

VORWORT: SICHTBARKEIT UND MEDIALITÄT DER MIMISCHEN ZEICHEN AM MENSCHEN

Der Inhalt einer Gemütsbewegung – darunter stellt man sich so etwas vor wie ein Bild [...]. Man könnte auch das menschliche Gesicht ein solches Bild nennen. (Ludwig Wittgenstein)

Vor Jahren sah ich einen Film des Komikergenies Karl Valentin. Es ist fast etwas übertrieben, die gut halbminütige Bildfolge Film zu nennen, aber immerhin schafft es Valentin in dieser Zeit, sein Gesicht mit Hilfe seiner Finger zu einer mittlerweile wohlbekannten Grimasse zu verziehen: der des Fratzenschneidens. Der ›Film‹ zeigt nichts anderes als die minutiöse Veränderung der Mimik. Er ist um 1929 entstanden, zu einem Zeitpunkt also, als der ›Tonfilm‹ in die deutschen Kinos kam. Valentins Grimasse bleibt dagegen stumm. Sie stellt deshalb für mich – in grotesker Verkehrung und vielleicht unzulässiger Verkürzung – ein Ideal mimischer Expressivität dar, das der ›stumme‹ Film vermittelt hat.

Man muß Bilder sehen, gesehen haben, um Mimik als Forschungsgegenstand zu entdecken. Zumindest, wenn man sich für ihre Geschichte und kulturelle Rolle interessiert. Sich mit Mimik zu beschäftigen bedeutet also zunächst, Bilder zu sehen, zu vergleichen und im Gedächtnis zu behalten, ›bewegte‹ und ›unbewegte‹, Bilder die vorgeben, Affekte zu zeigen – oder im Falle Valentins: Grimassen.¹ Diese Bilder konservieren das Wissen, das sich Menschen von sich selbst und ihren Affekten gemacht haben – ganz so wie sich Ludwig Wittgenstein den Inhalt einer Gemütsbewegung als Bild vorgestellt und dieses Bild wiederum mit dem menschlichen Gesicht identifiziert hat. Bilder sind also selbst Objekte einer Epistemologie, die gemeinsam mit den in Texten niedergelegten Aussagen den anthropologischen Diskurs am Laufen halten. Dies trifft

1 Es existiert neben dem Film noch eine Fotografie dieser Grimasse aus dem Jahr 1935.

auf Affektbilder in besonderer Weise zu, weil sie den flüchtigen Affekten zu pikturaler Dauer verhelfen.

Im Zentrum dieser Arbeit stehen Visualisierungsverfahren mimischer Expressivität. Sie untersucht verschiedene Formen der Visualisierung vorrangig affektiver Körperbewegungen, die als deren ›Ausdruck‹ betrachtet wurden, im Zusammenhang mit ihren diskursiven und medialen Kontexten (vgl. Kap. 1). Es zeigt sich, daß sich mit dem Erscheinen technischer Medien nicht nur der Status von Bildern verändert, die von Affekten gemacht werden, sondern auch ihr Gegenstand selbst.² Im Zuge dieser Entwicklung gewinnen die dynamischen mimischen Zeichen und ihre Visualisierungsmöglichkeiten an Bedeutung. Die besondere Rolle der Mimik und der Zusammenhang von Diskursen und Medien sollen deshalb am Beispiel eines diskursiven Feldes rekonstruiert werden, das sich um den Begriff ›Ausdrucksbewegung‹ bildet.

In den ausdrucks-theoretischen Systembildungen und Theorien seit der Antike steht immer wieder eine Figur im Vordergrund: der Schauspieler. Die Bewertung seiner körpersprachlichen Darstellung stellt den Prüfstein jeder Ausdruckstheorie dar. Deshalb wird diese Untersuchung zunächst am Paradigma des Schauspielers und entlang eines historischen Überblicks die jeweiligen ausdrucks-theoretischen Vorannahmen überprüfen, die dabei implizit oder explizit zum Tragen kommen und die Aussagen und Bilder über Mienen und Mimen miteinander verschalten (vgl. Kap. 2).

Zentral für die Betrachtung der Mimik ist, daß sich Körperbewegungen trotz ihrer Sichtbarkeit nur schwer kategorisieren lassen. Nicht umsonst steht die Beherrschung ihres Nuancenreichtums an oberster Stelle jedes systematischen Versuchs, Mimik zu kategorisieren. Dabei wird augenfällig, daß eine Grenze zwischen Anthropologie und Semiotik der Affekte nur schwer zu ziehen ist. Sie bleibt vielmehr fließend: Ob eine Miene als authentischer Ausdruck oder als erlernte Konvention bewertet wird, hängt dabei nicht zuletzt von den Kontexten und den Medien ab, in denen sie gebraucht bzw. durch die sie visualisiert wird. Auch dichotomische Ordnungsmuster wie Natur/Kultur, authentisch/verstellt, Präsenz/Repräsentation verfangen nicht. Schon die begriffliche Trennung etwa zwischen Geste, Gestus, Gebärde und Mimik bereitet Schwierigkeiten. Margreth Egidi spricht deshalb von einer »Nachbarschaft differenter Konzepte«.³ Mimik ist ein Phänomen der Übergängigkeit. Sie

2 Vgl. Timothy Druckrey: »Fatale Aussicht«, in: Hubertus von Amelnunxen/Stefan Iglhaut/Florian Rötzer (Hg.): *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 81-87, bes. S. 81.

3 Margreth Egidi u.a.: »Riskante Gesten. Einleitung«, in: Margreth Egidi u.a. (Hg.): *Gestik: Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen: Narr 2000, S. 11-41, hier S. 11.

steht im Zusammenhang dieser Arbeit paradigmatisch für die Steigerbarkeit des modernen Individuums ein.

Der Zeitraum der Untersuchung wird von zwei kontingenten Ereignissen gerahmt – dem Erscheinen von Balzacs *Theorie de la demarche* 1833 und der Veröffentlichung von Karl Bühlers *Ausdruckstheorie* ein Jahrhundert später: 1933 – dem Jahr, in dem in Deutschland die Nazi-Diktatur beginnt. Dazwischen liegen exakt einhundert Jahre, in denen ein epistemisches Objekt entsteht, das sich unter dem Terminus ›mimische Expressivität‹ fassen läßt. Darunter sollen solche Phänomene wie die unkontrollierbaren Bewegungen (vornehmlich, aber nicht ausschließlich) des Gesichts sowie die kodifizierten Bewegungsformen (Mimik, Gestik) gedacht werden. Ohne sein Interesse vornehmlich auf die Mimik zu richten, nimmt Balzac in seiner *Theorie* unbewußte Automatismen von Körperbewegungen in den Blick und thematisiert, wie diese beobachtet werden können. An dieser außerordentlichen Studie wird deutlich, daß gerade die Uneinsehbarkeit und Unverfügbarkeit dieser Bewegungen ihre Diskursivierung vorantreibt. Das Auftauchen eines Unsichtbaren und Unverfügbaren steht zugleich im Zusammenhang mit der Einführung technischer Medien, die zunächst allerdings im Diskurs unsichtbar bleiben. Dennoch oder gerade deshalb können Balzacs *Theorie* und im Anschluß daran Kierkegaards *Schattenrisse* als implizite Medientheorien gelesen werden: Denn die Unsichtbarkeit psychischer Systeme wird in literarischen Texten wie wissenschaftlichen Systembildungen gleichermaßen durch mediale Beschreibungsmodelle kompensiert, in denen implizit auch Wissen über diese Medien produziert wird (vgl. Kap. 3).

Die Ebene der Positivität erreichen psychische Systeme in der Gestalt minimaler mimischer Bewegungen dann schließlich mit den elektrophysiologischen Experimenten und ihrer fotografischen Aufzeichnung durch Duchenne de Boulogne im Jahr 1862. Seine Schrift *Mécanisme de la physiognomie humaine* stellt das erste wissenschaftliche Werk über mimische Gesichtsbewegungen dar, das seine Argumentation auf der Evidenz fotografischer Darstellungen gründet. Duchenne unterstellt die Beobachtung psychischer Systeme einem Experimentalsystem, das durch den Verbund von Elektrizität und Fotografie die Objektivität der aufgezeichneten Affektbilder sichern soll (vgl. Kap. 4).

Duchennes Analyse der akzidentiellen Bewegungsmomente des Affekts und ihre Visualisierung als fruchtbare Momente werden 1874 in der psychologischen Theorie der Ausdrucksbewegung von Wilhelm Wundt fortgeführt (vgl. Kap. 6). Wundt hat 1873 nicht nur das erste experimentalspsychologische Institut gegründet, sondern mit seinem Begriff ›Ausdrucksbewegung‹ einer Diskursbewegung begrifflichen Ausdruck verschafft, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Knotenpunkt zahlreicher

Diskurse von der wissenschaftlichen Ausdruckspsychologie, über die Charakterologie und Psychopathologie bis hin zu Ästhetik und Kulturtheorie avancieren sollte.

Keine Theorie, die es in irgendeiner Weise mit der ›Natur‹ des Menschen zu tun hat, kommt in dieser Zeit zumindest implizit ohne diesen Begriff aus. So betrachtete es Aby Warburg 1924 in einem Brief an Ernst Cassirer als ihrer beider Aufgabe, eine »allgemeine Kulturwissenschaft als Lehre vom bewegten Menschen«⁴ zu schaffen. Die Nähe solcher wissenschaftlicher Projekte zur Konjunktur von Ausdruckstanz, rhythmischer Gymnastik und Körperkultur liegt auf der Hand. Sie feiern ein Bild des Menschen, das seinen Anfang in der apparativen Sichtbarmachung von Körperbewegungen genommen hat. Béla Balázs' Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* stellt in dieser Hinsicht nur den Kulminationspunkt einer Kette von Diskursereignissen dar. Nicht von ungefähr bezieht sie sich auf Wundts psychologische Theorie der Ausdrucksbewegung, um im Film eine neue Kultur des Sehens von Bewegung zu entdecken (vgl. Kap. 6).

Zugleich markiert Balázs' rasch zum kulturellen Schlagwort gewordene Formel einer sichtbaren Sprache des Films die erfolgreiche Annäherung von Wissenschaft und Ästhetik. Auf der Grundlage der Wundtschen Theorie der Ausdrucksbewegung entwerfen beide ein Konzept mimischer Expressivität im ›stummen‹ Film. Als besonders aufschlußreich haben sich einerseits die ausdruckspsychologischen Untersuchungen zur Affektmimik und andererseits die Diskussion um die Darstellung von Affekten in der zeitgenössischen Filmdebatte erwiesen. Mit der fachgerechten Unterrichtung und Disziplinierung angehender Filmschauspieler erreicht die Epistemologisierung mimischer Expressivität die Ebene ihrer Institutionalisierung (vgl. Kap. 7).

Daß erst das bewegte Filmbild solche akzidentiellen Bewegungen sichtbar und mithin formalisierbar gemacht hat, ist eine Überzeugung, die Filmtheoretiker wie Wissenschaftler dieser Zeit teilen. Für sie steht der Anteil technischer Medien an der Produktion von Wissen außer Frage. Explizit weist Karl Bühler 1933 in seiner Ausdruckstheorie auf die investigative Rolle von Fotografie, Phonographie und Film bei der Generierung und Lesbarmachung der Zeichen am Menschen hin. Ernst Bloch hat wenige Jahre später den Zusammenhang von Sichtbarkeit und Medialität dieser Zeichen in seiner Schrift *Das Prinzip Hoffnung* auf die prägnante Formel »Neuer Mimus durch die Kamera« gebracht und damit

4 Warburg an Cassirer, Kreuzlingen, 15.04.1924, zit. in: John Michael Krois: »Die Universalität der Pathosformeln«, in: Hans Belting/Dietmar Camper/Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München: Fink 2002, S. 295-307, hier S. 296.

mimische Expressivität als epistemisches Objekt im Spannungsfeld zwischen technischen Medien und Lektürewesen verortet.

Als Methode bietet sich in dieser Arbeit eine archäologische Herangehensweise schon deshalb an, weil sie den Zusammenhang von kontingenten diskursiven Ereignissen wie der Veröffentlichung von Balzacs *Theorie* bzw. Bühlers *Ausdruckstheorie* und der Ausbildung von Wissensformationen beschreibbar macht. Zugleich gebührt dem Stellenwert technischer Medien insbesondere bei der Auffindung mimischer Symptome und ihrer Lesbarmachung als distinkte Zeichen am Menschen besondere Aufmerksamkeit. Deshalb wird im Folgenden die diskursanalytische Rekonstruktion entscheidend um eine parallel geführte mediengeschichtliche Perspektive erweitert. Stefan Rieger hat zu ihren Gunsten argumentiert:

Medien in der Konkretion der Apparate und in der Abstraktion kultureller Prozesse organisieren und konstituieren somit den Ort des Menschen. Als solche sind sie also nicht nur die Verwahrnstanalten kultureller Latenzen, sie sind die technische Bedingung der Möglichkeit und in genau diesem Sinne *A priori* für die Sichtbarmachung von Phänomenen, die ein Wissen vom Menschen allererst ermöglichen.⁵

Der Weg vom Ereignis zur Wissensformation führt also über Medien, aber ausschließlich. Die Visualisierung der flüchtigen pathognomischen Zeichen war der Anthropologie lange vor der Einführung der Fotografie als Aufgabe gestellt. Wundt entwickelte sein Verständnis von psychischen Prozessen zeitgleich zur Bewegungsdarstellung durch die Chronofotografie. Seine Theorie der Ausdrucksbewegung wiederum diente später der Diskussion um den ›stummen‹ Film als entscheidende Argumentationshilfe. Mit anderen Worten: Das Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem, von Diskursen und Medien ist ein historisch variables.⁶ Nur unter dieser Prämisse erscheint es sinnvoll, dem ereignishaften Auftauchen neuer Techniken den Charakter von Zäsuren zu verleihen.⁷

Technische Medien wie der Film oder auch schon die Fotografie spielen in der Geschichte der Visualisierung von Körperbewegungen je-

5 Stefan Rieger: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 117f.

6 In vergleichbarer Weise sprach Walter Benjamin von der historisch variablen Differenz zwischen Technik und Magie (vgl. ders.: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt a.M. 1991, S. 368-385, bes. S. 371f).

7 Dies unterläuft z.B. M. Egidi u.a.: »Riskante Gesten«, S. 25.

doch nicht nur die Rolle von Speichertechniken. Sie zeichnen darüber hinaus für die Zeichenproduktion selbst verantwortlich. Schon allein deshalb erscheint es unabdingbar, Sichtbares und Sagbares als Elemente *einer* Epistemologie zu betrachten, wie es Michel Foucault getan hat.⁸ Texte *und* Bilder stehen deshalb in dieser archäologischen Rekonstruktion einer Mediengeschichte der Mimik gleichberechtigt nebeneinander. Sie schließt mit einem Ausblick auf die Rolle, die dem Affektbild in der Filmtheorie und dem Gesicht in der aktuellen Debatte um die ›faciale Gesellschaft‹ zukommt.

Die vorliegende Untersuchung wurde im Dezember 2003 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen und für den Druck leicht überarbeitet. Den Referenten Prof. Dr. Wilhelm Voßkamp und Prof. Dr. Irmela Schneider danke ich für ihr andauerndes Interesse an dieser Arbeit und für ihre Unterstützung. Mein Dank gebührt ebenfalls Dr. Albert Kümmel, Dr. Katrin Lange und Susanne Leeb sowie Dr. Stefan Andriopoulos und PD Dr. Bernhard Dotzler für ihre unermüdliche Hilfsbereitschaft und wertvolle Anregungen. Holger und Emma gehört mehr als mein Dank.

8 Vgl. Gilles Deleuze: Foucault, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 73.