

Petra Löffler

Eine sichtbare Sprache Sprechende Münder im stummen Film

Das kinematographische Bild [...] verwandelt dasjenige in Vermögen, was zuvor lediglich als Möglichkeit existierte. (Deleuze 1997b, 205)

Sichtbarkeit des Sprechens

Die folgenden Überlegungen zur Sichtbarkeit des Sprechens im Film nähern sich ihrem Thema von der Seite. Sie gehen nicht von der Selbstverständlichkeit aus, dass man Stimmen hören kann. Das hört sich nur dann paradox an, wenn man unterschlägt, dass zum Sprechen mimische Bewegungen gehören, die man sehen kann. Bildliche Darstellungen eines stummen Schreies etwa sind in der bildenden Kunst Legion.¹ In besonderer Weise ist jedoch die Geschichte der Kinetografie von Anbeginn an von einem grundsätzlichen Problem beherrscht – der synchronen Aufzeichnung und Wiedergabe von Bild und Ton, von Gesicht und Stimme. Wolfgang Mühl-Benninghaus (1999), der diese Geschichte rekonstruiert hat, spricht geradezu von einem *Ringens um den Tonfilm*. Selbst die gebräuchliche Bezeichnung stummer Film legt vom vermeintlichen Defizit des Mediums in seiner Anfangszeit beredtes Zeugnis ab. Umgekehrt operiert später der Sprechfilm mit dem akusmatischen Potential einer Stimme, die man hören, deren Urheber man aber nicht (zugleich) sehen kann (vgl. Chion 1982).

Zwischen der Stimme und dem Ort ihrer Sichtbarkeit, dem sprechenden Gesicht, besteht immer dann eine Spaltung, wenn diese medial erfasst und inszeniert werden. Das gilt für akustische wie optische Medien und ihre Hybride wie Tonfilm oder Musikclip gleichermaßen. Die mediale Erfassung entmachtet zugleich die Auffassung, dass Gesicht und Stimme etwas primär Gegebenes darstellen. Bild und Ton, Gesicht und Stimme sekundieren einander – sie bezeugen

1 Zu denken sind etwa an Bilder der *anima damnata*, Cellinis *Perseus*, der das abgeschlagene Gorgonenhaupt vorweist, Caravaggios *Medusa*, Goyas *Desastres*, Munchs *Schrei* oder Bacons animalische Defigurationen menschlicher Gesichter. Vgl. zu Goya: Földényi 1994, zu Bacon: Deleuze 1995.

sich gegenseitig, ohne die Spaltung zu überwinden, die ihren wechselseitigen Inszenierungen eingeschrieben ist.²

In der Debatte um den stummen Film wurde das angebliche Defizit jedoch von Anfang an zum ästhetischen Surplus umgemünzt – und zwar im Zeichen eines Kampfbegriffes, der wie kein anderer geeignet schien, eine Hegemonie des Visuellen zu begründen. Viele Filmtheoretiker der ersten Stunde suchten das neue Medium zu nobilitieren, indem sie in ihm eine neue sichtbare Sprache am Werk sahen. Die Vorstellung einer sichtbaren Sprache basiert auf der kommunikativen Funktion, die Mimik und Gestik zugesprochen wird und rekuriert auf das rhetorische und schauspieltheoretische Konzept einer *eloquentia corporis* wie auf den Symbolwert der menschlichen Gestalt (vgl. Lotman 1977, 71). Béla Balázs' noch heute sehr bekannte Schrift *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* von 1924 bündelt die Argumente dieser Debatte und lässt die Artikulationsbewegungen im stummen Film als ein epistemisches Objekt hervortreten:

Wer das Sprechen *sieht*, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte hört. Auch während des Sprechens kann der Mund oft viel mehr zeigen, als seine Worte sagen können (Balázs 1924, 51).

Diese Privilegierung der Sichtbarkeit des Sprechens folgt einer Logik der Evidenzerzeugung, die mit dem indexikalischen Potential von Körpersprache und mit der Abbildlichkeit des Films gleichermaßen operiert: Mundbewegungen können so zu Indizes werden, die auf etwas hinweisen, das sonst der Aufmerksamkeit entgeht.³ Wie Balázs glaubt auch Jurij M. Lotman, dass die filmische Erfassung des Menschen «die Schaffung einer neuen Sprache» (1977, 132) notwendig gemacht habe. Sie erzeuge aber auch, wie er gleichfalls betont, ein «interessantes Paradox» dadurch, dass die Gestalt des Menschen im Film «extrem lebensnah, bewußt auf Distanz von Theatralik und Künstlichkeit ausgerichtet» und zugleich «– wesentlich stärker als auf der Bühne und in den bildenden Künsten – semiotisch, mit sekundären Bedeutungen beladen» (ebd., 134) sei. Wegen dieser Unentscheidbarkeit zwischen dem Primären und dem

2 Auf schlagende Weise hat Jean-Luc Godard in seinem Film *PASSION* (F 1982) diese zeitliche und räumliche Spaltung durch eine strikte Asynchronizität von Sprechbewegungen und Stimme dargestellt. Die Zuordnung von Gesicht und Stimme wird zusätzlich irritiert, wenn zu einem weiblichen Gesicht eine Männerstimme zu hören ist.

3 Was der Aufmerksamkeit konkret entgeht, zählt Carl Hauptmann (1978, 126) minutiös auf: «Nehmen Sie einem sprechenden Menschen die Möglichkeit, mit dem Ausdruck der Gemütsbewegungen, mit Mienen und Handlungen, vor allem auch mit den Modulationen des Atemrhythmus und Herzschlages, seine Lautsprache zu begleiten, so schrumpft der *seelische* Mitteilungswert der Lautsprache auf ein Minimum ein.» Das ganze Spektrum psychischer und vor allem physischer Begleiterscheinungen des Sprechens wird hier benannt.

Sekundären, zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen werde die «Semiotik der Gesten, der Mimik» (ebd., 71) zu einem besonderen Problem.

Dieser (paradoxen) Semiotik einer sichtbaren Sprache zufolge können Sprechbewegungen etwas jenseits des Artikulierten anzeigen, etwas anderes, das Artikulierte Übersteigendes, das die Großaufnahme zusätzlich deutlich vor Augen stellt.⁴ Die Koppelung von Verweisfunktion und Evidenzerzeugung macht im stummen Spielfilm mit seiner kontinuierlichen Handlung und seinen psychologisch motivierten Charakteren aus primären Artikulationsbewegungen sekundäre Ausdrucksbewegungen, die symptomatisch Nuancen psychischer Prozesse offenbaren sollen.

Balázs hat gerade die deiktische Funktion und den investigativen Impuls des Films im Sinne eines gerichteten Sehens, eines Hinweisens auf Indizien hervorgehoben, die durch ihn erst in den Lichtkegel der Erkenntnis gerückt werden. Wenn mit Herbert Tannenbaum einer der ersten Kinotheoretiker bereits zehn Jahre vor Balázs darauf hinweist, dass Sprechbewegungen im stummen Film «lediglich als mimisches Ausdrucksmittel» (Tannenbaum 1913/14, 62) gebraucht werden können, dann geht damit keineswegs das Eingeständnis eines Mankos einher, denn zugleich macht Tannenbaum deutlich, dass dieses «Ausdrucksmittel» zu einem genuinen *Vermögen* des Films wird.

Ausdrucksbewegungen

Zum einen gipfelt der Glaube an das besondere Ausdrucksvermögen einer filmisch ausgestellten Mimik in der Vorstellung, diese könne auf halluzinatorischem Wege im Zuschauer akustische Effekte erzeugen. Balázs' von Pathos getragene Beschreibung der darstellerischen Leistung Asta Nielsens in *ABSTURZ* (D 1923) stellt daher mehr als eine kalkulierte Katachrese dar:

Und jetzt kommen über hundert Meter Großaufnahmen von Asta Nielsens Gesicht! Ein bebendes Hoffen, tödlicher Schreck Augen, die um Hilfe schreien, daß es einem in den Ohren gellt [...] (Balázs 1924, 166).

Der Topos des sprechenden Auges, den Balázs im paradoxen Bild der «Augen, die um Hilfe schreien» anschreibt, wird in den inszenierten Blickregimes des stummen Films für eine auf Suggestion beruhende Wirkungsstrategie in Anspruch genommen, die den Hiatus zwischen Bild und Ton überwinden soll.

⁴ Auch Fritz Lang glaubt, dass die Großaufnahme die «beredte Stummheit» (1998, 48) des Filmschauspielers steigert.

Diese Medienutopie ist jedoch nur dem Ausdruck höchsten Affektsturms vorbehalten, einer Intensität des Affekts, die – zumindest in den Augen des emphatischen Zuschauers – auf der Leinwand Ereignis wird. Als Agent dieser rein visuellen Adressierung des Publikums und der mit ihr einher gehenden kathartischen Effekte wird die Großaufnahme angesehen, durch die «die kleinen Schlagschatten eines großen Gefühls deutlich und eindringlich zu empfänglichen Menschengemütern [sprechen]» (Gad 1921, 149). Über Eisensteins *Geschichte der Großaufnahme* hat Thomas Koebner treffend bemerkt:

Großaufnahmen werden im Grunde halbhypnotischen Visionen, Halluzinationen gleichgesetzt, die den natürlich gegebenen Zusammenhang auflösen, die Bruchstücke herausstechen mit Appellcharakter (2001, 183).

Dieser halluzinatorische Charakter der Großaufnahme begründet einerseits die Bedeutung des Sprechens im stummen Film. Andererseits soll das nichthörbare Sprechen der Darsteller den filmischen Realismus der Handlung unterstützen. Die Idee der Natürlichkeit des Schauspielens im stummen Film findet deshalb auch auf die Dialogszenen Ausdehnung, die – dem Regisseur Urban Gad zufolge – besonders «deutlich ausgedrückt» (1921, S. 155) sein müssen. Artikulationsbewegungen werden darüber hinaus gezielt eingesetzt, um mimische Ausdrucksbewegungen zu intensivieren. Im Gegenzug kann auf (ausschweifende) Zwischentitel verzichtet werden.⁵ Die Sichtbarkeit des Sprechens im stummen Film wird damit einer sekundären Formalisierung unterworfen, wodurch es erst als primäre Artikulationsbewegung erscheinen kann.⁶

Das lässt sich an neusachlichen Melodramen des elaborierten stummen Films der 1920er Jahre demonstrieren, die sehr dialogisch strukturiert sind und daher viele Sprechbewegungen enthalten. Georg Wilhelm Pabsts *ABWEGE* (D 1928) ist ein solches Drama mit einer schnörkellos erzählten Handlung. Der Film schildert die Ehekrise eines wohlhabenden Rechtsanwalts und seiner vergnügungssüchtigen Frau, die sich durch ein Eifersuchtsdrama zuspitzt. Er bietet eine Fülle von Dialogsituationen, die durch die Schnitt-Gegenschnittfolgen räumlich akzentuiert werden. Dabei heben bei Pabst häufig Großaufnahmen von Gesichtern den Blickwechsel hervor und lösen zugleich den räumlichen und zeitlichen Zusammenhang der Handlung auf.⁷

5 Bekanntlich hat insbesondere F. W. Murnau auf den ›reinen‹ poetischen Film, ganz ohne Zwischentitel gesetzt.

6 Eine Klimax der sekundären Inszenierung von Artikulations- als Ausdrucksbewegungen stellt Carl-Theodor Dreyers Filmepos *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (F 1927) dar, das den ausführlich dokumentierten Prozess gegen die Nationalheldin Frankreichs fast ausschließlich in Großaufnahmen sprechender Mänder zeigt.



Abb. 1 *Das intensiv expressive Gesicht*

Alle Zwischentitel in *ABWEGE* werden knapp gehalten und sparsam eingesetzt.⁸ Auffällig wird das besonders in den Szenen, in denen viel gesprochen wird: in Cafés und Nachtclubs, im Gerichtssaal oder in den eigenen vier Wänden. Vieles, was der Zuschauer weder hört noch in Zwischentiteln angezeigt bekommt, vermittelt Pabst über eloquente Körperbewegungen: das angeregte oder aufgeregte Geplauder im Café durch unablässige Kopf- und Handbewegungen bzw. durch teilweise übertrieben wirkende Gestikulation, die aufge-

7 Mary Ann Doane hat diese Rolle der Großaufnahme an Pabsts nur ein Jahr später entstandenen, ungleich berühmteren Film *DIE BÜHSE DER PANDORA* beschrieben: «[...] the close-ups often function as ruptures in the text, both spatially (the characters become literally disembodied) and temporally (the close-ups arrests the gaze of the spectator, temporally halts the flow of the action)» (1990, 65).

8 Die Originalkopie des Films ist unvollständig. Deshalb besteht über Anzahl, Anordnung und Inhalt der Zwischentitel keine Sicherheit. In die hier benutzte, 1998 restaurierte Fassung (die in einer Arbeitskopie des Filmmuseums München gesichtet wurde) fanden fehlende Szenen aus einer französischen Kopie Aufnahme; fehlende Zwischentitel wurden ebenfalls dieser Kopie folgend aus dem Französischen zurückübersetzt.



Abb. 2 Intensiver Blickwechsel

kratzte und erotisch aufgeheizte Stimmung im Nachtclub durch dramatische Blickwechsel und hektische Tanzbewegungen, den Vollzug der Scheidung durch das Sicherheben des Richters. Der Ehekonflikt der Hauptfiguren, das zentrale Thema des Films, gipfelt immer wieder in heftig ausgetragenen Streiten und Gefühlsausbrüchen. Diese nimmt der Zuschauer vorrangig durch sich zu intensiven mimischen Bewegungen steigende Sprechbewegungen wahr. Be-

sonders augenfällig wird das in einer melodramatisch inszenierten Szene, in der die vernachlässigte Rechtsanwältin Irene Beck (Brigitte Helm) einem Verheirateten, dem Künstler Walter Frank (Jack Trevor), die Misere ihrer Ehe gesteht. Indem die weibliche Hauptdarstellerin ausspricht, was sie bedrückt, gerät sie erst in Rage. Am Höhepunkt des Gefühlsausbruchs zeigt sie ein intensiv expressives Gesicht voller Verzweiflung und Wut (Abb. 1).

Bereits in der Eingangsszene des Films wird die erotische Faszination zwischen den beiden Protagonisten allein durch einen intensiven Blickaustausch etabliert.⁹ (Abb. 2) Auch der räumliche Aufbau der Szene unterstützt die erotisch aufgeladene Atmosphäre: Die Kamera beobachtet den sich anbahnenden Flirt wie ein Voyeur aus gewisser Distanz; hinter dem Rücken der kupplerischen Freundin und der umworbenen Irene Beck drängt sie in die Szene.

Die Kommunikation der Leidenschaften ist hier gänzlich in die Sprache der Augen verlegt: Das beginnende Gefühlsdrama wird vor allem in wechselnden Großaufnahmen inszeniert. Die Zeichnung, die der Maler von der Gastgeberin bei dieser ersten Begegnung auf einer Serviette angefertigt hat, gibt seiner Faszination zunächst rein bildlichen Ausdruck, der zudem von der Verführungsmacht der Bilder spricht. (Abb. 3) Auch diese Zeichnung wird in extremer Nahaufnahme gezeigt, als wolle der Film so die Faszination des Malers auf das Kinopublikum übertragen. Gleichzeitig lenkt sie die Aufmerksamkeit fast beiläufig auf das Gesicht der Protagonistin, auf dem sich im Verlauf des Films das ganze Drama ihres Ehekonflikts abspielen wird. Diese filmisch exponierte Zeichnung ersetzt auf bereedete Weise lange Erklärungen einer erotisierten Maler-Modell-Situation. Das gezeichnete Gesicht ist jedoch nicht nur ein Porträt der bestimmenden Figur des Films, das in einer Großaufnahme medial verdoppelt wird, sondern die Zeichnung selbst ist nochmals sekundär inszeniert als Symbol einer sichtbaren Sprache der Leidenschaften. Um diese Sprache ohne Worte kreist schon ihr Ursprungsmythos.¹⁰

Als wenig später der Ehemann Thomas Beck (Gustav Diessl) den Raum des nachmittäglichen Flirts betritt und die Zeichnung nachdenklich betrachtet,

9 Auch andere Regisseure haben sich bewusst dieser Sprache der Augen bedient. Etwa über Erich von Stroheims *QUEEN KELLY* (USA 1923) hat Lotte H. Eisner bemerkt, dass «durch den Austausch beredter Blicke [...] der Eindruck eines lebhaften Dialogs geschaffen» (1976, 74) werde. Auch Balázs hebt ausdrücklich die *natürliche* Korrespondenz von Liebeskommunikation und Blickkontakt hervor: «Ein Dialog der Verliebten kann nur mit den Augen geführt werden» (1924, 162).

10 Plinius d.Ä. berichtet in seiner *Naturalis historia* von der Töpferstocher Dibutade, die den Schattenriss ihres Geliebten auf der Wand nachgezeichnet habe, um in seiner Abwesenheit wenigstens ein Bild von ihm zu besitzen. Die Zeichnung ist zugleich Gedächtnisbild und Liebesunterpfand.

bevor er sie aus der Hand gleiten lässt, ist seine Eifersucht geweckt. Er, der seine Gefühle nicht zeigt, schon gar nicht durch eine so adorative Geste wie dem Anfertigen einer Zeichnung, ist von dieser sichtbaren Sprache der Leidenschaften ausgeschlossen und wird im Gegenteil zunächst als kalte *persona* gezeichnet: als Mann, der nur für seine Arbeit lebt. Das zeigt sich auch in seinem körper-sprachlichen Handeln. Im Vergleich zu seiner Frau, die lebhaft gestikulierend und mimisch aktiv gezeigt wird, fällt seine reduzierte Mimik und unterkühlte Gestik besonders auf. Aus diesem gegensätzlichen Temperament schlägt Pabsts Film dramaturgisch Kapital.



Abb. 3 Das Porträt in der Hand des Künstlers

Dies wird an der Szene deutlich, die unmittelbar an die Exposition des Eifersuchtsthemas anschließt. Nachdem die Gäste die Wohnung verlassen haben, betritt Irene Beck das Arbeitszimmer ihres Ehemanns. Brigitte Helm gibt ihrer Figur einen herausfordernden Gesichtsausdruck, bevor sie in einem Wutausbruch explodiert, der durch dessen Weigerung hervorgerufen wird, mit ihr auszugehen. Der Ausbruch steigert sich noch, nachdem die sich anbahnende Auseinandersetzung durch ein dienstliches Telefonat unterbrochen wurde. Das Telefon wird in dieser Szene zu einem sprechenden Requisit: Es ist ein Zeichen der unbegrenzten Verfügbarkeit der *persona* des Rechtsanwalts, hinter die seine private Existenz zurücktritt.¹¹ Die Ignoranz des mit seiner Arbeit beschäftigten Ehemanns wird zudem durch eine Einstellung verstärkt, die die verärgerte Ehefrau in den Hintergrund der Szene drängt. Auf diese Weise werden die gegensätzlichen Interessen der beiden Protagonisten, der Bruch zwischen ihnen mit filmischen Mitteln sichtbar gemacht.

Die demütigende Haltung des Ehemanns fordert eine heftige Reaktion geradezu heraus. Irene Becks Enttäuschung schlägt um in Wut. Ihre Artikulations- und mimischen Affektbewegungen verlaufen in einer gemeinsamen Intensitätsreihe. Sie formen zusammen ein intensives Gesicht, so wie Deleuze es vom reflexiven Gesicht als den beiden Spielformen des Affektbildes unterschieden hat. Demnach drücke das intensive Gesicht «ein reines Potential» aus, das «uns von

11 Das Telefon wird in einer anderen Szene, als der Künstler seine Flucht mit der Anwaltsgattin plant, im Gegenteil zur *kommunizierenden Röhre*, das deren Begehren ins Imaginäre einer möglichen anderen Existenz überträgt.



Abb. 4 Räumliche Inszenierung des Ehekonflikts

einer Qualität zur anderen übergehen läßt», während das reflexive Gesicht «eine reine Qualität» darstelle, die «mehreren verschiedenartigen Objekten gemeinsam ist» (Deleuze 1997a, 127). Entscheidend an Deleuze' formelhafter (und etwas kryptischer) Beschreibung ist, dass die Unterscheidung zwischen intensivem und reflexivem Gesicht anhand ihrer unterschiedlichen Mobilität getroffen wird. Das Potential des intensiven Gesichts liegt demnach in seiner

Übergängigkeit von einer Affektqualität zu einer anderen. Dagegen behauptet sich das reflexive Gesicht durch sein Beharren auf einer *reinen* Affektqualität, die es zwangsläufig mit anderen Objekten teilen muss. Während sich deshalb das intensive Gesicht durch ein bewegtes Mienenspiel und ein hohes Affektpotential auszeichnet, bleibt das reflexive Gesicht unbeweglich und in sich geschlossen.

Solche reflexiven Qualitäten finden sich in *ABWEGE* vor allem in den zu Masken gefrorenen Gesichtern der Hauptdarsteller des Films, die immer wieder unter ihrer geschminkten Oberfläche erstarren,¹² etwa wenn sie im Auto stumm und regungslos, also ohne jegliche mimische Bewegung, nebeneinander sitzend durch die nächtlichen Straßen fahren und allein durch das Lichtgeflacker auf ihren Gesichtern belebt werden. Einzig die vorüberhuschenden Straßenlichter erzeugen Stroboskopeffekte und damit den Eindruck von Bewegung auf ihren Gesichtern.

Diese scharfen Lichtkontraste orchestrieren nicht nur das Theater der Eifersucht, sie lassen vielmehr die Passagen zwischen intensivem und reflexivem Gesicht als Metapher für die filmischen Potenziale und Qualitäten des Gesichts selbst hervortreten. Zudem folgen die kalkulierten Wechsel zwischen beiden Ausdrucksqualitäten des Gesichts einer Dramaturgie, durch die es zum Schauplatz sekundärer Inszenierungen, zur Einschreibfläche kultureller Kodierungen wird.

12 Lotte H. Eisner hat die «statuenhafte Schönheit» Brigitte Helms in *ABWEGE* beklagt, die seltsam «gefühllos unbeweglich» bleibe (1980, 311). Dies trifft sicher auf den einen Pol des Affektbildes, das reflexive Gesicht, zu, aber nicht auf seinen anderen, das intensive Gesicht, das sich von der Folie des starren Gesichts abhebt. Erst durch das Wechselspiel zwischen reflexivem und intensivem Gesicht werden die Affektpotentiale und -qualitäten in Pabsts Film voll entfaltet.

Die Vorliebe des Kinos der Weimarer Republik, insbesondere von Pabst, für die Gefühlskälte der Neuen Sachlichkeit ist oft bemerkt worden:

Schwerlich jedoch ist eine Kälte-tendenz in seinen *Filmen* zu übersehen, eine Art verzweifelter, doch längst zu Motorik geronnener Mobilität, die seine Figuren umtreibt – und die Maskenstarre, die [...] über den Gesichtern liegt (Kreimeier 1997, 17).

Zugleich wurde auf seine nicht minder ausgeprägte Aufmerksamkeit für melodramatische Situationen verwiesen, die Pabst als Regisseur «voller Widersprüche» erscheinen lassen:

Manche Kritik betrachten ihn als leidenschaftlichen Forscher aller Seelenregungen, der von seinen Entdeckungen hingerissen wird, andere dagegen [...] sehen in ihm lediglich einen kalt berechnenden Beobachter (Eisner 1980, 311).

In *ABWEGE* finden sich beide Tendenzen vereint – Gefühlskälte und Maskenstarre einerseits und Ausforschung des melodramatischen Potentials der handelnden Figuren und ihrer Konflikte andererseits.

Für diese Widersprüche hat Helmut Lethen (1994) das Begriffspaar «kalte *persona*» vs. «Kreatur» geprägt und zugleich auf die Bedeutung der «Verhaltenslehren der Kälte» für die kollektive Psyche der Weimarer Republik aufmerksam gemacht. Dieses zeitdiagnostische Modell lässt sich im Fall von Pabsts *ABWEGE* heuristisch mit Deleuze' allgemeiner Differenzierung des Affektbildes verschalten, wobei sich die kalte *persona*



Abb. 5 *Das maskenhaft reflexive Gesicht*

mit dem reflexiven Gesicht und die Kreatur mit dem intensiven Gesicht identifizieren ließen. Eine Überblendung dieser recht unterschiedlichen Ansätze lässt sich jedoch über ein entscheidendes gemeinsames Merkmal plausibilisieren: Deleuze' Affektpole sind ebenso wie Lethens Persönlichkeitsfiguren nicht stabil: Wie im Bild der «reflexartigen Bewegungsabläufe» der Kreatur, die «Selbstgewißheit des *persona*-Begriffs zerfällt» (Lethen 1994, 255f), so bilden bei Deleuze reflexives und intensives Gesicht keine absoluten Gegensätze. Im Ehekonflikt von *ABWEGE* vertritt die Frau zunächst die Position der Kreatur, die reflexhaft auf das Begehren anderer und das Verhalten ihres Ehemanns reagiert, zugleich aber attackiert sie damit dessen *persona*-Status. Aber auch Irene Beck wird zu einer *persona*, wenn sie sich mit Gefühlskälte armiert, um sich an Ehemann und Verehrer gleichermaßen zu rächen. Parallel versteinert auch ihre Mimik zur Maske des verschlossenen reflexiven Gesichts. Die Übergänge zwischen intensivem und reflexivem Gesicht lassen sich deshalb als Wechsel zwischen der Position der Kreatur und der Position der kalten *persona* reformulieren.

Solche Positionswechsel zeigt der Film als Passagen des Gesichts zwischen mimischer Mobilität und maskenhafter Starre. Affektökonomisch gesehen haben gerade diese Übergänge besonderes Gewicht: Vor allem die bewegungslosen, in scheinbarer Geistesabwesenheit erstarrten Gesichter des entzweiten Paares im Taxi sind von reflexiver Qualität und zeugen doch von einer Spannung, die affektökonomisch äußerst effektiv ist. Diese bewegungslosen Gesichter zeigen die Erschöpfung einer Beziehung an – eine Erschöpfung, die im Unterschied zu den sich steigernden Affektausbrüchen das Überschreiten eines kritischen Punktes markiert: Am Höhepunkt der Krise vernichtet sich der Affekt selbst. Gegen solche reflexiven, maskenhaft starren Gesichter hebt sich das intensive, mimisch bewegte Gesicht immer wieder ab. Es bleibt vor allem der von Brigitte Helm gespielten weiblichen Heldin – die bereits in Fritz Langs Film *METROPOLIS* (D 1926) mimische Exzesse produziert hat – vorbehalten. Ihre weit aufgerissenen Augen, in denen das Weiße unnatürlich hervortritt, und ihre oft ruckartigen Bewegungen stehen deutlich in Kontrast zu den minimalen Ausdrucksbewegungen ihrer Filmpartner, insbesondere des von Gustav Diessl gespielten Ehemanns. Solche extremen mimischen Ausdrucksbewegungen stellen die Klimax des intensiven Gesichts dar, die zugleich droht, in eine psychologisch unlesbare Grimasse zu kippen.¹³ Wiederum zeigt in *ABWEGE* eine Taxifahrt eine solche Verwandlung des Gesichts. Der Unterschied dieser Passage,

13 Die Grimasse erscheint insbesondere vom Blickwinkel einer psychologischen Lesbarkeit des Gesichts und seiner narrativen Potentiale als Grenze des Signifizierbaren.



Abb. 6 *Panische Angst*

die zugleich eine des Gesichts ist, zu der gemeinsam mit dem Ehemann eine Nacht vorher unternommenen könnte kaum größer sein. Auf der Heimfahrt von einem ausschweifenden Ausflug ins Nachtleben erleidet Irene Beck hier so etwas wie eine Katharsis.

Berauscht und zugleich erschöpft eilt sie ins Taxi. Dort flammen ihre Gesichtszüge plötzlich in wilder Angst um den Ehemann auf (Abb. 6). Immer wieder und immer lauter schreit sie ins Sprachrohr des Taxis: «Schneller!» Doch nicht auf die

Verständlichkeit der Mundbewegungen kommt es in dieser Szene an, sondern auf die sekundären Inszenierungen des Gesichts. Denn der nichthörbare Schrei treibt den mimischen Ausdruck des Affekts nur auf die Spitze: Die Augen weiten sich, das Schreien verzerrt ihr Gesicht im durch die bloße Vorstellung ausgelösten Entsetzen, der Verlassene könne sich umgebracht haben. Das Zusammenspiel und die gegenseitige Steigerung von Sprech- und mimischen Ausdrucksbewegungen erzeugt erst die Intensität dieser Szene. Der sprachliche Ausbruch markiert die Klimax der panischen Angst, die schließlich die Liebe wieder entfacht.

Pabst hat die psychische Motivation dieses Affektausbruchs präzise kalkuliert: Er lässt die weibliche Heldin im Nachtclub zu einem Zeitpunkt von einem tödlich endenden Ehedrama erfahren, als sie durch die Einnahme von Kokain aufgeputscht ist. Es verwundert daher nicht, dass sie daraufhin zusammenbricht. So wird psychologisch plausibel, dass schon die Vorstellung, ihr Ehemann könne sich ebenfalls umbringen, einen solchen heftigen Gefühlsausbruch provoziert. Pabst operiert hier mit einem Wissen um die Potentiale des Unbewussten, das er auch in seiner Arbeit am psychoanalytischen Lehrfilm *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (D 1925) unter Beweis gestellt hat. Zugleich werden die bildlichen Potentiale des Affektausdrucks ausgenutzt: Die Mimik der Hauptdarstellerin wird durch die Ikonographie des Entsetzens angereichert und damit sekundär besetzt.¹⁴ Dadurch wird vermieden, dass die extreme Affektmimik – die weit aufgerissenen Augen und der im Schrei verzerrte Mund – nicht mehr lesbar ist. Sie bleibt narrativ vielmehr integriert.

Das intensive Gesicht bildet deshalb nicht nur einen Pol des Affektbildes, sondern fungiert wegen seiner mimischen Beweglichkeit auch als narrativer Motor: «Eine Reihe von Gesichtsveränderungen ist natürlich ein Erzählmoment», gibt auch Lotmann (1977, 97) zu bedenken. Im Unterschied dazu kann das reflexive Gesicht, nicht zuletzt wegen seiner Undurchsichtigkeit, zur Attraktion werden. Das sekundäre Gesicht im Film bewegt sich als Affektbild zwischen der Attraktivität des reflexiven und der Narrativität des intensiven Gesichts, zwischen seiner Exklusion im extremen Affekt oder im starren Gesicht und seiner Inklusion durch die psychologische Lesbarkeit von mimischen Ausdrucksbewegungen.

14 Diese Ikonographie ist eng mit der Topik des «stummen Schreis» verbunden. Der Gesichtsausdruck des Entsetzens leitet zur Pathologie der Ekstase über und gehört zum künstlerischen Kanon der Darstellung extremer Affekte (vgl. etwa die Darstellung des Entsetzens in Charles Le Bruns *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* von 1702). Der idealtypische Laokoon-Kopf, der den Schrei antizipiert, galt bis ins 19. Jahrhundert hinein als Vorbild, bis Duchenne de Boulogne und Charcots Ärzteteam an der Salpêtrière mittels der Fotografie die Pathognomie der «terreur» neu erfanden.

Dominant ist das intensive Gesicht in Pabsts *ABWEGE* nicht nur, weil es in erster Linie die narrative Kontinuität der Filmhandlung im Sinne einer sichtbaren Sprache der Ausdrucksbewegungen gewährleistet. Dass Pabst besonders bei seiner männlichen Hauptfigur im Gegenteil mit der bewusst gesetzten Ausparung erwartbarer Affektausbrüche arbeitet, lenkt die Aufmerksamkeit zusätzlich auf das Gesicht als Schauplatz sekundärer Besetzungen. Das intensive Gesicht im stummen Film unterliegt deshalb auch dann noch dem Imperativ der Steigerung, wenn es etwa im unbewegten, geistesabwesenden Gesicht vollständig negiert wird. Vielmehr erzeugt das reflexive Gesicht erst die Spannung, auf deren Boden die Affektstürme der weiblichen Heldin gedeihen.¹⁵ Mit den beiden Polen des Affektbildes beziehungsweise dem Begriffspaar «kalte *persona*» vs. «Kreatur» ist deshalb auch immer eine Inszenierung der Geschlechterdifferenz verbunden: Die Darstellung extremer Gefühlsamplituden bleibt – wie im Melodrama allgemein üblich – auffällig oft den weiblichen Charakteren vorbehalten, selbst in der Nachtclubszene dominieren sie. Deren exponierte Artikulationsbewegungen machen dabei besonders den Verlauf und die Steigerungsstufen der affektiven Ausdrucksbewegungen deutlich. Deshalb erzählt der Film mit seinem Happyend – das Ehepaar findet wieder zueinander – auch die Geschichte einer Domestizierung des intensiven Gesichts oder der von Begehren getriebenen Kreatur. Das ist es, was man sehen kann, wenn man nichts hört.

Artikulationsbewegungen wurden in der Ära des stummen Films wie in *ABWEGE* gezielt als Ausdrucksbewegungen eingesetzt. Sie finden sich auch in Pabsts anderen Filmen dieser Ära – in *TAGEBUCH EINER VERLORENEN* (D 1929) etwa in der Schlusszene, in der Thymian mit dem Personal der Besserungsanstalt konfrontiert wird, in das man sie selbst einmal eingewiesen hatte. Wie in *ABWEGE* lässt die Heldin ihrer Wut durch eine flammende Rede freien Lauf, die den Affektausdruck auf ihrem Gesicht steigert. Auch in Pabsts Bearbeitung des Lulu-Stoffes, *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (D 1928/29), gibt es zahlreiche affektgeladene Dialoge, in denen Artikulationsbewegungen als Ausdrucksbewegungen inszeniert und in Großaufnahme gezeigt werden.

Besonders prägnant geschieht das in einer Szene, die sich auf der Hinterbühne eines Varietés abspielt (Abb. 7). Dort treffen Lulu und Dr. Schön nach ihrer Trennung erstmals wieder aufeinander. Weil Lulu sich weigert, vor der Verlob-

15 Die hysterische Determination der weiblichen Heldin kann nicht verborgen bleiben. Sie wird durch ihre erotische Frustration begründet. Pabst ist als Regisseur von *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (D 1925/26) nicht nur mit psychoanalytischem Vokabular bestens vertraut. Folgerichtig lautet die Diagnose des Ehemanns: «Du hast eine Krise». Entsprechend lauteten auch der Arbeitstitel und der Titel der französischen Fassung (*LA CRISE*).



Abb. 7 Auflösung des Gesichts zur reinen Oberfläche

solche Aussagen ermöglicht hat. Dazu ist es notwendig, einen kurzen Blick auf eine Debatte des 19. Jahrhunderts zu werfen, in der sich psychologische und sprachhistorische Argumente kreuzen.

ten ihres ehemaligen Geliebten aufzutreten, versucht Schön sie zu besänftigen. Dabei wird er immer drängender, sie geraten in Streit, bis er die Frau an den Armen packt, weiter auf sie einredet und dabei so kräftig schüttelt, dass ihr Kopf hin- und herschwingt. Diese heftige Bewegungen und der Schmerz, den sie auslösen, verzerren ihre Gesichtszüge, und das flatternde Haar macht sie zudem teilweise unsichtbar. Das intensive Gesicht, das die von Louise Brooks verkörperte Lulu im Streit gezeigt hat, schlägt um in eine diffuse, grell beleuchtete Fläche, aus der ihre Züge nur schemenhaft hervorleuchten. Das intensive Gesicht erfährt in dieser Szene eine Inversion: Die schnellen Kopfbewegungen lösen das ganze, humane Gesicht auf; es verliert seine feste Gestalt und wird reine Oberfläche. Befreit von anthropologischen Kodierungen wird es zugleich animalisch.

Diese filmischen Inszenierungen hochgradig affektiver Dialogsituationen, die man sehen, aber nicht hören kann, sind darüber hinaus eingebettet in ein Diskursfeld, das es erst erlaubt, Artikulations- als Ausdrucksbewegungen zu denken. Im Folgenden soll deshalb das Augenmerk auf die Wissensformation gerichtet werden, die

Artikulations- als Ausdrucksbewegung

Wilhelm Wundt, Begründer des ersten Instituts für experimentelle Psychologie und Inhaber eines Lehrstuhls für Philosophie, hat wie viele andere Wissenschaftler seiner Zeit wiederholt die These vertreten, der Ursprung jeder Sprache liege in der Ausdrucksbewegung, den sichtbaren körperlichen Effekten von Affekten. Wundt hat nicht nur diesen Begriff in die wissenschaftliche Psychologie eingeführt, er entwickelte auch in seinen erstmals 1873/74 in zwei Bänden erschienenen *Gründzügen der physiologischen Psychologie* dessen Theorie. Ausdrucksbewegungen und Affektverläufe sah er als dynamische Vorgänge an, als physische wie psychische Prozesse, die einander bedingen. Für Wundt dienen sie ausschließlich der Mitteilung «innerer Zustände»: «Alle Bewegungen, die einen solchen Verkehr des Bewusstseins mit der Außenwelt herstellen helfen, nennen wir *Ausdrucksbewegungen*» (Wundt 1893, Bd. 2, 598–599). Unter diese strikt kommunikationstheoretische Auffassung der Ausdrucksbewegung lassen sich Gebärdensprache und Lautsprache problemlos subsumieren.¹⁶ Deshalb hat Wundt auch die Artikulationsbewegungen beim Sprechen ausdrücklich als *Ausdrucksbewegung* aufgefasst.

Auch in seiner auf zwanzig Bände angelegten *Völkerpsychologie* leitete er die Ausbildung konventioneller Sprachsysteme historisch aus dem Mitteilungs- und Verständigungsbedürfnis der menschlichen Spezies ab. Einerseits verfestigen sich für ihn ursprünglich unwillkürliche Ausdrucksbewegungen durch häufige Wiederholung zu «symbolischen Geberden», andererseits sind «aber auch die Metamorphosen ihrer Bedeutung Prozesse, die aus dem stetigen Wandel der psychischen Zustände von selbst hervorgehen» (Wundt 1900, Bd. 1, 178). Wundt kombiniert sprachtheoretische und psychologische Argumente, um Ausdrucksbewegungen als ursprünglich *primäre* und durch ihren kulturellen Gebrauch *sekundär* geformte Mitteilungsform zu definieren.

Dieses sprachgeschichtlich-psychologische Konzept der Ausdrucksbewegung hat die Debatte um den stummen Film dankbar aufgenommen, namentlich Balázs verweist explizit darauf, wenn er behauptet: «Die Bewegungen der Zunge und der Lippen sind zu Anfang genauso spontane Gebärde wie jede andere Ausdrucksbewegung des Körpers» (1924, 25–26). Artikulationsbewegungen wurden auf Grundlage der Wundtschen Sprachauffassung in der Theorie des stummen Films als Ausdrucksbewegungen verstanden und konnten so im

16 Wundt bezieht sich wiederholt auf Darwins 1872 in deutscher Sprache erschienene Schrift *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*, entwickelt aber eine von Darwins Evolutionsmodell abweichende psychologische Theorie des Ursprungs der Ausdrucksbewegungen.

Sinne einer sichtbaren Sprache interpretiert werden. Nicht von ungefähr hat Georges Demeny, Assistent des berühmten Physiologen Marey, bereits 1891 – also vor der Einführung des Kinematografen – Artikulationsbewegungen zunächst chronofotografisch erfasst und anschließend mittels seines *Photoscopes* in Bewegung versetzt. Die Sichtbarkeit dieser Bewegungen erlaubte ein Verstehen jenseits der hörbaren Stimme, allein durch die optisch exponierte Artikulation einer Buchstabenfolge.¹⁷

Doch nicht nur in der Debatte um den stummen Film behauptet die psychologische Theorie der Ausdrucksbewegung eine entscheidende Position, selbst in der zeitgleichen Rundfunkdebatte spielt sie eine nicht unerhebliche Rolle: So gelangt für den Schriftsteller und Rundfunkintendanten Ernst Hardt in einem Aufsatz von 1927 die «individuell geprägte Ausdrucksbewegung» (2002, 248) erst auf der Hörbühne zu voller Entfaltung, da sie hier der auf der Schaubühne üblichen Konventionalität entgehe. Zu Ausdrucksbewegungen werden die Sprechbewegungen im Rundfunkstudio, von Hardt zur Hörbühne nobilitiert, jedoch nur, weil sie der Sichtbarkeit und damit dem Zweck der Verständigung enthoben seien:

Die Wesenheit des Hörspiels schafft den gesamten Komplex der Mimik um und steigert sie zum reinen, wirklich ganz zwecklosen Seelenausdruck, also zur reinen Kunst (Hardt 2002, 249).

Im Rundfunkstudio können diese Ausdrucksbewegungen – anders als für Wundt – keine Rolle bei der Kommunikation spielen. Erst durch ihre Zwecklosigkeit würden sie für den «Hörspieler», wie Hardt den Rundfunksprecher in Analogie zum Schauspieler bezeichnet, vielmehr «zum Modulationsorgan der Stimme» (ebd., 250).

Die Nichtsichtbarkeit von Körperbewegungen im Rundfunk und die Nichthörbarkeit von Sprechbewegungen im stummen Film sind über die psychologische Theorie der Ausdrucksbewegung wechselseitig aufeinander bezogen.¹⁸ Sie stellt daher eine wichtige Gelenkstelle zu den Mediendebatten der 1920er Jahre dar. In beiden Fällen geht es um mehr als die Kompensation einer Nichtdarstellbarkeit. Vielmehr steht der Erkenntniswert einer Modellierung der Stimme durch die Ausdrucksbewegung und die Steigerung ihres *Ausdrucksvermögens* im Vordergrund der jeweiligen Argumentationen. Die psychologische und kul-

17 Sein Experiment diente der Unterstützung des Taubstummenunterrichts gemäß der Lautiermethode nach Samuel Heinicke.

18 So wird im Radiodiskurs das Ohr immer wieder als «Mittler [...] für die inneren Gesichte» adressiert und dem Hörspiel zugetraut, «die innere Anschauung und Bildkraft unserer Seele [...] in ungeahntem Maße» zu steigern (Matthießen 2002, 269).

turgeschichtliche Auffassung vom Ursprung der Sprache in der Ausdrucksbewegung bildet die diskursive Voraussetzung dafür, dass Sprechbewegungen im stummen Film ein spezifischer Ausdrucks- und Erkenntniswert zugesprochen werden kann. Und es ist der stumme Film selbst, der durch die Exponierung dieser Ausdrucksbewegungen die Aufmerksamkeit auf das Adressierungs- und Bedeutungspotential der <sichtbaren> Stimme gelenkt hat.¹⁹

Ausdrucksbewegungen zwischen Präsenz und Repräsentanz

Ausdrucksbewegungen gehen jedoch nicht in ihrer analogen Sprachlichkeit auf. Sie sind nicht grammatikalisierbar, denn sie verfügen nur begrenzt über syntagmatische und paratagmatische Strukturen. Dagegen können sie sehr wohl kulturelle Bedeutung beanspruchen, denn sie gehören zum Wissensbestand jeder Kultur: Ausdrucksbewegungen können deshalb in gewissem Umfang lexikalisiert werden und Eingang in Archive des kulturellen Gedächtnisses finden. Sie unterliegen dennoch wie diese Archive selbst einem ständigen Wandel. Das hielt Filmtheoretiker wie Béla Balázs jedoch nicht davon ab, von einem «Lexikon der Gebärdensprache mit Hilfe der Kinematographie» (1927, 25, siehe auch Balázs 1924, 162) zu träumen. Und dieser Traum hält an, wie Harun Farockis Filmprojekt einer *SPRACHE DER HÄNDE* beweist (vgl. Ernst/Heidenreich/Holl 2003).

Gegen die Archivierung lexikalisierter Ausdrucksbewegungen ist einerseits einzuwenden, dass damit nur ein begrenzter Raum der Semiotisierung abgesteckt werden kann, der seine Ränder konsequent ausblenden muss. Diese Ränder werden von dem unendlichen Variationsreichtum jeglicher Ausdrucksbewegung und ihren extremen Amplituden gebildet. Deshalb hat schon die wissenschaftliche Ausdruckspsychologie der Weimarer Republik eine strikte Kontextualisierung, eine «wohlfundierte Synsemantik» (Bühler 1933, 214) der Ausdrucksbewegungen gefordert, die ihre lexikalische Isolierung aufheben müsse.

Andererseits bildet nicht nur die Grimasse eine Grenze der Signifizierbarkeit. Auch im extremen Affekt erlangt das mimisch bewegte Gesicht eine Präsenz zurück, die den Rahmen der Lesbarkeit des Gesichts und der Repräsentierbarkeit des Affekts jederzeit zu sprengen vermag. In Pabsts *ABWEGE* gibt es eine Szene, in der diese Sprengkraft zum Tragen kommt. Es handelt sich um den

¹⁹ Die Adressierungsleistungen einer nur <sichtbaren> Stimme sind erst noch zu entdecken. Vgl. zu den verschiedenen Adressierungsmodi der Stimme im Film Metz (1997, 30-50).



Abb. 8 Konvulsionen des Gesichts

Moment, in dem Irene Beck nach der aufwühlenden Taxifahrt nach Hause zurückkehrt und sich mit weit aufgerissenen Augen über ihren Ehemann beugt – in Todesangst darüber, er könne sich ihretwegen umgebraucht haben (Abb. 8). Nachdem der Schlafende die Augen geöffnet hat, löst sich ihre Verkrampfung in einer konvulsivischen Verzerrung des Gesichts, die in unbändige Freude umschlägt. Diese schauspielerische Verausgabung, die beispielhaft den Übergang von einem Affekt zu einem anderen als Ausdrucksbewegung vorführt, spielt zugleich auf Symptome des hysterischen Paroxysmus an. Nicht umsonst verweist der französische Titel des Films, *LA CRISE*, auf einen damals populären pathologischen Hintergrund. Pabst vertraut in dieser Szene allein auf das psychologische Wirkungspotential eines affizierten, keiner sprachlichen Äußerung fähigen Körpers und zeigt das ekstatische Gesicht in Großaufnahme.

Extremer Affektausdruck und Grimasse erreichen eine Adressierung des Publikums auf der Ebene des Unbewussten, die symbolische Bedeutungssysteme strikt umgeht. Solche extremen Körperbewegungen darf man zumindest mit Wundt nicht

mehr Ausdrucksbewegungen nennen, denn sie dienen nicht einer sprachanalogen Verständigung. Ihre Wahrnehmung wird vielmehr ganz im Sinne des Beschleunigungsimperativs der Moderne durch Schockmomente gesteuert, die die Physis direkt adressieren sollen. Dieses Potential einer präsentischen Adressierung hat sich der Film schon früh zu Nutze gemacht, um sein Publikum auf der Ebene primärer Affekte zu erreichen.

Es ist andererseits gerade diese Präsenz, die die spezifische Wirkmacht von Ausdrucksbewegungen im Film ausmacht. Als von der Repräsentation nicht erreichbarer Raum einer «wilden Semiose» (Assmann 1998) verschiebt sie die Grenzen der Signifizierbarkeit, der sekundären Inszenierungen des Körpers im Film stets aufs Neue. Es stellt sich daher die Frage, wie man die menschliche Gestalt hier zugleich als ›natürlich‹ *und* ›künstlich‹ ansehen kann, als primäres Phänomen *und* als sekundärer Effekt medialer Transformationen. Offensichtlich zwingt uns der Film dazu, den Widerspruch zwischen einer vertrauten und daher unhinterfragten Erscheinung und seinen Inszenierungen auszuhalten. Das Denken in binären Oppositionen scheitert schon angesichts der Qualitäten und Potentiale des filmisch erfassten Gesichts und seiner Passagen. Auch davon sprechen die stummen Mäuler im frühen Film.

Literatur

- Assmann, Aleida (1988) Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht & K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 237–251.
- Balázs, Béla (1924) *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. Wien/Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag.
- (1927) Dramaturgische Fragmente. Das unsichtbare Antlitz. In: *Filmtechnik* 3,2, S. 24–25.
- Bühler, Karl (1933) *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Jena: Gustav Fischer.
- Chion, Michel (1982) *La voix au cinéma*. Paris.
- Deleuze, Gilles (1997a) *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1997b) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1995) *Logik der Sensation*. München: Fink.
- Doane, Mary Ann (1990) The Erotic Barter: Pandora's Box [1929]. In: *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. Hrsg. v. Eric Rentschler. New Brunswick/London: Rutgers University Press, S. 62–79.
- Eisner, Lotte H. (1976) Anmerkungen zu Stroheims Stil. In: *Filmkritik*, Nr. 230, S. 68–75.
- (1980) *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Ernst, Wolfgang / Heidenreich, Stefan / Holl, Ute (Hg.) (2003) *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Földényi, László (1994) *Abgrund der Seele. Goyas ›Saturn‹*. München: Matthes & Seitz
- Gad, Urban (1921) *Der Film. Seine Mittel – Seine Ziele*. Berlin: Schuster & Loeffler.

- Hardt, Ernst (2002) Der Körper im Rundfunk [1927]. In: *Medientheorie 1888–1933, Texte und Kommentare*. Hrsg. v. Albert Kümmel & Petra Löffler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 248–254.
- Hauptmann, Carl (1978) «Film und Theater» [1919]. In: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Hrsg. v. Anton Kaes. München: dtv, S. 123–130.
- Koebner, Thomas (2001) Gesichter, ganz nahe. In: *Blick – Macht – Gesicht*. Hrsg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß & Hermann Kappelhoff. Berlin: Vorwerk 8, S. 175–205.
- Kreimeier, Klaus (1997) Trennungen. G.W. Pabst und seine Filme. In: *G. W. Pabst*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Argon Verlag, S. 11–124.
- Lang, Fritz (1998) Die mimische Kunst im Lichtspiel [1929]. In: *Werkstatt Film: Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre*. Hrsg. v. Rolf Aurich & Wolfgang Jacobsen. München: Edition Text + Kritik, S. 48–49.
- Lethen, Helmuth (1994) *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. (1977) *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Matthießen, Harding Vollquart (2002) Das Hörspiel und seine Hörer [1927]. In: *Medientheorie 1888–1933*. Hrsg. v. Albert Kümmel & Petra Löffler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 268–272.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder Der Ort des Films*. Aus dem Französischen von Frank Kessler. Münster: Nodus.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang (1999) *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste.
- Tannenbaum, Herbert (1913/14) Probleme des Kinodramas. In: *Bild und Film*, 3,1, S. 60–63.
- Wundt, Wilhelm (1893) *Grundzüge der Physiologischen Psychologie* [zuerst 1873/74]. 4. umgearbeitete Auflage. Leipzig: Wilhelm Engelmann.
- (1900) *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Bd. 1. Leipzig: Wilhelm Engelmann.