichts ab, das heißt, seine Fähigkeit, jede Form mit seiner spezifischen Struktur zu okkupieren und auf dieser Basis die visuelle Kommunikation zu «vergesichtlichen». Laut Deleuze und Guattari ist das Gesicht ein System «Weiße Wand-Schwarzes Loch», das unaufhörlich Gesichtseinheiten produziert: «In diesem Sinne wird nicht nur der Mund, sondern auch die Brust, die Hand, der ganze Körper und auch das Werkzeug selber <mit einem Gesicht versehen.>» (1997, 240) Und an einer anderen Stelle: «Im Kino gibt es Großaufnahmen von Messern, Tassen, Uhren oder Wasserkesseln, aber auch von einem Gesicht oder dem Teil eines Gesichts. Griffith: der Wasserkessel sieht mich an.» (ebd.)

Diese für die Problemstellung des Themenschwerpunkt relevante Verschiebung in der Gesichtsrezeption, die statt nach der Innerlichkeit zu fragen, das Gesicht als Projektionsfläche analysiert, verweist auf die Bedeutung seiner medialen Inszenierung: denn das Gesicht wird hier als ein vermitteltes Gebilde begriffen, dessen Aussagefähigkeit untrennbar mit einer Analyse seiner Inszenierung verbunden ist. So zum Beispiel bei den Beschreibungen des Gesichts von Greta Garbo, die Roland Barthes in *Mythen des Alltags* 1957 unternimmt: «Es ist kein gemaltes Gesicht, es ist ein gipsartiges Gesicht, an der Oberfläche verschlossen durch die Farbe und nicht durch seine Linien. In diesem zugleich verletzlichen und kompakten Schnee sind allein die Augen – schwarz wie seltsames Fruchtfleisch, doch keineswegs expressiv – zwei ein wenig zitternde Verletzungen.» (1970, 73) Ein anderes, zeitgenössisches Beispiel drängt sich als Antwort auf die veränderte Gesichtsrezeption auf: der Film *FACE/OFF* (USA 1996, John Woo), in dem das chirurgisch abgetrennte Gesicht des Protagonisten als eine Matrix in sterilisierender Flüssigkeit aufbewahrt wird, bevor man sie dann schließlich einem neuen <Träger> überstülpt: «Man schlüpft eher in ein Gesicht hinein, als daß man eines besitzt.» (Deleuze/Guattari 1997, 243) Bezeichnend für beide Beispiele ist, dass die Frage nach der Identität und Individualität der Protagonisten nicht mehr über eine Aufladung des Gesichts mit tiefenpsychologischer Bedeutung vorgenommen wird. Vielmehr wird auf eine deutliche Konterkarierung der Physiognomik und der damit zusammenhängenden Vorstellung von der Lesbarkeit des Gesichts gesetzt.

Eine solche Gesichts-Rhetorik reflektiert nicht nur die Inszenierungsmodi des Gesichts, sondern auch die grundsätzliche Fiktion eines <natürlichen> und in diesem Sinne eines <primären> Gesichts, das ungetrübt seine Wahrheit ausstellen würde. Damit entfaltet sie gleicherweise eine veränderte faciale Kommunikationsordnung, in der das Gesicht in rekursiven Selbst- und Re-Inszenierungen widergespiegelt wird. Vor diesem Hintergrund betrachtet zielt die dem Themenschwerpunkt vorangestellte Frage nach dem Gesicht im Film auf die

semantischen und diskursiven Konstitutionen, deren Verfahren wir als *sekundäre Inszenierungen* bezeichnen.

Ein kurzer Seitenblick auf das sogenannte *Attraktionsgesicht* im frühen Film wirft ein interessantes Licht auf die heutige Gesichtsproblematik. Das Gesicht bildete seit den kinematographischen Anfängen eine omnipräsente Phänomen im Film, wobei die Tatsache seiner Inszenierung – anders als in der frühen Fotografie – selbst ausgestellt wurde. Hier begegnet man einer Gesichtsdarstellung, die die spätere Überkodierung und Semantisierung in Ansätzen erahnen lässt. Tom Gunning (1986) und Frank Kessler (2002) machen in ihren Untersuchungen deutlich, welche Stationen einer medialen Performanz das Gesicht durchlaufen musste, um das zu werden, was es heute für uns ist: eine spezifische Bedeutungsfläche, auf die wir in unserer medial gesteuerten Kommunikation nicht mehr verzichten wollen. Betrachtet man in diesem Zusammenhang die Entwicklung der Groß- und Nahaufnahmen, so kann man durchaus konstatieren, dass sie von Anbeginn an prädestinierte Einstellungsgrößen für das Gesicht im Film waren,⁶ womit sie das Gesicht formal in die Nähe der Porträts rückten – aber mit einem großen Unterschied im Ergebnis. Betrachtet man zum Beispiel die Großaufnahmen in dem frühen Film *LES TROIS FLACONS DE GRIBOUILLE* (mit dem französischen Komiker André Deed; I 1910), so ist das Gesicht hier weder eine lesbare physiognomische Fläche, noch eine *Persona* des Porträts, in der sich Individualität und Idealität zu einem gültigen Ausdruck verbinden, noch eine «natürliche» Erscheinung: Es ist zu aller erst ein Ereignis, oder wie Kessler es formuliert, ein «*Attraktions-Gesicht*». Und als solches stellt es sich selbst in der Vergrößerung und Vergrößerung seiner Grimassen als etwas aus, das erst durch die mediale Überformung komisch, grotesk und interessant, mit anderen Worten: sehenswert wird. Was hier eine Inszenierung erfährt, ist das Gesicht als «groteskes Schauspiel, als technische oder mimische Attraktion, Spektakel der Nähe, Bild des Fremdartigen oder Fremden, als staunenswertes und erstaunliches Gegenüber» (Kessler 2002, 74f.). Bemerkenswert ist auch der Widerspruch, der der Darstellung bereits eingeschrieben ist. So orientiert sich die formal-ästhetische Inszenierung des Gesichts in den Großaufnahmen deutlich an der des klassischen Porträts. Man sieht den Protagonisten in Brusthöhe (Nahaufnahme) und vor einem beruhigenden, symmetrisch ornamentierten Stoffbanner situiert, das nicht mit dem Hintergrund der vorherge-

6 Als «Vorbereiter» der filmischen Nah- und Großaufnahme muss insbesondere Georges Demen betrachtet werden, der als Assistent von Etienne J. Marey – den Gunning als den „einflussreichsten wissenschaftlichen Vorvater des Films« (2002, 49) bezeichnet – das Gesicht als bewegtes Brustbild bereits in die Chronophotographie einführte. Zu der Legende, Griffith sei der «Erfinder» der Großaufnahme und damit der des Gesichts im Film vgl. Gunning 2002, S. 23ff.

henden Aufnahmen übereinstimmt. Doch anderes als im repräsentierenden Porträt bebzt das Gesicht des Darstellers in unziemlichen Zuckungen, bis im dramatischsten Moment sogar der Oberkörper aus der, selbst unbewegten, Kameraeinstellung herausfällt, um in der Bildperipherie in unbändiges Gelächter auszubrechen. Ein solches ‹Gesichts-Betragen› will nichts erzählen, individualisieren oder normalisieren – es will vielmehr seine filmische Inszenierung ausstellen. Und dies nicht zuletzt deswegen, weil sie das Gesicht unverhüllt zum bloßen Objekt und Zweck eines Amusements macht, das Menschlichste am Menschen – sein beredtes Gesicht – als das nicht minder Gemachte entlarvt (vgl. Gunning 2002, 52–60).

«Inzwischen wirkt nichts alltäglicher als ein Gesicht», resümiert Macho (1996, 26). Ein Film ohne Gesichter? – kaum vorstellbar. Und dennoch oder gerade weil das Gesicht so selbstverständlich geworden ist, muss erneut nach seiner Funktion und seinen Inszenierungen gefragt werden – dabei kommt dem Phänomen der *sekundären Inszenierung* hier ein besonderer Stellenwert zu.⁷

Den Anfang unserer Analysen macht eine Übersetzung des Kapitels ‹L'Homme Portrait› («Der porträtierte Mensch») aus dem eingangs erwähnten Buch *Du Visage au Cinéma* von Jacques Aumont. Seine Reflexionen beschreiben das Gesicht als einen Kommunikationsträger, der durch seine Inszenierungsgrade universelle Einsatzmöglichkeiten bietet. «Könnte es eine schönere Rolle für das Filmgesicht geben, als die des menschlichen Gesichts?», fragt Aumont und liefert damit einen vorausweisenden Ansatz für unsere, über zehn Jahre später gestellte Frage nach der sekundären Inszenierung des Gesichts im Film. Die von Aumont angesprochenen Gesichts-Phänomene spiegeln sich in den aktuellen Debatten und schließlich auch den hier versammelten Texten wider. Zwei Schnittstellen zu den Texten von Wolfgang Beilenhoff und Joanna Barck bieten Aumonts Überlegungen zu dem ‹Gesicht der Menge› und dem Gesicht in der Maskierung bzw. Porträtierung. So analysiert Beilenhoff am Beispiel des sowjetischen Films die Transkription von Individualgesichtern auf den Körper der Masse, wohingegen Barck die Frage nach der sekundären Inszenierung des Gesichts aus der Störung seiner ‹Menschlichkeit› heraus stellt. Die Neuperspektivierung der Gesichtsrhetorik in der Großaufnahme im Kontext von Bewegungsbild und Gedächtnisleistung, die Karl Sierek mit Rekurs auf Aby Warburg unternimmt, finden sich in Aumonts materialreicher Analyse als Ansätze wieder.

7 Der Schwerpunkt resultiert aus den Untersuchungen der Projektgruppe *Das Gesicht im Film*, die im Rahmen des Kölner Forschungskollegs ‹Medien und kulturelle Kommunikation› seit zwei Jahren tätig ist.

Der Themenschwerpunkt zielt darauf ab, das Gesicht in der Pluralität seiner Bilder darzustellen. Alfred Hitchcock sagte: «Die Position des Gesichts bestimmt die Einstellung». Will man jedoch mehr über das Gesicht im Film erfahren, muss man nicht vielmehr die Aussage des Satzes umkehren? Und der Untersuchung die These voranstellen: «Die Einstellung bestimmt das Gesicht».

Literatur

- Aumont, Jacques (1992) *Du Visage au Cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Barthes, Roland (1970) *Mythen des Alltags* [frz. 1957]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blümlinger, Christa / Sierek, Karl (Hg.) (2002) *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl.
- Campe, Rüdiger / Schneider, Manfred (1996) *Geschichten der Physiognomik*. Freiburg i.Br.: Rombach.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1997) *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* [frz. 1980]. Berlin: Merve, S. 230–262.
- Derenthal, Ludger (2002) Porträts sind Lügen. In: *Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts*. Hg. v. Cornelia Kemp & Susanne Witzgall, München, Berlin, London, New York: Prestel, S. 27–31.
- Foucault, Michel (1971) *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gläser, Helga / Groß, Bernhard / Kappelhoff, Hermann (Hg.) (2001) *Blick. Macht. Gesicht*. Berlin: Vorwerk 8.
- Gunning, Tom (1986) The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: *Wide Angle*, 8,3/4, S. 63–70.
- (2002) In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des Frühen Films [eng. 1997]. In: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Hg. v. Christa Blümlinger & Karl Sierek. Wien: Sonderzahl.
- Kessler, Frank (2002) Das Attraktions-Gesicht. In: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Christa Blümlinger & Karl Sierek (Hg.), Wien: Sonderzahl, S. 67–76.
- Löffler, Petra (2003) «Mimische Störung». Zum Bild der Grimasse. In: *Signale der Störung*. Hg. v. Albert Kümmel & Erhard Schüttpelz. München: Wilhelm Fink.
- Löffler, Petra / Scholz, Leander (Hg.) (2004) *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont.
- Macho, Thomas (1996) Gesichtsverluste. Faciale Bilderfluten und postindustrieller Animismus. In: *Ästhetik & Kommunikation* 25,94/95, S. 25–31.