

Alexander Kreische

Lesbare Körper? Präsentifikation und Explikation von Gestik und Mimik

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14671>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kreische, Alexander: Lesbare Körper? Präsentifikation und Explikation von Gestik und Mimik. In: Philipp Blum, Monika Weiß (Hg.): *An- und Aussichten*. Marburg: Schüren 2016 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 26), S. 153–164. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14671>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Lesbare Körper? Präsentifikation und Explikation von Gestik und Mimik

1. Wissen um den menschlichen Körper

Darstellungen des menschlichen Körpers, die Versuche diesen Darstellungen eine Bewegungsillusion hinzuzufügen sowie Diskurse um die Lesbarkeit dieser Darstellungen haben zweifelsohne eine lange, bis in die früheste Geschichte der Menschheit reichende Tradition.¹ Dabei können diese Diskurse sich etwa mit Fragen nach der Ästhetik der Körperdarstellung und des darin gewählten Körperausdrucks auseinandersetzen, sich auf die wissenschaftliche Analyse des mediatisierten Körperbildes beziehen² oder aber auch an einer Schnittstelle zwischen diesen beiden Positionen verortet sein.³ Der folgende Aufsatz soll sein Augenmerk jedoch auf einen besonderen Aspekt des Zuschau-Stellens (*Präsentifikation*) des Körpers richten und sich auf diesem Weg gleichzeitig der grundlegenden Frage nach den Strategien der Differenzsetzung zwischen verschiedenen Medien beziehungsweise der daraus folgenden Behauptung von Medienontologien zuwenden. Eine Möglichkeit der Annäherung, so die hier vertretene These, stellt der Blick auf die – mit der Darstellung des Körpers verbundene – Begründung von Medienspezifika als Potenzial der Sichtbarmachung (*Explikation*) von zuvor in anderen Medien Unsichtbarem dar. So lassen sich in diesem Diskursfeld um die Lesbarkeit des Körpers exemplarisch sowohl Strategien der in einem bestimmten Medium «angemessenen» In-Szene-Setzung des Körpers als auch Strategien der Abgrenzung dieses Mediums von anderen nachzeichnen.

- 1 Marc Azéma etwa wirft in *La préhistoire du cinéma* einen interessanten Blick auf mögliche Versuche der Darstellung von bewegten Körpern in der Höhlenmalerei. Ders.: *La préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. Paris 2011.
- 2 Eine Diskurslinie, die etwa Lisa Cartwright in *Screening the Body* im medizinischen Kontext nachverfolgt. Dies.: *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis 1997.
- 3 So etwa die Serienbilder Eadweard Muybridges, die von diesem beispielsweise in *The Human Figure in Motion* (1901) explizit als für beide Betrachtungsweisen relevant erklärt werden (ebd., S. 8) – was aber auch die dort im Anhang abgedruckte Abonnentenliste mit ihrer Unterteilung in verschiedene Typen von «Scientists», «Artists» und «Authors of Works on Art» sehr schön zeigt. Ders.: *The Human Figure in Motion*. London 1913.

Während sich die intrinsische Verbundenheit dieser beiden Vorgehensweisen zur medialen Differenzbehauptung beispielsweise schon an Lessings *Laokoon-Text*⁴ – der seinen Ausgangspunkt ebenfalls in der Spezifik der Darstellungsmöglichkeit des menschlichen Körpers an der titelgebenden Skulpturengruppe nimmt – gut nachvollziehen lässt, soll in dem vorliegenden Aufsatz der Blick auf einige Fallbeispiele geworfen werden, die in das Zeitalter der Medien der technischen Reproduzierbarkeit. Von Johann Caspar Lavaters Schattenrisen über Körperdarstellungen in der Fotografie bei Charles Darwin schreitet der Aufsatz zu Zuschreibungen des spezifischen Darstellungspotenzials des Films in der Filmtheorie Béla Balázs⁵, dem Dispositiv Video mit Pause-Taste und Jog/Shuttle bis hin zu einem Ausblick auf die Digitalisierung des Bildes. Gezwungenermaßen müssen diese Fallstudien an der Oberfläche des Themas verbleiben, nichtsdestotrotz mit der Hoffnung, eine grundlegende Struktur sichtbar zu machen, welche sich – so die These – über Einzelmedien und historische Grenzen hinaus erstreckt. Die – immer noch umfangreiche – historische Eingrenzung auf technische Medien geschieht dabei nicht zufällig, beobachtet doch auch Petra Löffler, die unter ähnlichen Vorzeichen die Darstellungsstrategien mimischen Ausdrucks untersucht, mit dem Aufkommen der technisch-visuellen Reproduktionsmedien eine «entscheidende Zäsur im Verhältnis von Wissen und Darstellung.»⁶ Dabei wird das oben angesprochene mediale Potenzial der Sichtbarmachung mit einem epistemologischen Einschnitt zusammengeführt.⁶ Mit Löffler übereinstimmend «erscheint es unabdingbar, Sichtbares und Sagbares als Elemente *einer* Epistemologie zu betrachten.»⁷ Bevor sich also den tatsächlichen Beispielen zugewandt wird, soll in einem ersten Abschnitt eine neue Zugriffsweise vorgestellt werden, die diese Differenz zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem mit den eng verknüpften Begriffen der *Präsenz* und des *impliziten Wissens* beschreibbar macht und die oben bereits aufgeführten Begriffe *Präsentifikation* und *Explikation* in diesen Kontext rückt und verständlich macht.

2. Präsenz und implizites Wissen

Im Folgenden wird ein kursorischer Überblick über die Begriffe Präsenz und implizites Wissen gegeben, der von einer Interdependenz jener Konzepte ausgeht und diese mit der diskursiven Konstruktion von Mediendifferenzen in

4 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1983.

5 Löffler, Petra: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld 2004, S. 41.

6 Ebd., S. 42ff.

7 Ebd., S. 14.

Verbindung zu bringen versucht.⁸ Präsenz – häufig auch assoziiert mit Begriffen wie «Unmittelbarkeit», «Gegenwärtigkeit» oder «Anwesenheit» (wenn auch nicht synonym) – kann im aktuellen Diskurs (v.a. Hans Ulrich Gumbrecht, Dieter Mersch)⁹ als zweierlei verstanden werden: Auf der einen Seite als sozusagen «gewöhnliche» Präsenz, als alltägliche Erfahrung, auf der anderen Seite als «hervorgehobene» Präsenz, als außergewöhnliche Erfahrungsmomente. Entscheidend für die folgenden Ausführungen ist jedoch, dass es jeweils um eine Verknüpfung mit der anschließenden Frage um die Möglichkeit des Explizierens, also des Sag- oder Sichtbarmachens der präsentischen Erfahrung und dem damit verknüpften Wissen geht. Dabei sprechen Christoph Ernst und Heike Paul von der Gelegenheit, «Präsenzdiskursen [...] mit Blick auf das Motiv eines Wissensüberschusses gegenüber den Möglichkeiten der sprachlichen Explikation nachzugehen.»¹⁰ Die präsentische Vermittlung scheint also ein «Mehr» an Wissen oder Information zu bieten und es soll hier in Übereinstimmung mit Christoph Ernst davon ausgegangen werden, «dass das Phänomen der Inkommunikabilität von Präsenz – im Sinne der sprachlichen Nicht-Artikulierbarkeit von Präsenzerfahrungen –, also die Differenz Sagbarkeit/Unsagbarkeit, eine geeignete Anfangsunterscheidung für Beobachtungen bildet.»¹¹ Bei Hans Ulrich Gumbrecht wird hierbei der interpretative Zugriff auf dieses «Mehr», der einem präsentischen Wirken des Ausdrucks (frei nach dem Sontag'schen «Against Interpretation») gegenübergestellt wird, kritisch betrachtet – es geht ihm primär um eine präsemiotische Erfahrbarkeit des Augenblicks und so wird von ihm «ein irreduzibler Überschuss der Form gegenüber der Bedeutung konstatiert.»¹² In seinem Beitrag zum Begriff «Ausdruck» im historischen Wörterbuch der ästhetischen Grundbegriffe stellt Gumbrecht dementsprechend fest:

Dieselbe Annahme einer Nicht-Kongruenz von Gefühl und Objektivierung [in der metaphorischen Bedeutungskomponente des Begriffs Ausdruck] scheint

- 8 Hierbei bezieht sich der Aufsatz primär auf das Projekt des DfG-Graduiertenkollegs 1718 «Präsenz und implizites Wissen».
- 9 Etwa: Gumbrecht, Hans Ulrich: *Präsenz*. Frankfurt a.M. 2012, oder: Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2009.
- 10 Ernst, Christoph/ Paul, Heike: Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften. In: Dies. (Hg.): *Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2013, S. 10.
- 11 Ernst, Christoph: Präsenz als Form einer Differenz. Medientheoretische Implikationen des Zusammenhangs zwischen Präsenz und implizitem Wissen. In: Ders./ Paul 2013, S. 51.
- 12 Kirchmann, Kay: Sinn oder Sinnlichkeit? Eine filmhistorische Fallstudie vor dem Hintergrund von Foucaults Freud-Kritik. In: Ernst/Paul 2013, S. 81.

aber auch eine wahrhaft obsessive Lust am Interpretieren ins Werk gesetzt zu haben, von der die westliche Kultur seither nicht mehr ablassen kann. Denn Interpretation wird ja erst da zu einer Kunst [...], wo als Prämisse gilt, daß die Objektivierungen, auf die sie sich bezieht, notwendig hinter dem zurückbleiben, was sie objektivieren. In diesem Sinne stünde hinter jener intensiven Faszination, welche die Physiognomik im 18. Jh. auslöste, nicht einfach die – durchaus traditionelle – Überzeugung, daß sich der Charakter von Personen in ihren Gesichtern manifestiert, sondern eine Komplexifizierung des Verhältnisses von Charakter und Gesicht. Das Gesicht verweist auf den Charakter, aber es bedarf der inspirierten Interpretation, um den Verweis in Gewißheit zu überführen.¹³

Abgesehen davon, dass auch hier bereits die Frage nach der Lesbarkeit des Körpers in dem gewählten Beispiel der Physiognomik aufgerufen wird, wird hier bei Gumbrecht die sprachliche Interpretation als «obsessive», «traditionelle» Zugriffsweise dargestellt, die ein «Mehr» der Objektivierung oder Explikation des Ursprungs nicht verlustfrei übersetzen kann. Genau in diesem Moment kommt der Begriff des impliziten Wissens ins Spiel, der hilft, dieses Problem genauer zu fassen. Michael Polanyi, der dieses implizite Wissen im Original mit dem Begriff des *tacit knowledge* fasst, bringt sein Konzept in einer knappen Formel auf den Punkt: «*we can know more than we can tell.*»¹⁴ Ausschlaggebend ist dabei jedoch, dass Polanyi diese Aussage gleich im Anschluss relativiert und hinzufügt, dass dieser Wissensüberschuss dennoch expliziert werden kann – vorausgesetzt, man bedient sich des geeigneten Ausdrucksmittels:

Take an example. We know a person's face, and can recognize it among a thousand, indeed among a million. Yet we usually cannot tell how we recognize a face we know. So most of this knowledge cannot be put into words. But the police have recently introduced a method by which we can communicate much of this knowledge. They have made a *large collection of pictures* showing a variety of noses, mouths, and other features. From these the witness selects the particulars of the face he knows, and the pieces can then be put together to form a reasonably good likeness of the face. This may suggest that we can communicate, after all, our knowledge of a physiognomy, provided we are given *adequate means for expressing ourselves.*¹⁵

13 Gumbrecht, Hans Ulrich: Ausdruck. In: Breck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (= Band 1). Stuttgart 2010. S. 416–431.

14 Polanyi, Michael: *The Tacit Dimension*. Chicago 2009, S. 4. [Hervorh. i. O.].

15 Ebd., S. 4f. [Hervorh. A.K.].

Neben dem Hinweis, dass auch in dem hier gewählten Beispiel wieder der Aspekt der Lesbarkeit des Körpers in den Vordergrund gerückt wird, stellt sich also als entscheidend heraus, dass ein im Begriff des Präsentischen angelegtes «Mehr» durch einen Medienwechsel – in dem Beispiel Polanyis von der Sprache hin zum Bildmedium – eben doch «adäquat» ausgedrückt werden kann.¹⁶ Dementsprechend stellt Ernst fest:

Die Grenzen der Sprache sind nur die Grenzen eines Mediums *in* der Kommunikation. Markiert wird mit dem Motiv der Grenze des Sagbaren also nicht die Grenze von Erkennbarkeit oder Sinnprozessen an sich, sondern die Grenze des Darstellungspotenzials eines bestimmten Mediums [...]. Somit geht es bei Präsenz als Form der Differenz Sagbarkeit/Nicht-Sagbarkeit zwar um Unsagbarkeit aber nicht um Inkommunikabilität *per se*.¹⁷

Mit dem Begriff der Präsentifikation wird daran anschließend das Zur-Schau-Stellen des «Darstellungspotenzials eines bestimmten Mediums» in selbigem verstanden. Dabei wird in diesem Aufsatz davon ausgegangen, dass die in Medien stattfindenden Behauptungen eines «Mehr» (von etwa Lesbarmachung des Körpers) in diesen nicht nur präsentiert, sondern bewusst ausgestellt und damit reflektiert werden – mit Polanyi: «This name-cum-pointing is called «an ostensive definition»»¹⁸ Dieses deiktische Vorgehen der medialen Behauptungen von Lesbarkeiten des Körpers, deren Kopplungen an das jeweilige Dispositiv und die Thematisierung von Explikation als Sichtbarmachung eines nicht-sprachlichen Wissens sollen im Folgenden anhand einiger Beispiele betrachtet werden.¹⁹

16 Darüber hinaus kommt Polanyi hier auf den Aspekt des über Vergleich arbeitenden Bildarchivs zu sprechen («a large collection of pictures») – ein Faktor, der später erneut aufgegriffen werden soll..

17 Ernst 2013, S. 56. [Hervorh. i. O.]

18 Polanyi 2009, S. 5f. In der deutschen Fassung des Texts wird dieser Begriff als «deiktische Definition» übersetzt.

19 Dass das Dispositiv als Wahrnehmungsanordnung und technischer Apparat berücksichtigt werden muss, wird sich in den Beispielen zeigen, ist aber auch schon in der Explikation als Offenlegung von Sichtbarkeit angelegt. Deleuze stellt in seiner Betrachtung des Foucaultschen Dispositivbegriffs fest: «Die beiden ersten Dimensionen eines Dispositivs [...] sind die Kurven der Sichtbarkeit und die Kurven des Aussagens.» Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? In: Ewald, François/ Waldenfels, Bernhard: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M. 1991. S. 153f.

3. Fallstudien visueller Präsentifikation

Wie oben bereits erläutert, wird an dieser Stelle mit dem Einsetzen des Zeitalters der Medien der technischen Reproduktion eingestiegen. Petra Löffler beschreibt die Schattenriss-Arbeiten des Physiognomen Johann Caspar Lavater als ersten «Automatismus der Bildgenerierung, der die subjektive Hand des Zeichners ersetzt»²⁰ und rückt sie damit an die Schnittstelle der bereits genannten «Zäsur im Verhältnis von Wissen und Darstellung». Lavater stellt fest: «Das Schattenbild eines Menschen ist, wenn das Licht in gehöriger Entfernung gestanden; wenn das Gesicht auf eine reine Fläche gefallen – mit dieser Fläche parallel genug gewesen – das wahrste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann».²¹ Die Entwicklung des fotografischen Abbildes wird hier bereits antizipiert, die scheinbar objektive Abbildung der menschlichen Physiognomie von der Zeichnung und dem Kupferstich abgegrenzt und mit einer genuinen Erkenntnisleistung, die sich so in den gegenübergestellten «Ausdrucksmitteln» nicht finden lasse, verbunden.²² Aus der abgebildeten Silhouette, so der Anspruch Lavaters (und damit der Physiognomik), lasse sich der Charakter – wie etwa «feinsinnige Weisheit» – des Abgebildeten ideal herauslesen. Damit greift Lavater auf alte Lesarten zurück, die beispielsweise im Vergleich von menschlichen Gesichtszügen mit Tierköpfen eine Übereinstimmung von Charaktereigenschaften vorzufinden meinen.²³ So werden einem Mann, dessen Kopfform der eines Löwen ähnelt, etwa Attribute wie Stärke, Mut oder Führungsqualität zugeschrieben. In der Reduktion auf die Silhouette, der Fragmentarisierung des Körpers, von dem nur der Kopf bis zum Schulteransatz zu sehen ist, der ovalen Rahmung desselben und der Präsentifikation mehrerer Köpfe neben- und untereinander stellen die Darstellungen Lavaters die erforderliche Lesart als eine des zwischen den Bildern vor- und zurückspringenden Vergleichs aus, die auf die Unterschiede der verschiedenen Köpfe hinzeigt – wie sie in dem oben aufgeführten Beispiel des Bildarchivs der Polizei bei Polanyi evoziert wird. Ob Lavaters Anspruch dabei kritischen Betrachtungen standhält oder wieder auf die Ebene der sprachlichen Wissensvermittlung zurückfällt, ist bei dieser Betrachtung irrelevant, geht es doch im Sinne einer metaphorischen Intermedialität «nicht um technische, faktisch beschreibbare Mediendifferenzen, sondern um die Behauptung von

20 Löffler 2004, S. 25f.

21 Siegrist, Christoph (Hg.): *Johann Caspar Lavater. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe (1775-1789). Eine Auswahl.* Stuttgart 1984, S. 152.

22 Löffler 2004, S. 24ff.

23 Etwa in den Arbeiten Giambattista della Portas aus dem 17. Jahrhundert..

Mediendifferenz.»²⁴ Es handelt sich dabei also um «gleichsam deklarative Sprechakte, nicht um die fragliche ontische Differenz selbst.»²⁵

Eine weitere Differenz gegenüber der Zeichnung nimmt knappe einhundert Jahre später Charles Darwin in seinem einflussreichen Werk *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) vor, in welchem er fotografische Reproduktionen menschlicher Körperausdrücke einsetzt: «Several of the figures in these seven Heliotype Plates have been reproduced from photographs [...]. [T]hey are faithful copies, and are much superior for my purpose to any drawing, however carefully executed.»²⁶ Während in den Ausführungen Lavaters noch das Differenzkriterium des «Automatismus» der Reproduktion im Sinne von vermeintlicher Objektivität des Resultats in den Vordergrund gestellt wird, spielt bei Darwin jedoch ein anderer Aspekt die zentrale Rolle. So ist es hier die Instantaneität des fotografischen Prozesses, die bei dem Vergleich von Gesichtsausdrücken als entscheidendes Abgrenzungsmerkmal herangezogen wird,²⁷ wie folgendes Zitat belegt: «I have found photographs made by the instantaneous process the best means for observation, as allowing more deliberation. I have collected twelve, most of them made purposely for me; and they all exhibit the same general characteristics.»²⁸ Ebenso wie bei Lavater bedeutet Lesbarkeit auch bei Darwin das Zur-Schau-Stellen mehrerer Bilder nebeneinander, der Lesemodus ist der des vergleichenden Blicks.²⁹ Während dieser, wie oben angesprochen, bei Lavater jedoch die Unterschiede zwischen den Physiognomien und damit den Charakteren der dargestellten Personen präsentifizieren soll, geht es in den Bilderreihen des Evolutionsforschers um das Generieren eines genau entgegengesetzten Erkenntniseffekts – durch die fotografische Explikation müssen bestimmte mimische Ausdrücke erkennbar als universell betrachtet werden. Sowohl Lavater als auch Darwin müssen

24 Scheid, Torsten: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film*. Hildesheim 2005, S. 22. Die metaphorische Intermedialität wird hier durch Scheid von der ontologischen Intermedialität abgegrenzt, welche von einer wesenhaften Differenz der Medien ausgeht, während es der metaphorischen Intermedialität um die Beobachtung von in den Medien stattfindenden diskursiven Formen geht.

25 Kirchmann 2013, S. 79.

26 Darwin, Charles: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London 1872, S. vi.

27 Eine Instantaneität, die der Fotografie freilich nicht von Beginn an zugeschrieben wurde, als die langen Belichtungszeiten das Einfangen solcher Momente unmöglich machten. Auch hier muss innerhalb der Fotografie-Geschichte dementsprechend die technisch-materielle Voraussetzung mitgedacht werden.

28 Darwin 1872, S. 148.

29 In Bezug auf die Arbeiten von Bertillon stellt Gunning dazu fest: «The act of recognition relies on comparison, and knowledge resides not in the single photograph, but within a vast photographic archives [sic!], cross indexed by systems of classification.» Gunning, Tom: In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film. In: *Modernism, Modernity* 4/1, 1997. S. 16.

demzufolge dabei in ihren Präsentifikationsstrategien der Bilderreihen ganz klar von denen Muybridges getrennt werden. Nur bei diesem geht es darum, mit den Serienfotografien einen Bewegungsablauf sicht- und damit lesbar zu machen. Während bei Lavater der zeitliche Aspekt also so gut wie keine Rolle spielt, da die Gesichtscharakteristika einer Person sich höchstens im Laufe von Jahren ändern und Darwins Heliotypen versuchen, den Höhepunkt einer mimischen Expression einzufangen und so einen (mit Deleuze) singulären aber doch beliebigen Moment abbilden,³⁰ steht also bei Muybridge das Abbilden einer temporären Phase im Vordergrund. So kann man zwar Darwin und auch andere Wissenschaftler, die sich mit Fotografien von mimischen Expressionen beschäftigen (etwa Duchenne de Boulogne) einer von Gunning beschriebenen Entwicklungslinie zuschreiben: «The belief that the physical effects of motion had laws indicate Duchenne's place within a modern line of scientific investigation that would lead directly to the invention of the cinema.»³¹ Aber in den Präsentifikationsstrategien ihrer Arbeiten steht nicht der Bewegungsablauf eines Körpers sondern der Vergleich eines Ausdrucks mit anderen im Fokus.



Abb. 1: Darwins Heliotypen als Bilderreihe im System des Abgleichens

Mit dem in Bewegung versetzten fotografischen Bild tritt die Auseinandersetzung mit der Sichtbarmachung von zuvor unbeschreibbaren Aspekten des menschlichen Körpers in ihre nächste Phase. Als ein deutliches Beispiel unter vielen, in dem nun der Film als Möglichkeit der Explikation von vormals Unsagbarem beschrieben wird,³² kann exemplarisch der filmtheoretische Zugriff Béla Balázs' in den Blick genommen werden. Balázs sieht mit dem Aufkommen des Films das Zeitalter einer neuen visuellen Kultur eingeläutet und grenzt diese gegen eine begriffliche Kultur ab, die ihren Darstellungsmodus im geschriebenen Wort findet: «Doch in der Kultur der Worte ist die Seele [...] fast unsichtbar geworden. Das hat die Buchpresse gemacht.»³³ Und Balázs bemerkt weiter: «In der reinen Visualität des Films

30 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1997. S. 16ff.

31 Gunning 1997, S. 8.

32 Man denke etwa an Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, in welchem er feststellt: «Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie [die Kamera].» Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Pias, Claus et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999, S. 28.

33 Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M. 2001. S. 17.

kann aber jenes «Unbestimmte» erscheinen, das auch bei den besten Roman-dichtern nur zwischen den Zeilen zu lesen ist.»³⁴ Dem Film wird also nun in Differenz dazu die Fähigkeit zugeschrieben, Unbewusstes (oder «die Seele») durch die Präsentifikation des Körpers sichtbar zu machen:

[Die Kamera] durchleuchtet die Vielschichtigkeit der Physiognomie. Sie zeigt das Gesicht, das dahinter steckt. Hinter dem Gesicht, das man macht, das Gesicht, das man hat und nicht ändern noch kontrollieren kann. Die nahe Kamera zielt auf die unbeherrschten kleinen Flächen des Gesichts und kann das Unterbewusste photographieren. Aus dieser Nähe wird das Gesicht zum Dokument wie die Schrift für den Graphologen. Aber Graphologie ist eine seltene Begabung und eine Wissenschaft. Diese Mikrophysiognomie hingegen ist uns allen geläufig geworden.³⁵

Wesentlich deutlicher als bei den vorhergegangenen Beispielen wird bei Balázs erkennbar, dass die Erkenntnisse, die mit dem Sichtbarwerden des menschlichen Körpers einhergehen, nicht mehr einer «inspirierten Interpretation» nach Gumbrecht bedürfen, sondern sich qua ihres visuellen Wesens universal und unmittelbar erschließen sollen. Auch Gertrud Koch betont diesen Punkt, wenn sie feststellt: «Balázs's strength, after all, rests with [...] his insisting upon the priority of the expressive nature of the image over its semiotic determination.»³⁶ In dieser Unmittelbarkeit des filmischen Bildes bei Balázs spiegelt sich die eingangs beschriebene Figur der Präsenz besonders klar – er selbst spricht davon, dass dieses Bild eine «konkrete Gegenwart»³⁷ habe. Dementsprechend heißt es auch bei Engell zur Temporalität des Films: «Es gehe dem Film nicht mehr um das Barthes'sche *«Es ist so gewesen»*, sondern um ein *«Es ist so»*, also um ein ganz präsentisches oder *«echtzeitliches»* Operieren.»³⁸ Die filmspezifischen Präsentifikationsstrategien lassen sich nach Balázs insbesondere in der Großaufnahme und in der Bilderführung (Montage) finden. Der deiktische Charakter des Sichtbarmachens findet sich demzufolge in ersterer – sie «ist ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird.»³⁹ Und im präsentischen Charakter der Montage finden sich nach Balázs neben dem

34 Ebd., S. 85.

35 Balázs 2001, S. 19.

36 Koch, Gertrud: Béla Balázs: The Physiognomy of Things. In: *new german critique* 40, 1987. S. 176.

37 Balázs 2001, S. 29.

38 Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: Sponsel, Daniel (Hg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Konstanz 2007. S. 32.

39 Balázs 2001, S. 50.

Zugewinn eines räumlichen Multi-Perspektivismus ebenso Bilder, «die uns immer überraschend und neu sein werde, wie die Momentaufnahmen einer Bewegung, die uns ganz unbekannte Positionen des Körpers zeigen.»⁴⁰ Und schließlich möchte man fast meinen, Polanyi habe Balázs gelesen, wenn es auch in dem gut sechzig Jahre älteren Text heißt: «Offenbar haben wir viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind.»⁴¹

Paul Ekman, ein amerikanischer Psychologe, schloss mit einem seiner zentralen Forschungsgebiete direkt an die Arbeiten Charles Darwins an und unternahm den Versuch, die Universalität bestimmter mimischer Ausdrücke zu belegen.⁴² Die Resultate seiner Arbeit – sieben Gesichtsausdrücke (Freude, Trauer, Angst, Ekel, Überraschung, Verrachtung und Wut) seien universell vorhanden – werden hier noch primär über fotografische Reproduktionen präsentiert, die nach nahezu demselben Prinzip wie die Heliotypen Darwins organisiert sind. Doch um mimische Bewegungen mit den «angemessenen Ausdrucksmitteln» nach Polanyi explizieren zu können, scheint die Fotografie bald nicht mehr auszureichen. Um die Emotionen Trauer und Schmerz visuell greifbar zu machen, greift Ekman auf eine Fotografie Bettye Shirleys zurück – die Mutter eines ermordeten Kindes. Dabei grenzt Ekman einerseits das Medium der Schrift als inadäquat ab, realisiert aber ebenso den scheinbaren «Mangel» des Mediums Fotografie. «None of these words seem strong enough for the emotion shown by Bettye Shirley», stellt Ekman fest, nur um kurz darauf fortzuführen: «We cannot tell from the facial expression in this photograph whether Bettye is feeling sadness or agony. It would be more apparent if we could see her expressions for a few seconds, hear what she said, and see her body movements.»⁴³ Es verwundert demzufolge nicht, dass in Ekmans nächstem großen Projekt, seiner Forschung an den sogenannten *micro expressions*, das Dispositiv Video zur Präsentifikation dieser in den Mittelpunkt gerückt wird. «Micro expressions are very brief facial expressions, lasting between 1/25th and 1/15th of a second. They occur when a person either deliberately or unconsciously conceals an emotion being felt.»⁴⁴ Die Möglichkeit, mit Jog/Shuttle und Pause-Taste das Video an genau jenen Moment zu bringen, an dem die sich in Sekundenbruchteilen abspielenden Bewegungen der Gesichtsmuskulatur stattfinden, stellt Ekman in unzähligen Videos zu dem Thema heraus.

40 Ebd., S. 85.

41 Ebd., S. 18.

42 Ekman, Paul/ Sorenson, E. Richard/ Friesen, Wallace V.: Pan-Cultural Elements in Facial Displays of Emotion. In: *Science* 164/3875, 1969. S. 86–88.

43 Ekman, Paul: *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings*. London 2003. S. 85.

44 Ekman, Paul: What are Micro Expressions? www.paulekman.com/me-historymore/ (08.02.2014).

«We have the equipment to see these things»,⁴⁵ meint er in einer Dokumentation, in der er sein Konzept vorstellt und in der er – ebenso wie in den meisten anderen Aufnahmen von ihm in diesem Kontext – mit dem technischen Apparat und dessen Bedienung ins Bild gerückt wird. Neben der einfachen Tatsache, dass Ekman in dem erwähnten Ausschnitt mit dem Finger auf die entscheidende Stelle der Stirn zeigt, die dort eine Person der Lüge überführen soll, schreibt etwa Winfried Pauleit dem Präsentifikationsmodus des Videos grundsätzlich eine deiktische Funktion zu: «Im Video wird der Film handhabbar. Pausetaste und Jog Shuttle funktionieren wie ein technischer Zeigefinger, der sich wie beim Studium eines Schrifttextes über die Videoaufzeichnung bewegen lässt.»⁴⁶

4. Abschließende Gedanken und ein Blick auf das digitale Bild

Im vorliegenden Aufsatz wurde anhand einiger Beispiele aufgezeigt, wie visuellen Medien ab dem Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit vom Schattenriss bis zum Dispositiv Video bei Paul Ekman immer wieder eine Erkenntnisleistung zugeschrieben wird, die diese von anderen, meist älteren und nun als unzureichend empfundenen medialen Wahrnehmungsanordnungen abgrenzen soll. Mit der Grundannahme einer intrinsischen Verbundenheit von Präsenz und implizitem Wissen lässt sich – so die hier vorgestellte These – diese Form der Erzeugung «metaphorischer Intermedialität» unter einem neuen Blickwinkel besonders gut fassen. Gerade in der Explikation von Körperexpressionen, also hier der Sichtbarmachung von zuvor nicht Sag-

, Beschreib- oder Abbildbarem dieser, wird dabei ein breites und fruchtbares Diskursfeld erkennbar, welches unter den oben aufgeführten theoretischen Vorzeichen weiter ausgebaut oder vertieft werden kann. So ließe sich ein noch detaillierterer Blick auf die jeweils als spezifisch vorgestellten Präsentifikationsstrategien vorstellen, der etwa nochmals die temporalen



Abb. 2: Ekman, die micro expressions und das Dispositiv Video

Eigenheiten dieser fokussiert oder auch die Aufmerksamkeit verstärkt auf das Zusammenwirken unterschiedlicher Explikationen richtet, wenn etwa bei Darwin Schrift und Fotografie im Buch aufeinandertreffen. Darüber hinaus

45 THE HUMAN FACE: FACE TO FACE. R.: James Erskine, David Stewart, GB: BBC 2001.

46 Pauleit, Winfried: Filmwissenschaft und Videoüberwachung. In: Brinkmann, Ulrich et al. (Hg.): *Nach dem Film* 5, 2004. <http://nachdemfilm.de/content/filmwissenschaft-und-video%C3%BCberwachung> (08.02.2014).

würde sich die vorliegende Untersuchung ebenso unter diesen Vorzeichen weiterdenken lassen. Mit dem Aufkommen des digitalen Bildes wird so eine weitere Phase der Mediendifferenzsetzung betreten, in der neue Strategien der epistemologischen Präsentifikation beschreibbar werden. Wird etwa bei Balázs dem Film in Bezug auf dessen Räumlichkeit über die Möglichkeit der Montage bereits ein oben kurz angesprochener Multi-Perspektivismus zugesprochen, der von ihm am Beispiel des Sports beschrieben wird,⁴⁷ erweitert sich diese Raumerfassung nach Engell im digitalen Zeitalter zu einem «Pan-Perspektivismus künftiger Sportübertragungen, bei denen der Zuschauer denselben Vorgang aus fünf oder zehn verschiedenen Kameraperspektiven auf fünf oder zehn verschiedenen Kanälen wahrnehmen kann.»⁴⁸ Und während in Bezug auf die Temporalität des Films bei Balázs von einer «konkreten Gegenwart» gesprochen wird, spricht Engell beim digitalen Bild von einer «Verzehnfachung der Gegenwart.»⁴⁹ Solche Phänomene ließen sich deutlich in den nachträglichen digitalen Berechnungen von eigentlich nicht vorhandenen Zwischenbildern zur Konstruktion von künstlichen Zeitlupen mit Programmen wie etwa *Twixtor*⁵⁰ oder in den digital gerenderten Zwischenbildern zur Erzeugung von räumlicher Omnipräsenz mit der *freeD*-Technologie⁵¹ erkennen. Und es verwundert letztendlich nicht, dass auch Paul Ekmans *Facial Action Coding System* (FACS) mit seinen ausführlichen Kategorien mimischer Variationen inzwischen vom fotografischen Archiv zu einem digitalen Programm übergegangen ist, mit dem durch computerberechnetes Tracking Gesichtsausdrücke analysiert werden können.⁵²

47 Balázs 2001, S. 79f.

48 Engell, Lorenz: *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*. Weimar 2000. S. 200.

49 Ebd. S. 201.

50 «Twixtor synthesizes unique new frames by warping and interpolating frames of the original sequence.» www.revisionfx.com/products/twixtor/ (08.02.2014).

51 «freeD™ allows producers and directors to create «impossible» camera views of a given moment in time.» <http://replay-technologies.com/technology/> (08.02.2014).

52 «The system automatically tracks faces in a video, extracts geometric and texture features, and produces temporal profiles of each facial muscle movement.» Hamm, Jihun et al.: Automated Facial Action Coding System for Dynamic Analysis of Facial Expressions in Neuropsychiatric Disorders. In: *J Neurosci Methods* 200/2, 2011. S. 237.