

## [ ABC ]

Nichts erscheint in der visuellen Kultur unumgänglicher als das Gesicht. Die zeitkritische Diagnose, wonach wir geradezu in einer »*facialen* Gesellschaft, die ununterbrochen Gesichter produziert« (Macho 1996: 26), leben, hat nichts von ihrer Brisanz verloren – im Gegenteil: aus den Massenmedien sind Gesichter als Aufmerksamkeitserreger und Bedeutungsträger nicht mehr wegzudenken. Diese Unumgänglichkeit ist zugleich ein Faktum, das man noch immer beinahe unwillkürlich auf eine unbezweifelte ›humane‹ Basis stellt. Denn nichts scheint uns so vertraut zu sein wie das Gesicht – das eigene, das uns im Spiegel entgegenblickt, ebenso wie das fremde Gesicht, das wir zu verstehen und auf bestimmte Weisen zu lesen gelernt haben. Seine eingängige Grundform garantiert noch im abstrakten Schema von *Punkt, Punkt, Komma, Strich* Wiedererkennbarkeit. In phänomenologischer Perspektive leistet das Gesicht eine Grenzziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, nicht ohne dabei seine spezifische Fähigkeit auszustellen, ein »Ereignis zwischen den Menschen« (Blümlinger/Sierek 2002: 9f.) zu sein. So changiert das Gesicht zwischen der Subjektivität des Sehens und der Objektivität des Angeblicktwerdens, zwischen dem ›Innen‹ und dem ›Außen‹, dem Zeigen und dem Verbergen von Affekten und Gefühlen.

Und doch ist das Gesicht mehr als nur das, denn es ist zuallererst ein *mediales Ereignis*. Angesichts seiner enormen Präsenz in der visuellen Kommunikation, die es insbesondere in den westlichen Kulturen behauptet, kann das Gesicht nicht unabhängig von den optischen Medien, die ihm zu dieser Präsenz verhelfen, analysiert werden. Dies haben bereits Filmtheoretiker wie Béla Balázs in den ersten Dezennien des vergangenen Jahrhunderts erkannt. Aus dieser Erkenntnis speist sich auch die Konjunktur, die das Gesicht als Ge-

genstand film- wie kultur- und medienwissenschaftlicher Forschung bis heute erlebt. So ist das Gesicht undenkbar geworden ohne den Bezug auf die Medien seiner Sichtbarmachung.

In keinem anderen Medium hat es im 20. Jahrhundert eine vergleichbare Karriere erreicht wie im Film. Ob in Bewegung oder im Stillstand, der Film produziert unermüdlich neue Ansichten und Auffassungen des Gesichts, das er als »epistemisches Ding« (Hans-Jörg Rheinberger) geradezu neu definiert und mit massenmedialer Evidenz ausgestattet hat. Das dominante Dispositiv seiner Sichtbarmachung im Film ist zweifelsohne die Großaufnahme. Sie hat ihm nicht nur zu einer spezifischen medialen Existenz verholfen, sondern es gleichsam vom Menschen abgeschnitten. Folgt man den Thesen von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die sie in ihrem Buch *Mille Plateaux/ Tausend Plateaus* (1980/1997) über die abendländische Geschichte des Gesichts bereits vor 25 Jahren aufgestellt haben, so verliert das Gesicht in der Großaufnahme sein Privileg als Ausweis von Humanität und wird zu einer monströsen Entität. Dabei ist für Deleuze und Guattari die Großaufnahme mehr als nur eine beliebige filmische Einstellung, die das Gesicht in einem vergrößernden Maßstab erfaßt, sondern das Gesicht selbst entspricht generell schon immer einer Großaufnahme. Ausgehend von dieser provozierenden These entwickeln Deleuze und Guattari das Konzept einer allgemeinen Gesichthaftigkeit: das Schema »Weiße Wand – Schwarzes Loch«, welches das Gesicht enthumanisiert und zu einer universellen Projektionsfläche der Bedeutung (»weiße Wand«) macht, durch die sich Projektile der Subjektivität (»schwarze Löcher«) bohren.

Dieses Schema definiert den gesamten filmischen Raum, in dem man nun überall – zum Beispiel in Gegenständen und Landschaften – Gesichter erkennen kann. Die Filmleinwand wird so zu einem Schauplatz, an dem es einen Singular »Gesicht« nicht mehr geben kann, sondern Gesichter monströs in Erscheinung treten. Die Aktualität der Thesen von Deleuze und Guattari besteht darin, daß sie insbesondere das Verstörende in der Wahrnehmung von Gesichtern aufsuchen und benennen – das, was sich permanent der Signifikation und der Lesbarkeit entzieht: das Faszinierende an der verstörenden Sichtbarkeit des Gesichts in der Großaufnahme wie an dem Entzug dieser (vermeintlich selbstverständlichen) Sichtbarkeit, sei es durch Detailaufnahmen, die einzelne Partien des Gesichts zu Partialobjekten machen, oder indem der Blick auf das Gesicht teilweise oder ganz verstellt wird.

Im Unterschied zu Deleuze und Guattari betont Jacques Aumont in seinem Buch *Du visage au cinéma* (1992), wie stark das Gesicht – nicht nur in der Großaufnahme – vom Konzept der Lesbarkeit bestimmt ist. Das Gesicht versteht er als entweder ein narratives Bindeglied der Diegese oder einen »Agenten des Sinns« (Aumont 1992: 49). Die Auseinandersetzung mit dem medialen Gesicht und seinen

kulturellen wie gesellschaftlichen Funktionen verläuft entlang dieser beiden Pole: das Gesicht einerseits als monströse Entität (Deleuze/Guattari), andererseits als lesbare Fläche (Aumont).

Angesichts dieser unterschiedlichen Konzeptionen des medialen Gesichts verwundert das große Spektrum der Forschungsliteratur nicht, die auf die Aktualität des Phänomens in den optischen Medien Bezug nehmen (vgl. Literaturliste). Dabei zeigt sich, welche schillernden Facetten dieser Gegenstand für die film- wie kultur- und medienwissenschaftliche Forschung bis heute bereithält. Das ungebrochene Interesse am Gesicht als »epistemischem Ding« speist sich vor allem aus der Einsicht, daß die »Gesichtshaftigkeit als allgemeinstes Schema der Massenkommunikation« (Kappelhoff 2001: 10) gelten kann. In diesem Zusammenhang sind auch die Neuauflagen von zu Klassikern der Filmtheorie avancierten Entwürfen wie Béla Balázs' Schriften *Der sichtbare Mensch* (1924) und *Der Geist des Films* (1931) zu sehen, die bereits die Omnipräsenz des Gesichts im Film analysiert und seine Bedeutung für die visuelle Kultur erkannt haben. Auch die neuerliche Beschäftigung mit den Thesen von Deleuze und Guattari (vgl. Treusch-Dieter/Macho 1996; Löffler/Scholz 2003) bzw. mit Deleuzes Kintotheorie (vgl. Fahle/Engell 1999) gehört hierher.

## [ XYZ ]

Der vorliegende Band versteht sich als Kommentar zu dieser besonderen Faszination, die das Gesicht als *filmisches Ereignis* gegenwärtig hervorruft. Die einzelnen Beiträge des Bandes verfolgen dieses Ziel auf zweifache Weise: Einerseits eignen sie sich selbst gewissermaßen die Technik der Großaufnahme an, rücken den *Gesichtern* des Films »zu Leibe« und nehmen die derart fokussierten Phänomene in Nahaufnahme. Als Ausgangspunkt der kritischen Befragungen dienen ihnen daher Phänomene, die wie *Auge* und *Blick* genuin zum Gesicht zu gehören scheinen, wie *Frisur* und *Hand* in kulturwissenschaftlicher Perspektive traditionell mit ihm assoziiert werden oder wie *Double* und *Oberfläche* seinen medialen Bedeutungsrahmen bilden. Diese Phänomene werden zunächst visuell durch den Filmstill lokalisiert, bevor die eigentliche Begriffsarbeit beginnt. Die Lemmata, die den Standbildern zugeordnet sind, bündeln ihrerseits verzweigte Diskursstränge, ohne sie deshalb mit den Begriffen gleichzusetzen. Andererseits gehen die Beiträge zugleich wieder auf Distanz zu den beschriebenen Phänomenen, um in einem zweiten Schritt die Gesichter des *Films* in ihrer spezifischen medialen Verfaßtheit zu analysieren und sie im Kontext filmwissenschaftlicher, kulturwissenschaftlicher oder medienästhetischer Überlegungen zu deuten.

Diese doppelte Perspektive, die auch der Titel des Bandes *Gesichter des Films* andeutet, soll garantieren, daß sich weder der affi-

mierende noch der kritische Blick auf den Gegenstand einseitig justieren kann, denn der Film zeigt nicht nur verschiedene Gesichter, er hat sie auch als Medium der Sichtbarmachung. Dieser »stereoskopische« Zugang birgt zugleich den Vorteil, daß er seinen Gegenstand in all seiner Vielfalt und Offenheit zu erfassen sucht. Dem trägt das Ordnungsschema des Alphabets gerade in seiner offensichtlichen Willkür Rechnung. Die den Buchstaben des Alphabets zugeordneten Lemmata teilen das »epistemische Ding« Gesicht in Detailvorstellungen auf, um es tradierten Sinnzusammenhängen zu entreißen und neue zu stiften. Ganz bewußt spannt der Band dabei entlang der willkürlichen Ordnung des Alphabets einen Bogen vom frühen Attraktionskino bis zum zeitgenössischen Bollywoodkino, vom klassischen Hollywood- bis zum Avantgardefilm ebenso wie vom Western bis zum Anime.

Insbesondere geht es um den Zusammenhang von optischer Wahrnehmung und begrifflicher Anschauung. Die Ordnung der einzelnen Texte folgt dabei der Logik der Bilder, die den Beiträgen/den Lemmata wie eine Initiale vorangestellt werden. Die konzeptuelle Beschränkung auf *ein* Filmstill erscheint gegenüber dem Fluß der bewegten Filmbilder nur auf den ersten Blick restriktiv. Doch gerade das Filmstill eröffnet eine fremde Sicht auf das scheinbar Vertraute. Was sonst im Bruchteil einer Sekunde über die Leinwand huscht, scheint unter der Regie eines insistierenden Blicks im Standbild in seiner Vertrautheit *und* Fremdheit zugleich auf und erzeugt in seiner Ambivalenz zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem eine Offenheit, die auf die vorangegangenen (also vergangenen) wie auf die folgenden (also zukünftigen) Bilder verweist. Die vorangestellten Standbilder induzieren auf diese Weise die Analyse und treiben sie voran, ohne dabei in eine (Re-)Auratisierung des Einzelbildes zu verfallen. So bilden Bild und Kommentar in der Interpretation der einzelnen Beiträge eine kontextuelle Einheit.

Darüber hinaus knüpfen die Querverweise am Seitenrand ein enges Verbindungsnetz zwischen den Texten und den Bildern einerseits sowie zwischen den analysierten und verwiesenen Filmen andererseits. Sie sind zugleich eine Einladung an den Leser/die Leserin, sich den vorliegenden Band durch eine mäandernde Lektüre zu erschließen und die *Gesichter des Films* wie bei einem Daumenkino ineinander übergehen zu lassen – ein Daumenkino, das zwar nicht mit der üblichen Kohärenz der aufeinanderfolgenden Bilder, aber dafür mit größtmöglicher Diversität ausgestattet ist, die die *Gesichter* des Films bieten. Der Bilderreigen wiederum ergibt selbst so etwas wie einen virtuellen Film, der die Potentiale der *Gesichter des Films* in nuce enthält. Es sind schließlich die in Bewegung versetzten Bilder, die in ihrer Gesamtheit nicht nur den Film bilden, sondern auch Geschichten von der Auratisierung des Gesichts bis zu seiner Entmachtung oder gar Auflösung »erzählen«. Eine (nicht jede!) dieser Geschich-

ten beginnt – wie könnte es anders sein? – mit A wie »Auge« und endet mit Z wie »Zensur« und durchläuft dabei das ganze Spektrum von Gesichthaftigkeit bis in seine extremen Pole: der Perversion der Sichtbarkeit im bruchstückhaften Auge und der Auslöschung des Gesichts durch eine Politik der Unsichtbarmachung.

Dieser Band wäre ohne die Hilfe und Unterstützung des Forschungskollegs »Medien und kulturelle Kommunikation«, an dem die Universitäten Köln, Bonn, Bochum und Aachen beteiligt sind, nicht zustande gekommen. Das Forschungskolleg hat Joanna Barck, Wolfgang Beilenhoff, Petra Löffler und F.T. Meyer, von denen die Mehrzahl der Texte dieses Bandes stammt, nicht nur die Arbeit an diesem Gegenstand, sondern auch den Austausch mit anderen Forschern ermöglicht. Auf dieser Grundlage konnten unterschiedliche Interpretationsansätze verfolgt und gleichzeitig eine Plattform für andere Wissenschaftler geschaffen werden. Deshalb möchten wir uns an dieser Stelle bei den Autoren bedanken, die ebenfalls mit einem Beitrag in diesem Band vertreten sind. Darüber hinaus gebührt ein besonderer Dank Agnes Frey, Frederik Geisler und Thomas Waitz für die mühselige Arbeit der Text- und Bildbearbeitung sowie – last, but not least – Christoph Hesse für seine instruktive Redaktionsarbeit.

[ Joanna Barck & Petra Löffler ]

## LITERATUR

- Aumont, Jacques (1992):** *Du visage au cinéma*, Paris: Éditions de l'Étoile.
- Barck, Joanna/Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (2004):** *Das Gesicht im Film (I)*, montage/av 13/1/04.
- Barck, Joanna/Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (2004):** *Das Gesicht im Film (II)*, montage/av 13/2/04.
- Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hg.) (2002):** *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980/1997):** *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve.
- Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hg.) (1999):** *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Presses de la Sorbonne-Nouvelle (3. Aufl.).
- Gläser, Helga/Groß, Bernhard/Kappelhoff, Hermann (Hg.) (2001):** *Blick-Macht-Gesicht*, Berlin: Vorwerk 8.
- Kappelhoff, Hermann (2001):** »Bühne der Empfindungen – Leinwand der Emotionen. Das bürgerliche Gesicht«. In: Helga Gläser/Bernhard Groß/Hermann Kappelhoff (Hg.) (2001): *Blick-Macht-Gesicht*, Berlin: Vorwerk 8, S. 9-41.

- Löffler, Petra/Scholz, Leander (Hg.) (2004):** *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln: DuMont.
- Macho, Thomas (1996):** »Gesichtsverluste. Faciale Bilderfluten und postindustrieller Animismus«. In: *Ästhetik und Kommunikation*, H. 94/95: *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*, S. 25-28.
- Treusch-Dieter, Gerburg/Macho, Thomas (Hg.) (1996):** *Ästhetik und Kommunikation*, H. 94/95: *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*.