

Karl Sierek

Eye-Memory und mimische Entladung

Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild

Inzwischen hat sich in den meisten kunsttheoretischen und -analytischen Disziplinen eine sehr weit gefächerte und brauchbare Palette von Instrumenten zur Bild-Textanalyse entwickelt (Sierek 1993, 395–407). Speziell für die laufenden Bilder des Kinos und ausgehend von diesen auch für elektronische Medien steht die Analyse der Inszenierung von Räumlichkeit, Rahmungsverfahren, Farbstrategien, Anordnung des Dekors, Erzählweisen, Montage etc. kaum mehr vor Grundlegenden oder gar unlösbaren Problemen. Nur ein Bereich blieb bis vor wenigen Jahren weitgehend von dieser – wenn man es kritisch formulieren will – Planquadratisierung verschont: die kinematographische Darstellung des menschlichen Körperbildes und dabei wiederum mit noch größerer Insistenz: des Gesichts. Fast scheint es, als hätte gerade der – abgesehen von den Händen – einzig unbedeckte Teil des menschlichen Körpers sich dem Gestus einer weiteren Enthüllung entziehen wollen.

Dies verwundert vor allem wegen der besonderen Bedeutung, die der Großaufnahme des Gesichts nicht nur im narrativ-repräsentativen Kino, sondern auch in weiteren kulturanthropologischen Zusammenhängen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zukommt (vgl. dazu Simmel 2002, 251–256). So schreibt etwa der Historiker Carlo Ginzburg in seinen Jugenderinnerungen in Bezug auf solch prägende Laufbildwelten:

Das Leben, das teilnahmslos weiterging, fand im Kino neben der Erinnerung an die Tragödie noch etwas anderes, um ein Wort von Stendhal zu benutzen «une promesse de bonheur». *Gesten, Blicke*, Landschaften, der undurchdringliche Humphrey Bogarts und die *Augenbrauen der Katharine Hepburn* waren mysteriöse und faszinierende Zeichen, die zu verstehen man lernen mußte. (Ginzburg 1995, A3 [Herv. K.S.])¹

1 Vgl. auch Ginzburgs Ableitung des Verhältnisses von Kino und Geschichte, wenn er als einen der Gründe für seine umfangreichen Arbeiten über die Hexenverfolgungen die Ansicht von Dreyers *DIES IRAE* (VREDENS DAG, DK 1943) nennt (1983, 16f.).

Glücksversprechen oder unlesbares Zeichen: die Großaufnahme erweist sich als Erscheinung, die vor allem im Kino sich zeigt, aber nicht nur da eine exponierte Stellung einnimmt. Sie *prägt* die subjektiven Erfahrungen und das Gedächtnis, sie *ist geprägt* von Faktoren des kulturellen Lebens. In radikaler Weise tritt hier etwas zutage, was ebenso *undenkbar* wie *anschaulich*, in jedem Fall aber eminent wirksam ist. Vielleicht hat Aby Warburg genau deshalb mit beinahe monomanischer Insistenz seit seiner 1893 erschienenen Dissertation an der Neufassung der *Analyse von Mimik und Gebärdenrepertoire* gearbeitet? Zwar hat er an den laufenden Bildern seiner Zeit nur wenig Interesse gezeigt. Doch Bild, Bewegung und Gedächtnis, also die drei wohl wichtigsten Konstituenzen des Kinos, haben ihn genau in jener Zeit in besonderem Maß zu beschäftigen begonnen, als um ihn herum die ersten Abspelstätten dieser neuen Kunst aus dem Boden schossen. Das Kino scheint Warburgs ebenso originäre wie originelle Denkart der Bilder wie durch eine subkutane Korrespondenz beeinflusst zu haben; seine in Ansätzen skizzierten Theoreme zur detaillierten Bildanalyse des *Gesichts als Bewegung* könnten umgekehrt auch die Filmanalytik inspirieren, ja vielleicht sogar auf neue Schienen stellen – und zwar nicht nur in Bezug auf das frühe, zu Lebzeiten Warburgs prosperierende Kino. Auch die ersten Jahre des amerikanischen Tonfilms mit ihrer spezifischen Verknüpfung von *persuasiver Rhetorik und pathetischer Exzentriz* der Großaufnahme erscheinen mit Warburgs Analyse des facialen Repertoires in neuem Licht.

TWO SECONDS (Mervyn Le Roy, USA 1932): Großaufnahme und Rhetorik des Plädoyers

Die erste Einstellung von TWO SECONDS, unmittelbar nach dem Vorspann, zeigt die Großaufnahme eines properen Studenten, der für eine Seminararbeit an seinem College die Hinrichtung eines Mörders am elektrischen Stuhl als Zeuge zu beobachten hat. Die Kamera fährt von ihm weg und gibt die anderen Zeugen der Exekution frei. In den zwei Sekunden, die vom Einleiten des Stromes in den Körper bis zum Eintreten seines Todes vergehen, wird John Allen (Edward G. Robinson) sein Leben nochmals an sich vorbeiziehen sehen. Die etwa



einstündige Rückblende gibt diese Geschichte des braven Arbeiters wieder, der sich am Tod seines Freundes für schuldig hält, seine Frau im Affekt ermordet und darob den Verstand verliert.

Das Gesicht des Studenten als Beobachter bleibt – verglichen mit dem Gebärdenrepertoire des US-Kinos der frühen 1930er Jahre – in seinen Konturen sowie seinem Ausdruckspotential konventionell bis unspektakulär: ebenmäßige und unauffällige Züge, jugendlich frisch und ohne eingegrabene Furchen eines bewegten Lebens, kompakt und gepflegt fließt es vorbei, ohne Spuren zu hinterlassen. Die Figur, zu der es gehört, wird im weiteren Ablauf des Films nur mehr ein einziges Mal auftreten: in der letzten Einstellung des Films, wenn nach vollzogener Exekution eine Fahrt auf sein Gesicht die Schreckens geweiteten Augen zeigen wird, bevor der Nachspann erscheint. Welche Funktion erfüllt dieses durch Großaufnahmen exponierte Gesichtsbild? Wie sind diese erste und letzte Einstellung im narrativen Ablauf der Rückblende verankert? Schlagen sich im Gebärdenrepertoire auch dieses B-Movies der frühen 1930er Jahre jene Spuren der Zeit nieder, die Warburg in anderen Zusammenhängen² als Prägnanzen, das heißt als bewegte und bewegende Belebungen vergangener Bilderformeln, untersucht hat?

Zunächst wird das initiale Gesichtsbild des Studenten – motivisch und ikonographisch – in dem saturierten Arbeitergesicht Edward G. Robinsons zu Beginn der Rückblende sein Echo finden. Auch der tüchtige junge Arbeiter auf dem Gerüst des Skyscrapers zu Beginn der Rückblende strahlt uns zunächst als Inbegriff zukunftsfroher und unbeschwerter Jugendlichkeit entgegen: glatt und faltenlos, den klaren Blick auf eine ungetrübte Zukunft gerichtet: ein unbeschriebenes Blatt, das seiner historischen und biographischen Einschreibungen harret.

Als *Großaufnahme* wird das ausgewogene Gesichtsbild des Studenten seine Wiederholung und spektakuläre Verdichtung aber erst in den letzten fünf Minuten des Films finden; wenn auch als Großaufnahme einer *anderen* Figur. Nachdem der zu Tode Verurteilte, noch als strebsamer und unbescholtener Arbeiter, durch eine selbstsüchtige Frau in den Wahnsinn getrieben und dann zum Mörder gemacht wurde, bekennt er vor Gericht seine Schuld. In einer Serie von emblematischen Groß Einstellungen wird die Kehrseite der geordneten Gesichter sichtbar: aufgerissene Augen, Haarsträhnen über dem Gesicht, Schweißperlen auf der Stirn.

2 Vgl. Warburg: *Briefmarke*. Notizbuch in Zusammenhang mit einer Briefmarkenausstellung, The Warburg Institute Library; Maschinenabschrift in Mappe. London: The Warburg Institute Library, 1927. Zitiert in: Gombrich 1981, 329.

Eine rund zweieinhalbminütige Einstellung zeigt in manischem Akzellerato die totale schauspielerische Verausgabung E.G. Robinsons in Nahaufnahme: Asymmetrien des facialis Faltenwurfs durchkreuzen seine Oberfläche; die Muskeln scheinen in unartikulierten Zuckungen oder – umgekehrt – in unmotiviertem Erschlaffen ihren Dienst zu versagen.

Die letzten Gesichtsbilder des Films zeigen uns nicht nur ein Bild des Jammers, sondern ein Bild-Ensemble, das *seine Mitte verloren* hat. Exzentrisch bis zum Wahnsinn hat es seine Balance eingebüßt – zwischen der rationalen Vernunft und ausgeglichenen Ruhe eines Exponenten des im New Deal prosperierenden Amerika auf der einen Seite sowie der eruptiven Kraft und destruktiven Konvulsion eines von der barbarischen Kultur der Todesstrafe existenziell Bedrohten auf der anderen.

Das Gesichtsbild des Blickenden zu Beginn wird also zum Gesichtsbild des Erblickten am Ende des Films. Diese Transformation der Großaufnahme vom glatten Subjekt einer wissenschaftlichen Arbeit zum rauen Objekt dieser Recherche, vom gefassten Studentenbild zum wahnsinnig gewordenen Mörder, bestimmt den ganzen Film; ja: sie *ist* der Film. Dazwischen liegen die Stationen eines



Lebens, das gänzlich aus dem Tritt geraten ist. Eingeleitet von der Großaufnahme des strebsamen Studenten und übernommen vom Gesicht des arbeitsamen Monteurs, entwickelt sich eine Polarität zwischen Ordnung und Chaos, kulturellen Disziplinierungsstrategien und psychischen Affektenergien, die schließlich mit dem Gesicht des wahnsinnig gewordenen Mörders ihren Höhepunkt findet und in einer Wiederholung des lautereren Beobachtergesichts endet. Ja tatsächlich: Mit diesem Schluss scheint etwas grundlegend aus dem Ruder gelaufen zu sein, was den Lauf der Dinge – die Abende mit Freundinnen zwecks zukünftiger Familiengründung, die Tage am Gerüst zwecks Fertigstellung des Wolkenkratzers – stört. Die andere Seite dieses realen Traums von Ordnung und Kontrolle ist heraus gebrochen: als andere Seite des Gesichts. Der helle Wahn, die destruktive Logik, der Kontrollverlust ist nirgends sonst in diesem Film so deutlich sichtbar geworden als am und im Gesicht. Nach ihm geht nichts mehr: nichts zu tun, nichts zu sagen, nichts zu sehen.

Warburg hat ähnliche *Polaritäten, die sich an der Oberfläche von Gesichtsbildern abzeichnen*, immer wieder ausfindig gemacht. Ob anhand einer selbstverfertigten Photographie, die zwei indianische Hopi-Schüler einer «Aufklärungsschule» in westlichen Anzügen zeigt³, ob an den feinen Zügen der «Venus» von Botticelli (Warburg 1992, 56–58): Die Bilder dieser einmal von Warburg festgestellten Gegensätzlichkeit im Bezug auf die Herkunft und den Einfluss verschiedener kulturhistorischer Strömungen im Werke erweisen sich als Auslöser von Spannungen, die den Betrachter vereinnahmen. Und diese Spannungen liest Warburg wachen Auges von minimalen Körperbewegungen, von Mimik und Gestik der dargestellten Figuren ab:

Nur wenn man die Energie der zeremoniellen äußeren Abwägung und Verteilung, das soziale, auf klare Gliederung Drängende einerseits [...] und die Energie [...] der religiösen Verknüpfung andererseits begrift [...] d.h. die Weite des Umfangs der psychischen Pendelschwingung zwischen kühler, politischer, verteiler Physiognomik und (heißer) dämonisch abergläubischer, subjektiv real verknüpfender, kirchlich religiöser oder ideal anknüpfender heidnischer Mimik, kann man die befreiende Bedeutung der gesteigerten Körpermimik begreifen.⁴

3 Warburg beschreibt diesen Konflikt, den die «naturwissenschaftliche Aufklärung [...] mit der mythologischen Verursachung» ausficht und der sich in den Gesichtern der beiden Schüler zeigt, in Warburg 1988, 56. Die Photographie ist in einer ausgezeichneten Reproduktion zu sehen in Cestelli Guidi / Mann 1999, 147.

4 Warburg/Jolles: *Ninfa Fiorentina. Notizen und Fragmente*. Zitiert in: Gombrich 1981, 163.

Gebärde, Blick, Gedächtnis

Gewiss, um von diesem Erkenntnisinteresse zu neuen Sichten über die Funktion der Großaufnahme im Kino zu kommen, bedarf es einiger vermittelnder Schritte über das wenig beachtete Feld der Wissenschaftsgeschichte der Kultur- und Kunstwissenschaft im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welche hier nur kursorisch getan werden können.⁵

In Aby Warburgs weit verzweigtem und teilweise immer noch unzugänglichem Werk taucht die Beschäftigung mit dem Gesichtsbild nicht als ein zentraler Strang seines Bilderdenkens auf. Die faciale Darstellung ist vielmehr eingebunden in ein größeres Projekt der *Umdeutung der Funktion des Menschenbildes* aus kulturwissenschaftlicher und anthropologischer Perspektive über große zeitliche und räumliche Distanzen hinweg. Seine in Ansätzen verwirklichte «Psychologie des inneren Zusammenhangs der Kulturbewegungen» greift Gesichtsdarstellungen im Rahmen der Untersuchung zum Stellenwert der Gebärden im kulturellen Wandel auf (Warburg 1998a, 564; vgl. dazu auch Böhme 1997, 133–157). Dabei geht Warburg von Darstellungen der Dynamik körperlicher Bewegung aus, extrapoliert dieses Moment aber sogleich in den Bereich historischer «Bewegungen» oder besser: der Wanderung der Bilder durch den Zeitraum der Geschichte und Vorgeschichte des europäischen Kulturraums vom heutigen Persien bis zur Ostsee. Damit gerät die Ausdruckskunde ebenso wie die Physiognomie aus dem Themenfeld dieser Kunst- und Kulturtheorien. Mit den Theoremen zur Persistenz von Bildern im historischen Wandel rückt stattdessen der Entwurf einer *historischen Theorie des bewegten Gesichtsbildes* in den Blick. Die Trägheit bildlicher Transformationen sorgte dafür, dass gewisse Bewegungstypen in bestimmten Epochen und unter klar definierten kulturellen Voraussetzungen wieder aktiviert werden können und auch wurden. Dieses „Nachleben“ sei es, das sich auch in Details der bildlichen Darstellung des Gesichts als Teil des menschlichen Gebärdenrepertoires abzeichne.

Frühe Anregungen zur Analyse der Gebärdensprache erfuhr Warburg bei dem Presslauer Kunsthistoriker August Schmarsow, mit dem er als Student längere Zeit in Florenz verbringen konnte. Schmarsows These von der Mimik als erste und ursprünglichste Kunst war in der Beobachtung begründet, dass Körperbewegung als die unwillkürliche Ausdrucksbewegung des Menschen erkannt wurde (Schmarsow 1998). Für Warburgs Dissertation über Botticelli war dieser Ansatz und die daraus abgeleitete *Analytik gesamter Körperbewegungen* von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

5 Eine umfangreichere Studie dazu ist in Arbeit.

Noch wichtiger für die Gesichtsbildtheoreme des Warburg-Kreises war Darwins *Ausdruckslehre* aus dem Jahr 1872. Seine Auseinandersetzung mit «The Expression of the Emotions in Man and Animals» (1872a) brachte drei für die Untersuchung facialer Darstellungen wichtige Erkenntnisse: die Skepsis gegenüber den Theorien zur Physiognomie, die historische Orientierung bei der Darstellung körperlicher Bewegungen sowie die Öffnung von einer eng gefassten Theorie der Künste zur offenen Kulturwissenschaft facialen Ausdrucks. Mit Darwins Theorie «über den körperlichen Ausdruck der Seelenbewegungen» konnten zunächst Ansätze zur Analyse von Darstellungsweisen des Gesichts *jenseits der Physiognomie-Debatte* gefunden werden. Schließlich hatte Darwin sein Verhältnis zur Physiognomie gleich zu Beginn seines Buchs sehr apodiktisch formuliert: «Mit diesem letztern Gegenstande haben wir hier nicht zu thun» (Darwin 1872b, 1). Gertrud Bing, die wohl engste Mitarbeiterin Warburgs in der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, notierte anlässlich ihrer Lektüre von «On the Expression of Mind»: «Hier setzt die Methode der K.B.W. [...] insoweit ein, als sie [...] den <Ausdruck der Gemütsbewegung> im Kunstwerk nicht mehr aus der Physiognomie allein abzulesen gezwungen ist» (Warburg 2001, 494).

Weiters löst Warburg unter dem Eindruck von Darwins «Expression...» den mimischen Ausdruck aus dem Wirkungsbereich der subjektiven Eigenleistung des Individuums. Wo die Ausdruckspsychologie evolutionstheoretischer Richtung sich auf das Studium der Bewegung von Innen nach Außen, der Entäußerung innerer Regungen, konzentriert, widmet sich Warburg der Beziehung zwischen einem mimischen Körpergedächtnis und seinem historischen Werden. Während Darwin die *beharrende* Phänomenologie des Ausdrucks vom Tier zum Menschen nachweist, ist Warburg den – wenn auch mikroskopischen – *Veränderungen* im historischen Prozess menschlicher Orientierungsleistungen auf der Spur. Die evolutionstheoretischen Erkenntnisse Darwins wurden dadurch nicht widerlegt, sondern ergänzt. Sie waren sogar eine wichtige Voraussetzung für den Entwurf der Theoreme zur *kulturellen Gedächtnisfunktion des mimischen Repertoires*. Warburg, der schon als Student unter dem Eindruck Darwins stand, erklärt dies über das Phänomen des Nachlebens: eine ganze Palette von Gesten und mimischen Bewegungen gingen auf «funktionale Handlungen» und utilitaristische Körperbewegungen zurück, aus denen sich erst in einer späteren phylogenetischen Phase der Menschheitsentwicklung menschliche *Ausdrucksgebärden wie Erinnerungen* abzeichnen (Gombrich 1981, 327).

Und schließlich bot Darwin die Möglichkeit, die Gesichterdebatte über den zu Warburgs Zeiten sehr engen Horizont der Kunstgeschichtswissenschaft zu erweitern. Statt Darstellungsmodalitäten des Gesichts rein evolutionstheore-

tisch zu untersuchen, rückte Warburg die *transdisziplinäre* Erforschung des bildhaften Ausdrucks in den Vordergrund. Dabei sollten kunsthistorische und ästhetische Dimensionen jene der Psychologie, Evolutionstheorie und Soziologie ergänzen. In einem programmatischen Aufsatz von 1932, also dem Produktionsjahr von LeRoys *TWO SECONDS*, skizziert Fritz Saxl diese wissenschaftstheoretische Volte von einer biologisch fundierten Untersuchung der Gebärde zu einer tendenziell verhaltenswissenschaftlich orientierten Handlungstheorie. Diese könne nunmehr, nach den Worten des langjährigen Mitarbeiters von Warburg, die «Fülle des Sichgebärdens in der Wirklichkeit» ins Visier nehmen (Saxl 1992, 420).

Warburg und seine Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen entwickelten aus diesen drei Voraussetzungen die Grundzüge einer Bildwissenschaft, welche «die Bedeutung des Bildes für Gebärde und Gemütsausdruck zu klären» suchte (ibid., 421). Saxl sieht – wie übrigens auch André Bazin – in der Bildwerdung realer Handlungen gleichsam eine Realität zweiter Ordnung entstehen, die durch künstlerische Intervention oder durch einen «Selektionsprozeß» (ibid., 424) zusätzliche wirklichkeitshaltige Momente an sich zu binden vermag. Die bildliche Darstellung *greife* aus dem Handlungszusammenhang einen Moment heraus und *begreife* diesen als Gebärde. Das bringe eine Transformation mit sich, welche die *Gebärde als* bildliche Geste, ja als *Bildbewegung* mit genuin eigener Charakteristik verstehen lässt. Bild – das kann in diesem Zusammenhang grundsätzlich Verschiedenes sein: ein Fresko auf einer Kapellendecke in Florenz ebenso wie eine rituell hingeworfene Geste im Rahmen eines Beschwörungstanzes amerikanischer Ureinwohner, aber auch die neuen Technologien mechanischer Bildgebung. Warburg hat immer wieder darauf hingewiesen, dass die Funktion von Bildern weit über die Darstellung hinausgeht und durchaus auch neue, nie gesehene Aspekte zum Vorschein bringen kann. Mediale Transformation von Malerei in Photographie lässt er nicht einfach als *Möglichkeit* offen, sondern erhebt sie zur Notwendigkeit. Es sei «die nächstliegende einfache Pflicht, eine größere Detailaufnahme anfertigen zu lassen, oder das Bild wenigstens einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen» (Warburg 1992b, 75), wenn es darum gehe, die Sichtbarkeit eines Bildes zu gewährleisten und es damit der kulturellen Zirkulation zuzuführen. Bilder werden dabei als «Ausdrucksgebärden» im Sinne komplexer Handlungseinheiten gefasst, denen ein intentionales Ansinnen zugrunde liegen muss. Nur wer sich an jemanden richtet, gebärdet sich. Nur wer bestimmte mediale und diskursive Verfahren einzusetzen in der Lage sei, lege eine Ausdrucksleistung vor.

Saxl beschreibt diesen Transformationsprozess anhand einer *direkten Adressierung* des Betrachters durch spezifische Details der Darstellung des Gesichts.

Die Figur «blickt [...] heraus auf den Beschauer [, sodass] die beiden Motive [...] keinesfalls bloß Handlungselemente der Darstellung sind, sondern vielmehr Ausdrucksgebärden» (Saxl 1992, 424). Der Unterschied zwischen Handlung und Gebärde ist damit leicht getroffen. Er liegt dann vor, wenn die dargestellte Figur Indikatoren aufweist, die auf eine direkte Kontaktaufnahme zur diskursiven Instanz, etwa dem Betrachter des Bildes, schließen lässt. Sobald die Figur nicht (nur) in ihrer Funktion als handelndes Blickobjekt sichtbar ist, sondern sich (auch) über verschiedene mediale Systeme oder diskursive Verfahren an einen Bildbetrachter richtet, liegt eine Gebärde als Ausdrucksleistung vor. Solche Transformationsleistungen müssen nicht unbedingt durch den beschriebenen *Blick aus dem Bild* erfolgen oder vielmehr indiziert werden. Es können auch andere Äußerungszeichen (*marques d'énonciations*) seitens dargestellter Figuren solche Effekte zeitigen: Beiseitesprechen, Augenzwinkern, Schulterzucken oder sonstige Merkmale und Bewegungsmomente des Gesichts, die offensichtlich nicht direkt an den diegetischen Dialogpartner gerichtet sind. Die ganze Palette der Ironisierung, des Takts und anderer Nuancen der Körpersprache, vor allem aber gesichtlicher Bewegungen, können dergestalt in den Dienst der Gebärdensprache gestellt werden.

Für die Theorie des Kinos, speziell für eine Untersuchung verschiedener Diskursverfahren der Kombinatorik von Mimik und Einstellungsgröße, kann diese Ableitung nicht ohne Folgen bleiben. Sie stellt all jene Theoreme, die den sogenannten «Blick in die Kamera» als spezifisch kinematographischen Kode der Überschreitung der Schwelle vom diegetischen zum diskursiven (Kino)Raum bestimmen, in einen neuen, nämlich bildtheoretischen Zusammenhang. Adressierungen dieser Art wären demnach substantielle Transformationen von einem Zustand handlungstheoretisch verorteter Gesten zu freien, intentionalen Gebärden. Als solche können sie Anspruch auf einen eigenen Status im Rahmen einer noch zu entwickelnden Typologie der Bildgesten rund um die Großauf-



nahme des Gesichts erheben. Und genau dies ist bei der Serie appellativer Gebärden der letzten Minuten von *TWO SECONDS* der Fall. Inszeniert als Mischung aus Plädoyer und Geständnis, vermitteln die Blicke und Gesten aus dem Bild einen rhetorischen Dukтус, der weit über diesen Einzelfall hinausweist.

Sie gerinnen – über längere Zeiträume hinweg durch Wiederholungs-

und Variationsschemata stabilisiert – «zur typischen Ausdrucksform» (Saxl 1992, 425). Diese «zum Typus entwickelte Darstellung» (ibid., 423f.) entsteht mithin als genuine Leistung des Bildes und ist – so würden wir heute sagen – ein medienhistorisch prägendes Phänomen. Saxl nennt solch stark ausgeprägte Bildtypen, um den autonomen Status gegenüber alltäglichen Handlungsmomenten noch deutlicher hervorzuheben, «Ausdrucksformen zweiter Potenz» (ibid., 424).

Solche Prägungen dürfen weder mit der Entstehung von Gattungen oder Genres, noch mit allgemeinen Kodifizierungsvorgängen, wie sie diachron arbeitende Zeichentheorien im Auge haben, verwechselt werden. Ob mimischer Ausdruck als Zeichenfunktion, die von einem – wie immer verstandenen – «Inneren», einer «Seele», einem «Wesen» oder einem «Gefühl» ausgeht und sich über das Gesicht einen Weg nach außen bahnt; ob direkter Weg zum Anderen oder Umweg über Konstrukte wie «Visualisierung», «Bildkonstruktion», «bewusste Kommunikation» mittels handwerklicher Verfahren, technisch-medialer Instrumentarien oder prothetischer Apparaturen von der Grimasse über Schminke und Maske bis zu Leinwand und Monitor: diese inzwischen historisch gewordenen Forschungsperspektiven sind dabei zweitrangig. Ihre Grenzen und somit die Grenzen der Ausdruckstheorie insgesamt werden vom Warburg-Kreis sehr genau erkannt. Sie liegen dort, wo die *historische Prägung* der Ausdrucksleistungen und das Nachleben *kultureller Engramme* ihren Anspruch anmelden:

Aber eben gerade gegen dieses Verfahren, aus dem Geäußerten das Innere abzulesen, von der objektiven Darstellung sofort auf das subjektive Bewusstsein zurück zu schließen gegen dieses Verfahren muss man erklärlicherweise skeptisch werden, wenn man in der historischen Analyse erkennt, in wie hohem Maße die individuelle Ausdrucks- und Gebärdenphantasie von längst vor geprägten Formen beeindruckt wird wie sie nicht unmittelbar ihr eigenes Innere in freier Ausdrucksbewegung ausspricht, sondern, höchst traditionsbedingt, in der produktiven Auseinandersetzung mit den vor geprägten Ausdrucksformen steht: von ihnen beherrscht wird oder sie ihren eigenen Bedürfnissen unterwirft. (Saxl 1992, 431)

Die Frage um Funktion und Stellenwert facialer Formeln spitzt sich vielmehr darauf zu: welche *Konjunkturen im historischen Werden der Bilder* haben bestimmte Typen medial vermittelter oder diskursiv standardisierter Elemente des facialen Gebärdenrepertoires und wie können sie im Rahmen transdisziplinärer Theorien zur kulturellen Gedächtnisfunktion des Bildes, von der die Theorien des Kinos nur einen speziellen Fall darstellen, untersucht werden?

TWO SECONDS: Gesichts Spuren der Exzentrik als «eye memory»

Bereits 1915, also zu der Zeit, als sich Aby Warburg – wohl unter dem Eindruck der Kriegsergebnisse – den «Propagandaschriften» (Gombrich 1981, 281) der Lutherzeit zuwandte, entwarf Vachel Lindsay eine auf produktionsästhetischen Prämissen fundierende *Konvergenztheorie von Gesichterdarstellung und Gedächtnisleistung*. Als Besonderheit des laufenden Bildes beschreibt er genau jene typenspezifische Ausprägung der Gesichterdarstellung anhand des von ihm so genannten «Intimate Motion Picture». Dieses Genre sei in der Lage, auf engstem Raum der Darstellung – also mit großen Einstellungen – den weitesten Horizont der Induktion von «half relaxed or gently restrained moods of human creatures» (Lindsay 1970, 49) herzustellen. Als «gossip in extremis» sichere dieses Genre (bevor es eine ausgearbeitete Genretheorie des Kinos überhaupt gab) über die Großaufnahme – «some of the faces five feet from chin to forehead» (ibid., 53) – einen Raum des Gedächtnisses, der die Möglichkeiten der Literatur bei weitem hinter sich lässt: «Seen several months ago it fills my eye-imagination and eye-memory more than [...] word-imagination and word-memory» (ibid., 52f.).

Auch wenn TWO SECONDS nicht unter die Typologie eines «Intimate Motion Picture» zu rubrizieren ist, erweist er sich als wahre Fundgrube für jenes «eye-memory», also einer *Ablagerung historischer Formationen am bewegten Gesicht* und seiner filmischen Darstellung. Der Nachweis einer solchen «Prägung von bleibenden Ausdrucksformen, sowie deren Veränderung und Wiederaufnahme in späteren Etappen der Geschichte der Menschheit» (Saxl 1992, 422) an einem Detail wie dem der exaltierten Mimik am Ende von TWO SECONDS nachzuweisen, ist allerdings nicht leicht. Hier steckt die Filmforschung noch in den Kinderschuhen, da sie sich in den letzten Jahrzehnten eher der Ausbildung genuiner, wenn man so will «medienspezifischer» Verfahren gewidmet hat anstatt – wie in den Jahrzehnten der «Klassischen Filmtheorien» – den Anschluss an andere kulturwissenschaftliche Disziplinen zu suchen: Wie hat sich also – aus der Perspektive einer transdisziplinären Kulturtheorie «des einführenden Bildgedächtnisses» (Warburg 1998b, 534) – die Bewegung dieser Formel des entsetzensentstellten Gesichts fortgepflanzt? Welche Wanderung durch die Künste, etwa von der Malerei zum Film, hat der Typus der Polarisierung zwischen distanzierter Aufklärung und haptischer Nähe, auf den die Großeinstellungen E.G. Robinsons zurückgreifen, durchgemacht? Welche Spuren abseits des kanonisierten Trampelpfades der Künste hat der faciale Faltenwurf, in dem sich diese widersetzlichen Bewegungen abzeichnen, hinterlassen? – Fragen, zu deren Beantwortung Warburgs Theoreme zur «mimischen Entladung» beitragen könnten.

Mimische Entladung: das Filmgesicht

Die zweieinhalbminütige Einstellung des Mörders zeigt einen Menschen, der völlig außer sich geraten ist: nicht in dem uns geläufigen psychologischen Sinn. Sein Gesicht weist Merkmale und Spuren auf, die auf eine weit gehende Verschiebung der Epizentren seines Handelns schließen lassen.



Wo Artikulation im Dienste zwischenmenschlichen Verständnisses war, ist nun unartikulierte Gestikulieren. Wo Ausgewogenheit war, ist Exzentrik.

Zunächst richtet sich Robinsons Monolog – vermittelt über die Ansprache des Richters – wieder aus dem Bild. Vor dunklem Hintergrund, in dem nur bisweilen die Schemen einiger Geschworener sichtbar werden, zeichnet sich scharf die Scheibe seines Gesichts ab, konturiert von drei angedeuteten Kreisen: den dunkel umrandeten, von dicken Brauen überwölbten Augen und von wulstigen Lippen und der typischen tiefen Nasolabialfurchung eingefassten Mund.

Die Bewegungen des Gesichts und der Hände, die es umkreisen, akzentuieren, begleiten und unterstützen, sind in kleine, eruptive Einheiten zusammengefasst. Der Atem gibt den Rhythmus dieser Gebärdeneinheiten vor. So erfährt der adressierte Betrachter die Gesichtsformeln als unmittelbaren körperlichen Dialog. Er geht von zwei Polen aus, welche die Spannung auf dem Gesicht verursachen, aber außerhalb der Wahrnehmung bleiben. Robinsons Gesichtsbild wird auf diese Weise zur Spielfläche eines *bewegten Wechsels zwischen energetischen Ausbrüchen und statischen Eindämmungen*.

Diese Bewegtheiten beschreibt Warburg nicht mehr als expressive Akte des Drängens vom Inneren nach außen. Sie gehören vielmehr einem Typus an, dessen Bewegungen aus dem Fundus anderer, umgebender Bildfelder gespeist sind. Das Bild ist zum *Kraftfeld induktiver Spannungen* geworden: «Die ungebändigte Lebensfülle, das Bewusstsein der ausbrechenden, lebensbezwingenden Gestaltungskraft und unausgesprochene, vielleicht selbst halb unbewusste Opposition



gegen [...] Zwang verlangen [durch] die innerlich angesammelte, zurückgedrängte Energie nach mimischer Entladung.»⁶ Was sich da entlädt, ist nicht eine innere Seelenverfassung, sondern ein *kulturelles Verhältnis* oder gar ein sozialer Konflikt. Es ist nicht nur in Entwürfen einzelner Bildwerke der Kunst und Populärkultur zur dominanten Ausdrucksform geworden. Die Entladung zurückgedrängter Energien findet vielmehr als medienhistorisches Faktum in spezifischen, vorher überhaupt ungekannten Präsentationssystemen ihren Niederschlag. Film und andere Laufbilder sind sogar a priori Medien dieser eruptiven Ausdruckswerte. Sie wurden im kulturellen Diskurs schnell zum Inbegriff solcher Entladung. Wäre der Begriff des Kondensators für dergleichen nicht durch die in vitalistischer Tradition verankerte Bazinsche Terminologie besetzt, man könnte ihn durchaus auch für diese Sichtweise der Bildbewegung durch den Warburg-Kreis verwenden. Schließlich spart Warburg in seinem Werk nicht mit dichter Metaphorik der aufkommenden Elektrotechnik. Anders als in der Malerei sind solche mimischen Bewegtheiten im technisch reproduzierten Bild notwendiger Bestandteil und werden – je nach ästhetischer Textualität – nur mehr oder minder virtuos ausgespielt und ihrerseits wiederum intensiviert. Dies kann einerseits durch narrative Momente, Kostüme oder Dekor geschehen und zur sedierte Gesetztheit und geordneten Folgerichtigkeit des Bildtexts führen; andererseits kann – in anderen bildtextuellen Entwürfen – das bewegte Bild in kleinen Details eine subkutane Unruhe verkörpern, die kaum zu zähmen bzw. zu disziplinieren ist.

In *TWO SECONDS* zeigt sich dies konkret an den Gesichtsbildern und ihrer tri-polaren Funktion im narrativen Gefüge des Films. Einerseits sind sie eingebettet in einen – zugegebenermaßen durchaus bescheidenen – narrativen Hauptstrang eines – ebenso bescheidenen – B-Movies. Andererseits erfahren sie eine massive Verschiebung und somit eine ebenso respektable ästhetische Spezifizierung des großen, klar herausgearbeiteten Erzählbogens von der initialen Großaufnahme über die Gesichtsexzesse am Ende bis zum Da Capo des sedierten Studentengesichts als letztes Bild. Und schließlich erweisen sich die Großaufnahmen im abschließenden Schlussplädoyer als bei weitem über die pure Darstellungsfunktion hinausweisende *Kraftfelder*, die deutliche Merkmale der Warburgschen Bildanthropologie der «Orientierungsfunktion» aufweisen. Denn Gesichtsbewegungen können zwar, wie Warburg immer wieder nachweist, in der Malerei zu verdichteten Kraftfeldern sich auswachsen, die in bildlichen Vibrationen verharren: im Kino aber drängen sie zu einem unmittelbaren Bild zeitlicher Dynamik.

6 Warburg/Jolles: *Ninfa Fiorentina. Notizen und Fragmente*. Zitiert in: Gombrich 1981, 159.

Das Gesicht des Arbeiters John Allen in der Darstellung von E.G. Robinson schwankt dergestalt zwischen der Utopie einer Gemeinschaft mit einer «gebildeten» Frau und dem Horror, einem «gold digger», wie die Mädchen auf der Jagd nach «guten Partien» in den 1920er und 1930er Jahren genannt wurden, in die Fänge geraten zu sein. Es kehrt nicht Inneres nach Außen, sondern *setzt kulturelle Mobilität und soziale Dramatik in mimische Bewegung um*. Dass der Transformationsprozess von verdrängten energetischen Bildpotenzialen zu sinnlich wahrnehmbarer Bewegung und Bewegtheit – gerade am Gesicht – sich nicht so leicht zur Darstellung bringen kann, ist nicht nur ob der sozialen Kontrollinstanzen einleuchtend, denen eine dermaßen kulturell «aufgeladene» und brisante Konzeption der Bildgebung unterliegt. Warburg beschreibt solche Wandlungen-als-Wanderungen in seinem Briefverkehr mit André Jolles als eine Form der *Narrativisierung*. Sie baut eine gewisse Distanz gegenüber dem Erzählten auf, aus der das explosive Material ohne Gefahr zur Darstellung gebracht werden kann: «Und nun wird in dem erlaubten Legendenstoff sehr eifrig nach Excüsen gesucht und dann in der Vergangenheit nun die schützende Unwidersprechlichkeit des schon Dagewesenen, um dem Freiheitsdrange, wenn nicht Stimme, so doch im Bilde Ausdruck zu verleihen» (ibid.). Das Gesicht im Bild gibt die Spannungen zwischen Durchsetzen und Versagen, sozialer Kontrolle und «Freiheitsdrang» wider. Und diese Bewegung ist ihrerseits wiederum polar angesetzt: sie greift auf *Vergangenes* zurück – als «Excüse» des bildungsbürgerlichen Kulturguts mit seiner entsprechend entschärften Mimik; sie richtet sich als Bild an einen (*künftigen*) *Adressaten* – als Blick aus dem Bild, der sich in seiner Formelhaftigkeit gefestigt hat. Somit vereinigen und verdichten sich die beiden Dimensionen Warburgscher Bild-Anthropologie in der «mimischen Entladung» zum *Gesicht als Bild der Zeit*: Der Rückgriff auf Robinsons mimisches Repertoire der gutmütigen Gesichtsrundungen mit dem Touch des zufriedenen Spießers, die er etwa auch noch 13 Jahre später in Fritz Langs *THE WOMAN IN THE WINDOW* (USA 1945) ausspielen wird, stößt dabei auf die ruppigen Aufstiegsmythen und rauen Prolo-Töne der New-Deal-Filme. In diesem kulturellen Umfeld abgedefert, meldet sich eine historische *Einbettung dieses Gesichts im Konzept des Warburgschen «Nachlebens»* pragmatisch als «die schützende Unwidersprechlichkeit des schon Dagewesenen» zu Wort und profiliert sich zur vitalen Kraft der kulturellen «Orientierungsfunktion».

Mimische Entladung: Gesicht und Geschichte

In der gegenwärtig anlaufenden Welle einer grundlegenden Relektüre der Schriften Warburgs wird unter anderem genau dieser Zug *medienübergreifender Perspektiven der Gedächtnisleistung* der Bilder hervorgehoben. Georges Didi-Huberman etwa beschreibt die Theorie der Prägung des Vergangenen in körperlichen Ausdrucksleistungen als Montage-Technik: Alles, was sich im dargestellten Körper abspiele, sei, nach Warburg, so etwas wie das Produkt einer Zeitmontage, die «montage anachronique» (Didi-Huberman 2002, 224). Um dies zu verdeutlichen: in aktuellen Formeln der Bildkunst sind Spuren anderer Ausdrucksleistungen anderer Kulturen eingeschlossen wie Insekten in Bernstein – allerdings als *bewegte dynamische Einschlüsse*. Für Warburg stellen diese überkommenen Bewegungsmomente «den Gegenstand einer photographischen Reportage dar».⁷

Nun hat diese Polarität zwischen Dynamik und Beharrungsvermögen im Filmgesicht – auf der Leinwand und im filmtheoretischen Diskurs gleichermaßen – wechselnde Konjunkturen hinter sich. Das New-Deal-Kino der frühen 1930er Jahre ist zwar gewiss einer ihrer privilegierten Orte, jedoch keineswegs der einzige. Ab den 30er Jahren – also auch nach dem Gesichtsgespinn Balázs/Nielsen – geht diese Konjunktur des Gesichtskults im Kino seitens der klassischen Filmtheoretiker merklich zurück und auch die Filme selbst scheinen – bis dann gegen Ende der 1950er Jahre etwa bei Ingmar Bergman neue Perspektiven und Funktionen der Gesichterdarstellung entstehen – an den facialen Oberflächen vorbei inszeniert zu sein. Vielleicht machen auch deshalb die klassischen Theoretiker wie Arnheim oder Kracauer, Bazin oder Mitry wenig Aufhebens darum. Man mag dies – kulturpessimistisch? – als Indiz werten für den Niedergang der Ausdruckskraft dieser Intensität auf der Leinwand, oder einfach als Folge tief greifender Veränderung der Darstellungspraktiken seit den 30er Jahren: Jedenfalls finden sich Apotheosen des Gesichts wie jene letzten Minuten von *TWO SECONDS* nicht einmal in Bette Davis' Gesichtsexzessen der späten 1940 und frühen 1950er Jahre. Und dem aktuellen Kino wurde nicht selten – und nicht ganz zu unrecht – überhaupt die Entfaltung von Gesichtsqualitäten abgesprochen.⁸

Dennoch bleibt das Gesicht im Kino einer jener Schauplätze, an dem sich dieses populärkulturelle Drama Warburgscher «Polaritätstheorie»⁹ am nachhal-

7 Im Original: «que cette actualité fasse l'objet d'un reportage photographique». Übers. v. K.S.

8 Samocki (2002) etwa wirft dem US Kino der 1990er Jahre überhaupt die Destruktion des Gesichts vor.

9 So nannte es ein anderer prominenter Vertreter des Warburg Kreises, Edgar Wind (1931).

tigsten eingestrichelt hat. Dabei kommt dem Code-System des – vereinfacht als klassisch bezeichneten – Hollywood-Feature-Films mit der Dominanz des Lee Strasbergschen Method Acting zweifellos eine zentrale Rolle zu. Als Hauptagentur der Ausprägung *bestimmter Formeln der Darstellung des menschlichen Körpers* im laufenden Bild mag dafür gelten, was Saxl der klassisch-antiken Kunst zuschreibt: ihr flächendeckend verbreitetes Blockbuster-Prägewerk ist zu einer gesichtsbildenden Institution geworden, in der «Ausdrucksmotive so exemplarisch geprägt werden, dass sie alle früheren, verwandten, zu verdrängen imstande sind» (Saxl 1992, 422). Die Prägung solcher Formeln erfolgt in und aus verschiedenen, oft völlig gegensätzlichen narrativen Abläufen oder episodischen Einheiten. Weder ikonographische Muster noch Motive, weder «Formen» noch «Inhalte», sind diese Formeln am ehesten vergleichbar mit verfestigten Vorschriften, Bindungen oder Konstanten, die in verschiedenen Kontexten zum Einsatz gebracht werden und zu je verschiedenen Bildgesten und Gebärden führen. Als schematische, ja stereotype Bildbewegungen von Körperhaltungen und Gesichtskonstellationen, Masken und Grimassen, können sie auch – wie Warburg es nannte – «energetisch invertiert» oder ambivalent zum Einsatz gebracht werden. Dann nehmen die vibrierenden Gesichtsbewegungen, übertragen von den bereits beschriebenen medialen Systemen oder diskursiven Praktiken, im Extremfall sogar die Erscheinungsform verdichteter Stasen an. Man denke etwa an das Erstarren des Körpers von Bruno Ganz in Eric Rohmers MARQUISE D'O (F 1976) oder – was solche Vibrationen in der Stille ganzer Szenen anlangt – an die zerrissenen Gesichter John Waynes oder Dean Martins in den getragenen, pathetisch-melancholischen Freundes-Dialogen im Alterswerk von Howard Hawks von RIO BRAVO (USA 1959) bis RIO LOBO (USA 1970).

Was aber die faciale Performance E.G. Robinsons in TWO SECONDS betrifft, so bleibt diese ein Paradigma der besonderen Art. Sie gibt – ohne als genretypische Besonderheit rubriziert werden zu können – eine bisher unentdeckte Typologie der *Historizität des Gesichts als induktive Oberfläche* vor. Sie durchzieht – eben als Paradigma – verschiedene bildliche Corpora und wird als solche durch die von Warburg und seinen Mitarbeitern entwickelten Instrumentarien der Bildanalyse sichtbar. Warburgs ebenso großer wie unvollendet gebliebener Entwurf einer Bildgeschichte als Dispositiv des kulturellen Gedächtnisses kann folglich auch als Beitrag zur *Historisierung der Gesichtsdarstellungen des bewegten Bildes* – vornehmlich im Kino – gelesen werden.

Literatur:

- Boehme, Hartmut (1997) Aby M. Warburg (1866–1929). In: *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. Hg. Axel Michaels. München: Beck, S. 133–157.
- Cestelli Guidi, Benedetta / Mann, Nicholas (Hg.) (1999) *Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895–1896*. Hamburg, München: Dölling und Galitz (The Warburg Institute).
- Darwin, Charles (1872a) *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. New York: Appleton and Company.
- (1872b) *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. Stuttgart: E. Schweizerbart'sche Verlagshandlung (E. Koch).
- Didi Huberman, Georges (2002) *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit.
- Ginzburg, Carlo (1983) *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. Übers. Karl Friedrich Hauber. Berlin: Wagenbach
- (1995) Mit dem Kino hatte ich eine unglückliche Affaire... In: *Der Standard*, 1. Dezember, S. A3.
- Gombrich, Ernst (1981) *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Übers. Matthias Fienbork. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Lindsay, Vachel (1970) *The Art of the Moving Picture [1915]*. New York: Liveright/Macmillan.
- Samocki, Jean Marie (2002) Neue Fiktionen des Gesichts. In: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Hg. v. Christa Blümlinger und Karl Sierek. Wien: Sonderzahl, 2002, S. 133–162.
- Saxl, Fritz (1992) Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1932]. In: *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hg. v. Dieter Wuttke. Baden Baden: Valentin Koerner, S. 419–432.
- Schmarsow, August (1905) *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter [1905]*. Berlin: Mann.
- Sierek, Karl (1993) *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden*. Frankfurt/Main: Stroemfeld (Nexus).
- Simmel, Georg (2002) Die ästhetische Bedeutung des Gesichts. In: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Hg. v. Christa Blümlinger und Karl Sierek. Wien: Sonderzahl, S. 251–256.
- Warburg, Aby (1988) *Schlangenritual*. Berlin: Wagenbach Verlag.
- (1992a) Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance [1893]. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden Baden: Valentin Koerner, S. 11–64.
- (1992b) Bildniskunst und florentinisches Bürgertum [1901]. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden Baden: Valentin Koerner, 1992, S. 65–102.

- (1998a) Orientierende Astrologie. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Baden Baden: Valentin Koerner, S. 559–566.
- (1998b) Heidnisch antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten [1920]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Baden Baden: Valentin Koerner, S. 487–558.
- (2001) *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Mit Beiträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl. Gesammelte Schriften. Studienausgabe Bd. VII.* Berlin: Akademie Verlag.
- Wind, Edgar (1931) Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik. In: *Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 25, S. 163–179.