

**Hans J. Wulff**

## **Ausdrucksleere des Bildes und Bedeutungszuweisung [1] [Für Joachim Paech zum Geburtstag]**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Zwischenbilanz*. Eine Festschrift für Joachim Paech zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Frank Furtwängler, Kay Kirchmann, Andreas Schreitmüller & Jan Siebert. Konstanz 2001 [online: <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/flashport/portal.htm>].

Bibliographische Angabe dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-106>.

### **1. Inneres erschließen**

Der berühmte leere Blick der Garbo am Ende von *QUEEN CHRISTINA*: Keine Regung, kein Bemühen um mimischen Ausdruck, nichts, was zu interpretieren wäre. Dennoch weist der Zuschauer der leeren Ausdrucksfläche dieses Gesichts emotionale Bewegtheit zu [2].

Eigentlich ist die Rede von einer *Ausdrucksleere* sinnlos, das Gemeinte wäre durch „Ausdrucksarmut“ oder „Ausdrucksneutralität“ besser gekennzeichnet. Gerade in der Wahrnehmung von Filmfiguren ist das unbewegte, ausdrucksarme Gesicht aber intentional aufgeladen: „Auch ‚Ausdruckslosigkeit‘ drückt etwas aus, teilt etwas mit, nur sehr undeutlich, vieldeutig und kontextabhängig: das Bemühen, Gefühle zu verbergen; tatsächliche Emotionslosigkeit; starren Schmerz; Betäubung usw.“ (Eder 2001). Der Alltagssprachliche Begriff der „Leere“ deutet auf einen inneren Zustand hin, der an der Oberfläche des Gesichts nur schwer abzulesen ist - darum scheint es sinnvoll, ihn beizubehalten. Natürlich steht die Figur im Film in der Bindung des *Zeigens* - sehe ich an einer Stelle, an der sie erregt sein müßte, ein ausdrucksleeres Gesicht, unterstelle ich, daß mir dieses Gesicht präsentiert wird als Hinweis auf die Figur und ihr Innenleben, womöglich auf Emotionen, die zu beherrschen und unter Kontrolle zu bringen sind und die sie ernsthaft bedrohen könnten.

Eine Versteinerung des Gesichts mag auch damit zusammenhängen, daß die Bewegung der Trauer, des Schmerzes, des Verlustes zu tief ist, zu nahe geht. Solche Bewegung unter Kontrolle zu bekommen, sie nicht öffentlich auszuagieren oder zum Zentrum von Zuwendung zu machen ist Teil des zivilisatorischen Programms der Körperdisziplinierung (van der Kooij 1996, 28). Der Zusammenbruch der Kontrolle wäre als Schmach zu interpretieren, als Einbruch oder gar Beschädigung von Status und Rang. Die

Versteinerung des Gesichts ist darum nicht allein Bild eines versteinerten emotionalen Lebens, sondern auch Hinweis auf soziale Distanzierung und Kontrollbemühen des Gefühlslebens und seines sichtbaren Ausdrucks.

Das ausdruckslose Gesicht wird in zahlreichen Experimenten verwendet, mit denen vor allem die russischen Filmemacher die Macht der Montage erkundeten - mit dem Ziel der Isolierung und Beschreibung jener Kräfte, die für neue Gedanken freigesetzt werden, die nicht dem Einzelkader zukommen, sondern erst dann auftreten, wenn es mit anderen Bildern in Beziehung gesetzt wird. Kuleshov hat das vielleicht berühmteste Experiment durchgeführt: Er nahm eine Großaufnahme des Schauspielers Iwan Mosschuchin, eine Aufnahme mit bewußt ausdruckslosem Blick, und schnitt sie mit Aufnahmen eines Tellers Suppe, eines toten Mannes und einer lasziven Frau zusammen. Die Zuschauer, denen Kuleschow diese kleine (wohl aus drei Einstellungen bestehende) Sequenz vorführte, glaubten - so will es die Überlieferung -, auf dem Gesicht des Schauspielers im einen Fall Hunger, im anderen Trauer, im dritten Begehren festzustellen. Es kommt auf den Kontext an, welche besondere Bedeutung mit einem Bild assoziiert wird, und Montage organisiert derartige Kontexte ("Kontexttheorem"). Doch nur das ausdruckslose Gesicht ist für verschiedene Interpretationen zugänglich, kann bedienend in verschiedene Szenarien integriert werden. Leere des Ausdrucks, Offenheit der Interpretation, Anschließbarkeit von Kontexten: verschiedene Redeweisen, die vom Gleichen handeln. Nur das unterdeterminierte Element hat jene freie Affinität zu diversen Kontexten. Je differenzierter der Ausdrucksgestus, desto definitiver ist er mit seinem situativen und narrativen Zusammenhang verbunden. Ein Ausdruck des Schreckens oder des Entsetzens ließe sich mit dem Bild der gedeckten Tafel zwar koordinieren, doch wäre eine weit komplexere Ableitung nötig, womöglich gar die Expansion der kleinen Bildfolge in die

weitere Entwicklung einer Geschichte hinein [3]. Ein affektneutraler Gesichtsausdruck kann also im rechten Kontext aufgeladen werden. Ausdruck ist manchmal ein Kontexteffekt; ihn herzustellen, Aufgabe der rezeptiven Arbeit des Zuschauers [4].

Einer Figur Ausdrucksverhalten zuzuweisen ist fundamentale Rezeptionstätigkeit. In zwei Richtungen geht das Bemühen:

- (1) ihr Verhalten auf Hinweise absuchen, welchem Innenleben sie Ausdruck verleiht;
- (2) aus dem Kontext ableiten, welchen Eindruck das Geschehen auf die Figur macht, welche Reaktionen und welche Affekte sich in ihr abspielen.

Der Zuschauer, „der in einer Einstellungsfolge ähnlich nach Orientierung sucht wie in einem Ereigniszusammenhang des Lebens“ (Wuss 1993, 265), kann Diskongruenzen zwischen ausgedrücktem und kontextuell sinnvollem Affekt feststellen, und er kann das eine gegen das andere verrechnen. Ausdrucks-gestus und auslösende Szene sind ursächlich miteinander verbunden, und ist nur das eine gegeben, wird das andere erschlossen. So spricht Zillmann (1991, 137) davon, daß der Beobachter ungesehene Szenen aus dem Ausdrucksgestus *inferiert*.

Gleichwohl ist die Frage des *Kontextes* von größtem Belang. Man könnte die Figur und ihren Ausdrucksgestus isolieren und müßte dann Annahmen über die „Authentizität“ und „Unvermitteltheit“ des Ausdrucks treffen, die die Ableitung der Figurenbeschreibung betreffen würde. Wenn man also ohne weitere Kontextdaten die leidvolle Miene eines Verletzten beobachtet, müßte man noch vor der Empathisierung seiner negativen Gefühlslage die Voraussetzungen akzeptieren, daß er weder verletzt sein will noch wirklich verletzt ist und daß er auch kein Masochist ist.

Ausdrucksannahmen enthalten ein hypothetisch-spekulatives Element und können jederzeit durch Kontexte variiert werden. Vor allem hängen sie mit der Art und Weise zusammen, wie der Zuschauer sich zur Figur und ihren Verhaltensweisen positioniert. Wenn z.B. eine Figur sterben *will* (*aus welchen Gründen auch immer*) und sich aus dem Grunde leiblichen Schaden zufügt, so ist ihr Schmerz der Verletzung durchmischt mit nachvollziehbaren oder erschließbaren Gefühlen des Versagens und der Vergeblichkeit, die vom Zuschauer aber nur schwerlich „von innen her“ empathisiert werden können, sondern eher in eine sympathetische Zuwendung umge-

setzt werden. Wenn eine Figur die Verletzung des eigenen Körpers dagegen als letzte Versicherung der eigenen Leiblichkeit ansieht, den selbstzugefügten Schmerz als Strategie der Realitätssicherung (man denke an Hanekes *DIE KLAVIERSPIELERIN*, 2001), dann sind die Voraussetzungen der „Verletzungsempathie“ verändert worden und eine Durchdringung des Gefühlslebens wird für den Zuschauer erst zugänglich.

Die *scene of empathy* (Plantinga 1999, 239) ist eine Szene, in der die Narration angehalten wird und der Fokus des Interesses sich darauf richtet, wie eine Figur emotional auf die Lage reagiert. Charakteristischerweise muß ein *Ausdrucksgestus* als Indikator der emotionalen Reaktion aufgenommen werden - und dabei bietet sich das Gesicht als eine außerordentlich dichte Fläche für differenzierten emotionalen Ausdruck an. Die Großaufnahme also. Nach Plantinga (1999, 239) gibt es zwei Formen der Empathieszene:

- (1) eine lange Großaufnahme des Gesichts;
- (2) eine Blickmontage.

Beides dient nicht allein dazu, die Emotion der Figur zu kommunizieren, sondern soll auch empathische Reaktionen beim Zuschauer wachrufen (1999, 240).

Diese Verrechnungsfähigkeit macht sich manche Großaufnahme zunutze, die einen ausdruckslosen Akteur als „Arbeitsfläche“ für den Zuschauer anbietet. Ausdruckslosigkeit wird als „Tiefe“ oder als „kathartone Erstarrung“, als „minimalistischer“ - also maximal gebremster - Ausdrucksmodus wahrgenommen. Eine Verdrehung, ein aufschlußreicher Automatismus: Weil daran ablesbar ist, wie elementar die Suche nach Hinweisen auf das Innenleben der abgebildeten Personen ist!

Es sind vor allem die Kundgaben von Schmerz, die für eine so minimalistische Behandlung in Frage kommen. Als sei der sentimentalische Effekt intensiver, wenn der Zuschauer konstruieren und projizieren muß. Je höher die Affektunterstellung zu einem Bild ist, desto höher mag auch die Empfindung der eigenen emotional-affektiven Beteiligung sein - immerhin sind es ja Affekte und Emotionen, die aus einer umfassenden Deutung des Geschehens *abgeleitet* werden. Das isolierte Bild vermag jene Fülle von Unterschiebungen nicht hervorzulocken, die ein szenischer Kontext ohne jedes Problem evoziert.

Schlußbilder insbesondere. Hier wird auch noch einmal affektives Resümee des gesamten Geschehens

gezogen. Das ist die Aufgabe des Zuschauers, nicht des Akteurs. Der Akteur bietet eine leere Wand. „An nichts“ zu denken war die Devise der Garbo am Schluß von *QUEEN CHRISTINA*. Der Kontext:

Christina steht, nachdem sie abgedankt hat und ihr Liebhaber gestorben ist, an Deck des Schiffes, das seine Leiche nach Spanien zurückbringt. Die Kamera schwenkt auf sie, bis ihr Gesicht, unbewegt und ausdruckslos, die Leinwand einen erschütternden Augenblick lang ausfüllt, einen Augenblick, der wie eine Ewigkeit erscheint. Mamoulian drehte die Szene wieder und immer wieder; seine Anweisung für die Garbo vor der letzten, der vollkommenen Aufgabe war: Sie solle an nichts denken, ihren Kopf zu einem leeren Raum machen (Sands/Broman 1979, 112f) [5].

Der Leere der affektiven Darstellung umgekehrt proportional ist die affektprojizierende, affektproduzierende Tätigkeit des Zuschauers. Pascal Bonitzer betrachtet den Film als Schrift im Sinne des verallgemeinerten Schriftkonzepts von Derrida. Die Großaufnahme zeige den Schriftcharakter besonders deutlich, weil sie stärker als andere Einstellungsgrößen zur Inferierung von Sinn zwingt. Die These, die Bonitzer zu entfalten sucht, ist am Ende relativ schlicht: Je weniger es im Bild zu sehen gibt, desto mehr gebe es zu „lesen“ (1971, 22), desto höher sei der Interpretationsaufwand. Die Bedeutung des abgebildeten Geschehens muß danach „entziffert“ oder „dechiffriert“ werden. Es ist abhängig vom umgebenden Syntagma bis hin zum Kontext des ganzen Films. Ausgangspunkt ist die Großaufnahme, ist das Gesicht [6].

## 2. Minimalisierung und Verbergen tiefer Bewegung

Man kann dieses dramaturgische Darstellungsmuster vielfach beobachten; es gehört zum Grundbestand melodramatischer Inszenierung. Der vielleicht wichtigste Typus: Die Handlung hat einen Stand erreicht, in der eine der beteiligten Figuren in einem *Entscheidungs-dilemma* befangen ist. Sie befindet sich in einem intentionalen Zwiespalt. Sie muß eine von zwei (möglicherweise von mehreren) Entscheidungen treffen, die einander ausschließen, einander sogar entgegenstehen. Wählt sie die eine, wird die andere automatisch ausgeschlossen, deren Gratifikation kann nicht erlangt werden. So kommt das Bild ei-

ner auf jeden Fall frustrierten Person zustande, in einer Kollision der Wünsche, in einem Gegeneinander von Wunsch und Wollen, in einer Gefühlshäufung, die miteinander nicht vereinbare Gefühlstendenzen umfaßt. In *QUEEN CHRISTINA* ist am Ende eine derartige multidimensionale Ausrichtung erreicht: eine Frau, einsam und trauernd am Ende einer *amour fou*, aller weltlichen Ämter entkleidet, auf dem Weg in die Fremde, um das eigene Leben zu retten. Wie beschreibt man derartige Lagen? In Clint Eastwoods *THE BRIDGES OF MADISON COUNTY* (DIE BRÜCKEN AM FLUSS, 1995) wird die Frau im Haus der Familie zurückbleiben, nicht dem Photographen folgen, so tief auch immer die Faszination war. Der Entscheidungskonflikt liegt nicht allein zwischen Wunsch und Pflicht, sondern auch zwischen der Frage, ob sie dem Lebens- und Identitätswurf „Mutter“ oder „Liebende“ folgen soll. Die Großaufnahme Meryl Streeps, die die Szene beendet, ist sehr lang, obwohl das Gesicht eigentlich keine Ausdrucksbewegung zeigt. Die *Länge der Einstellung* ist in der doppelten Ausrichtung des Bildes begründet - einer *repräsentativen* steht eine *rezeptionsbezogene* Orientierung gegenüber:

(1) Die Einstellung ist repräsentational dadurch begründet, daß der Entscheidungskonflikt ganz in der dargestellten Figur zentriert ist. Nun ist die Ausdrucksarmut des Gesichtes dadurch zu motivieren, daß der widersprüchliche emotionale Impuls keine klare Zuordnung zu Ausdrucksverhalten hat, so daß die Abwesenheit von Ausdruck als Hilflosigkeit gegenüber den emotionalen Impulsen auszulegen ist. Diese Reaktion ist ungewöhnlich, bedarf darum einer längeren Expositionszeit, um angemessen verstanden zu werden.

Eine Alternative zu dieser Darstellung, die das Ausdruckslose als Ausdruck einer inneren Versteinerung nimmt, einer Unfähigkeit vielleicht, im Moment überhaupt affektiv zu reagieren, wäre die Wahl einer *weiten Totale*, die die Figur in einem verlassenen Szenario zeigt, in Bewegungslosigkeit erstarrt, also in einer ähnlichen Ausdrucksarmut befangen. Das Bild ist ein Symbol, das die Isolation der Figur als Resultat der Handlung ausweist. Die Figur bleibt mit ihrem emotionalen Dilemma „zurück“, das Interesse der Kamera geht nicht nahe an sie heran, sondern setzt sie in den Kontext des Szenarios [7].

Eine andere Möglichkeit ist die *Maskierung* des Gesichts. Allerdings spielt die Maskierung eines Ge-

fühls eher mit dem *Verbergen* tatsächlicher Emotion vor den anderen Figuren der erzählten Welt und dem Kino-Publikum gleichermaßen. In der *mise-en-scène* der zwanziger Jahre erfüllte gelegentlich auch Schminke die Funktion der Maskierung (Koebner 1999, 55), und es sei auch erinnert an die Funktionen, die die Maske des Clowns gelegentlich als Instrument des Verbergens erfüllen muß.

(2) Rezeptionsorientiert öffnet die Einstellung eine Interpretations- und Projektionsfläche für den Zuschauer, der den nicht oder nur schwach ausgeprägten Ausdrucksgestus auf den emotionalen und sozialen Kontext hin auslegen kann. Weil diese Interpretation ebenso komplex ist wie die Lage der Figur, ist einige Zeit nötig - so daß die Länge der Einstellung der Komplexität des zuzuweisenden Gefühls korrespondiert. Außerdem macht die Dauer darauf aufmerksam, daß das dargestellte Gesicht auch das Thema des erzählenden Interesses ist, so daß sie formal auf die Bedeutung der mimischen Reaktion auf das Geschehene hinweist.

Ausdrucksarmut bei gleichzeitiger Angerührtheit im Kontext der Geschichte und der Szene: Das, was man sieht, steht im Kontrast, wie man gemeinhin zu sehen bekommt. Die Darstellung bleibt auf den Körper der Figur zentriert; aber sie reißt einen Raum der Interpretation auf, der nach einer semantisch-affektischen Aufrüstung dessen verlangt, was man sieht.

Da das Szenario komplex ist, dessen Innensicht anläßlich der Großaufnahme rekonstruiert oder entworfen werden soll, ist der *kognitive Aufwand*, der auf sie verwendet werden muß, sehr hoch. Auch darum bedarf sie größerer Expositionszeiten. Als weiterer Faktor, der die Verarbeitungszeit erhöht, kommt der Wechsel des Signifikationsmodus hinzu. Es liegt also nahe, die Länge und Zentralität dieser Aufnahmen aus den Anforderungen an die Interpretationsarbeit abzuleiten [8].

Die Ausdrucksleere des Gesichts in einem Moment hoher emotionaler Bewegtheit ist nur eine der Formen, in denen sich die Bildfläche zur Interpretation hin öffnet. Man denke an die *Abwendungen* von Akteuren zur Kamera! Die Reaktion auf das, was geschehen ist, wird vorenthalten, und es wird auch gezeigt, daß etwas vorenthalten wird. Wenn gemeinhin die Regel gilt, sich für die Kamera zu präsentieren und so zu positionieren, daß sie sehen kann, was man tut, wird die Regel hier mißachtet, was in sich

schon hochsignifikant ist. Wer sich abwendet, muß starke Motive oder Argumente haben.

Das gilt außerhalb des Films auch im sozialen Leben. Da hält einer in dem, was er tut, inne, er wendet sich ab, sucht einen halbprivaten Moment der Sammlung, bevor er wieder mit dem einsetzt, was er tat. Das, was er tut, ist für die anderen gedacht, es mag eine Rede, ein Schauspiel, eine Statement im öffentlichen Raum oder ähnliches sein. Der Akteur steht unter der Erwartung, daß er handeln wird, daß er die Rolle erfüllen wird. Schert er aus der Erwartung aus, darf man erwarten, daß er erklären kann.

Abwendungen erfolgen dann, wenn etwas wirklich Wichtiges geschehen ist. In Konrad Wolfs *ICH WAR NEUNZEHN* (1968) wendet sich der Akteur ab, verharret fast in Bewegungslosigkeit, als der Freund versehentlich erschossen wird: Abwendung als Intensivierung und Privatisierung der Trauer. In *WITNESS* (1985, Peter Weir) erfährt der Polizist am Telefon, daß sein Kollege ermordet wurde, und er kann daraus folgern, daß er auch der Polizei nicht mehr trauen darf. Kaum ist der entscheidende Satz gefallen, wendet er sich ab, enthält dem Publikum seine Reaktion. Auch darin wird eine Leerstelle aufgerissen, dem Zuschauer ist die Schwere und Bedeutung der Nachricht greifbar, so daß er einen Rahmen für die Interpretation hat: Abwendung, um den relevanten Ausdrucksgestus zu retardieren.

### 3. Dramatische Situation

Häufig handelt es sich um Abschiedsszenen, die nach dem Muster der *finalen Großaufnahme* gebaut sind. (In der Umgangssprache der Serienproduktion heißt eine solche Aufnahme *Schlußblick*.) Das Bild ist zentriert auf eine Figur, die in ein emotionales oder moralisches *Dilemma* hineingeraten ist, in ein Ensemble von *widersprüchlichen* Gefühlsimpulsen und Verhaltensmöglichkeiten. Es bedarf also eines narrativen oder szenischen Umfeldes, das die Figur in einen *intentionalen Raum* stellt, der jedes Verhalten als sinnvolles Verhalten ausweist, aber auch als solches, das die Figur beschädigt.

Nochmals die These: (1) Finale Großaufnahmen exponieren das Gesicht einer Figur, die in einem Entscheidungs- und Gefühlsdilemma steckt, als Projektionsfläche für die interpretative Tätigkeit des Zuschauers. „Bereicherung durch Entleerung“, nannte

Panofsky diese Strategie (nach van der Kooij 1996, 27). (2) Die Bedeutung einer solchen „Aufrüstung“ des Bildes wird durch die Länge der Einstellung / die Dauer der Exposition unterstrichen, um dem Rezipienten Zeit zu geben, interpretative Arbeit aufzuwenden.

Für den semiotischen Status des Bildes ist diese Verlagerung folgenreich, tritt doch neben die Darstellungsfunktion hier ein deutlicher Appell, das Bild in einer besonderen Prozedur zu interpretieren. Der darstellende Modus wird zurückgenommen, der Strom der Signifikanten gewissermaßen unterbrochen oder gebremst. Die Vorstellung eines „Loches“ oder einer „signifikativen Pause“ drängt sich auf: Es geht in diesen Einstellungen nicht mehr um die Handlung, nicht mehr um die Entwicklung eines Geschehens, sondern um die *Reaktion* auf ein vorher dargestelltes Geschehen bis hin zur ganzen vorhergegangenen Geschichte. Die Qualität der Reaktion nun wird nicht exponiert, sondern durch die Ausdruckslosigkeit des Gesichtes nur *indiziert*. Wie alle Indikationen bedarf auch diese der Auflösung durch den Zuschauer [9].

Damit wird zugleich eine Verlagerung des Fokus der Rezeption veranlaßt - das Bild verweist den Zuschauer dringend auf eine empathische Durchdringung der Situation, zwingt ihn fast dazu, die Innenwahrnehmung des Geschehens zu simulieren. Die Geschehensdarstellung pausiert, das Thema der Darstellung wird in die Interpretation / Bedeutungszuweisung des Zuschauers verlagert. Gerade zu diesem Zweck ist die Minimalisierung des Ausdrucks der Figur von Vorteil. Eine der wenigen empirischen Untersuchungen zum Thema deutet darauf hin, daß der Ausdruck des Schmerzes eher Zuwendungen des Mitgefühls, der Tröstung und ähnliches aktiviert als empathische Beteiligung (Vaughan/Lanzetta 1980). Würde die Figur explizit „Schmerz“ oder „Verzweiflung“, „Resignation“ oder „Hoffnungslosigkeit“ zur Schau stellen, würden wir eine Haltung des Mitleids einnehmen. Die Zurücknahme des Schmerz-Ausdrucks aber konzentriert den Zuschauer auf die innere Nachmodellierung der Betroffenheit, er kann sich nicht in die emotionale und moralische Sicherheit einer „vikariierenden“ Zuwendung retten.

In PHILADELPHIA (Jonathan Demme) hört der AIDS-kranke Protagonist voller Inbrunst eine Callas-Arie. Der befreundete Rechtsanwalt sieht dem Ausdrucksgebaren seines Klienten ausdruckslos zu, sich dar-

über im Unklaren, ob Distanz oder Faszination ihn bewegen soll. Nimmt dieses Beispiel, um die verbale Beschreibung derartiger Ausdrucksgesten zu machen, stößt man auf die Grenzen der natürlichen Sprache als Beschreibungssprache. Komplexe Gefühle sind schwer entzifferbar, wenn ihnen in der Sprache keine klaren Begriffe korrespondieren - Sprache stiftet eine Ordnung der Affekte, aber sie kann nicht alles erfassen. Ist der Ausdruck eines Gesichtes mittels eines sprachlichen Begriffs rubrizierbar, läßt er sich sehr schnell erfassen. Alle komplexen Ausdrücke - Ekman/Friesen sprechen von *affect blends* (1981, 83ff) - erfordern höhere Verarbeitungszeiten. Der Versuch, das ausdruckslose Gesicht zu durchdringen, stößt also an die Schwierigkeit, dem, was man sieht und versteht, sprachlichen Ausdruck zu verleihen, und umfaßt so eine reflexive Rückbindung an die semiotischen Grundlagen der Rezeption.

Ergibt sich in vielen Beispielen die affektive Tiefe eines Bildes aus der Situation, der es zugeordnet ist, sind andere Bilder manchmal radikal vom Kontext getrennt. Die Veränderung ihres semiotischen Status fällt dann um so mehr auf. Das Ende von QUEEN CHRISTINA ist ein *Emblem* - die Zeit der Handlung scheint stillzustehen und die Figur jeder Aktivität enthoben, das Umfeld ist ausgegrenzt. Der Wechsel des semiotischen Registers unterstreicht die Bedeutung des Bildes und der Ausdrucks-Geste, die es repräsentiert und die paradoxerweise gerade in der Minimalisierung dessen ansetzt, was zu zeigen wäre. Darum ist die Rezeption derartiger Bilder im wesentlichen die empathische Ausarbeitung der Gefühlsbewegungen. Vom dominant rezeptiven wird in den dominant empathischen Modus der Aneignung umgeschaltet.

#### **4. Interpretieren, Empathisieren und Ebenen der Reaktivität**

Wenn nun die Ausdruckslosigkeit des Gesichtes eine Leerstelle konstituiert und wie eine Aufforderung wirkt, die emotionale Tiefe der subjektiven Situation einer Figur auszuarbeiten, verlagert sich die Bedeutungsproduktion in ungewohntem Maße auf die Zuschauerseite. Und es stellt sich die Frage, wie dieser Prozeß vonstatten geht. Die Art und das Maß der emotionalen, affektiven oder empathischen Beteiligung an einem Leinwandgeschehen oder an einer Exposition via Monitor überhaupt zu erfassen ist au-

bergewöhnlich schwierig. Zumindest die vier folgenden *Ebenen der Reaktivität* lassen sich unterscheiden, die zudem noch hinsichtlich ihrer Voraussetzungen unterschiedlich sind. Infrage kommen:

(1) Alle *leibbezogenen* Äußerungsformen - insbesondere alle physiologischen Variablen, in denen sich Anteilnahme an einem Verstehensereignis artikuliert. Die Koppelung der somatischen Veränderungen an das Ausgangsereignis ist unklar, eine einfache kausale Verbindung läßt sich nicht nachweisen. Gleichwohl wird meist davon ausgegangen, daß die Leibreaktion ohne kognitive Koppelung zustandekommt, also eine unwillkürlich und weitestgehend unbewußte Reaktion auf das angebotene Material darstellt.

(2) *Nichtverbale* Äußerungsformen - das sind vor allem alle gestischen, mimischen und auch posturalen Antworten, die der dargebotene Film induziert. Die nichtverbale Artikulation des Verstehens wird als eine Art der *Koartikulation* von kognitiven und emotionalen Prozessen angesehen, wobei der größere Teil der Reaktion außerhalb der bewußten Kontrolle steht. Zwar wird auch der nichtverbale Teil einer un- oder unterbewußten Steuerung überlassen, doch ist die kausale Anbindung des Ausdrucksverhaltens an das Stimulusmaterial greifbarer und deutlicher.

(3) *Verbale* Äußerungsformen - also Beurteilungen und Befragungen, Attributionen und Zusammenfassungen, Wiedergaben und Kommentierungen. Diese sind in hohem Maße bewußt und kontrolliert, gehören im engeren Sinne der bewußten Rezeption zu. Es finden sich aber auch unkontrolliert erscheinende Äußerungen in der Aktualrezeption, die sowohl empathisch, sympathisch oder auch den ganzen Akt evaluierend sein können („Nein!“, „Tu’s nicht!“, „Nicht das auch noch!“).

(4) Schließlich *kommunikative* Äußerungsformen, die vor allem in kollektiven Besichtigungen auftreten. Dabei wird häufig bewußt eine gemeinsame Distanz zum fiktiven Geschehen aufgesucht, es wird kommentiert und zum aktiven thematischen Zentrum der Situation gemacht. Eine aktual-empathische Dimension hat diese kollektive Form der Reaktion kaum noch. Das Empathische ist wohl eher Teil der individuellen Rezeption als der kollektiven, Teil der individuell-intimen Auseinandersetzung denn einer kollektiven Aneignung. Gleichwohl ist das Gespräch über Film oft ein Austausch über empathische und moralische Deutungen und Konflikte, über Unvereinbarkeiten und Unterschiede der Interpretation.

Die Prozesse der Textrezeption im engeren Sinne sind von einer *dauernden Selbstwahrnehmung* begleitet. Es handelt sich um reflexive Prozesse, und sie grenzen eng an praktische Implikationen - die Ableitung von Emotionen, in der Rezeption vorgenommene Ironisierungen des Textes, Abwendungen und Rezeptionsabbrüche, die den Text begleitende Besprechung des Materials und anderes mehr. Darum ist die *Rezeptionsevaluation* ein Modul, das die verschiedenen Aktivitäten der Rezeption zusammenhält und die Rezeption des Textes mit den besonderen subjektiven und situativen Konditionen der Rezeption vermittelt und das sich manchmal bis in die Literatur zu einem Film hinein findet. Die Überlegungen, die sich zum Königin-Christina-Bild insbesondere in der Garbo- und Mamoulian-Literatur finden, geben davon lebendiges Zeugnis.

Im Verständnis des Gefühlsausdrucks stehen einander gegenüber die *Interpretation beobachtbarer Außen- und die Interpretation eigenen Befindens*. Ist erstere einer objektivierbaren Beobachtung zugänglich und lassen sich tatsächliche Daten aufzeichnen, ist die zweite auf Strategien der *Introspektion* angewiesen. Im Versuch, eigenes Befinden mitteilbar und damit erst zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung zu machen, treten nun eine ganze Reihe methodischer Probleme und Dilemmata auf: Welche Rolle spielt die Sprache, die in der Sprache vorgegebene Ordnung der Gefühle oder Affekte? Ist die Selbsterfahrung kulturell relativ, sprich durch die Ordnungsformen der Sprache beeinflusst? Aber auch die Beobachtungsdaten des ersten Weges sind nicht gegeben, sondern bedürfen wiederum der Einbettung in Sinnhorizonte - welcher Kontextdaten aber bedarf es? Und was sind eigentlich die Einheiten des Erlebens, des Beschreibens? In der Rezeption von Filmen hat man es sogar mit einer noch komplexeren Struktur zu tun, interpretierende und empathisierende Prozesse durchdringen sich und überlagern einander:

- Eine Figur auf der Leinwand zeigt affektiven Ausdruck;
- ihr kann ein „Innenleben“ zugeschrieben werden, das psychologisch-realistische Züge trägt und
- vom Zuschauer rekonstruiert und simuliert wird;
- dabei entsteht im Zuschauer nicht nur der simulierte Affektzug, der sich auf die Figur oder auf das Figurengefüge richtet, sondern auch eine eigene affektive Erregung, die
- wiederum zu eigenem manifesten Ausdrucksverhalten wird.

In der Sozialpsychologie wurde Empathie als Fähigkeit angesehen, die Emotionen anderer akkurat zu identifizieren (Borke 1971; Tagiuri 1969). Im Sinne eines *cross modality matching* (Stevens) hängen die innere (psychologische) und die äußere (das Ausdrucksverhalten) Ebene des Affektgeschehens eng zusammen. Auch wenn man nicht wie Köhler einen *Isomorphismus* zwischen physiologischem Prozeß und subjektiv empfundener Empfindung annehmen mag, steht außer Zweifel, daß das Ausdrucksverhalten im kommunikativen Verkehr ein meist verlässlicher Indikator des Gegenübers und seiner emotionalen Erregungen ist.

Das gilt prinzipiell auch in der Filmrezeption. Physiologische, nichtverbale und kommunikative Artikulationsformen begleiten die *Aktualrezeption* und werden im Prozess der Aneignung formiert. Sie sind unmittelbar bezogen auf den *situativen Rahmen* der Primärrezeption. Dagegen sind die meisten verbalen und einige der kommunikativen Formen *postrezeptiv*; sie werden erst nach der eigentlichen Rezeption aktiviert und haben einen anderen situativen Bezug. Insofern ist der *rezeptive Status* der Äußerungsformen unterschiedlich. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß mittels *instrukionaler* Hinweise die Rezeptionseinstellung deutlich verändert werden kann: weil Instruktionen den situativen Rahmen der Primärrezeption modulieren können, aber am unmittelbaren Ableitungszusammenhang zwischen Stimulustext und beobachtbarem Ausdrucksverhalten nichts ändern. Die postrezeptionale Instruktion vermag den Rahmen der nachfolgenden Thematisierung zu ändern, aber nicht die vorausgehende Primäraeignung.

Das leere Gesicht eröffnet eine *scene of empathy* in ungewohntem Ausmaß. Die Affinität der Szene zu tiefer subjektiver Bedeutung fällt ebenso auf wie die mangelhafte Artikulation dieser Bedeutung. Oft genug ist auch festgehalten worden, wie ungewiß die Bedeutung derartiger Bilder ist. Zu Greta Garbo am Ende von *QUEEN CHRISTINA* heißt es bei Hirsch (1991, 7), die beiden Quellen zum Innenleben der Figur benennend: „What does she see? What do we see?“

Für eine auch empirisch orientierte Reflexion ist diese Differenz folgenreich: Weil einige der Ebenen der Reaktivität zu beobachtbarem unmittelbarem Verhalten führen, andere dagegen zu vermittelten und gefilterten Daten. In beiden Fällen ist aber die Frage

nach der *inneren Struktur der Ableitung* von Verhalten (oder physiologischer Veränderung) aus dem dargebotenen Text fraglich. In beiden Fällen bedarf die Ableitung der *Modellierung*: Nicht allein die Kopplung der Reaktionen bedarf der Klärung, die Rolle der individuellen Konditionen wie Alter, Geschlecht, Klassenzugehörigkeit, sondern auch der Einfluß der Strukturen des Stimulusmaterials (der dramaturgischen Strukturen). Insbesondere stellt sich die Frage nach dem Maß der Kontrolle, das der Stimulus ausüben kann. Ich hatte oben der These zugearbeitet, daß das Bild des ausdrucksleeren Gesichts an einer Stelle der Erzählung, die die emotionale Betroffenheit der Figur impliziert, immer eine *lange Einstellung* sei, weil dem Zuschauer Zeit gegeben werden muß, Interpretation hineinfließen zu lassen. Damit wird das Bild auch geöffnet für subjektive Empfindsamkeiten, Voreinstellungen, situative und generische Sensibilität - hier wird Bedeutungskontrolle zurückgenommen, wobei die formale Erfordernis der Bedeutungsaufrüstung all die Interpretationsprozesse rahmt und führt. Gerade deshalb, weil subjektive Interpretationsleistungen und die autoritativ-symbolischen Strategien der Bedeutungskonstitution im Erzählfilm in den Szenen des ausdruckslosen Gesichts zusammentreten, sind diese Szenen von großer mnestischer Prägnanz - weil sie auf ein Bedeutungserlebnis verweisen, in dem in einem Akt der Bedeutungsexpansion Eigenes mit Textuellem verschmilzt.

Das hängt auch damit zusammen, daß ausdruckslose Gesicht eine ikonographische Formel ist, die dazu dient, der Schmerzerfahrung bildlichen Ausdruck zu geben [10]. Es folgt den Vorbildern eines Intertextes, in den die Muster, die Klischees und Stereotypen des Motivs gebunden sind, und zeigt sich als zutiefst kulturelle Materie. Es ist semiotisch-visuelle Formel und kultureller Natur - und es öffnet den filmischen Text zugleich für die subjektiv-empathische Nachbildung von Affekten. Bilder des ausdruckslosen Gesichts nehmen eine Mittelposition zwischenbarer Geste und Reichhaltigkeit des empathischen Erlebens filmischer Fiktion ein.

#### Anmerkungen

[1] Dank gilt jenen, die Kommentar, Kritik und Rat beisteuerten - Wolfgang Beilenhoff, Jens Eder, Britta Hartmann, James zu Hünigen, Niels Martens und Jörg Schweinitz. Dank gilt ganz besonders Christine Noll Brinckmann, die dem Skript zu seiner jetzigen Form verhalf.

[2] Hirsch 1996, 7, enthält eine Beschreibung des Bildes; außerdem enthält der Band eine Abbildung (6) sowie ein *production still* der Szene (16f).

[3] Vgl. dazu van der Kooij 1996, 23. Zu den Montageexperimenten vgl. Wulff 1990.

[4] Es geht hier um das Bild des ausdrucksarmen Gesichts in einer Situation, in der die Figur nicht unaffiziert sein kann - Situationen des Schmerzes, der persönlichen Katastrophe, des Verzichts usw. Andere Formen interessieren hier nicht. Ich werde also auch nicht auf Keatons *iron face* zu sprechen kommen; vgl. dazu Koebner 1999, 49. Es geht auch nicht um den „leeren Blick“, den van der Kooij (1996, 26ff) beschreibt und in dem er das Verhältnis zu beschreiben sucht, das einen distanzierenden Blick mit einer Geste verbindet, die sich gleichzeitig für diesen Blick exponiert.

[5] Zur Beziehung der Einstellung zum weiteren Kontext des Films vgl. Koebner 1999, 58-63.

[6] Die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Gesicht als Ausdrucksfläche geht meist auf die Schriften von Béla Balázs zurück. Er spricht in der Zeit des *Sichtbaren Menschen* (1982) vom „verborgenen Gesicht“ als geheimem Zentrum des Films (206). Dabei fundiert er die Ausdrucksfähigkeit des Gesichts aber nicht im Rahmen einer ausdruckspsychologischen, sondern einer narrativen Theorie. Das Gesicht kann mitteilend sein, weil es eingebettet ist in einen Kontext, der Ausdrucksverhalten sinnvoll macht. Und der Ausdruck wohnt nicht dem Gesicht allein inne, sondern entsteht als Einheit von Geschehen und Erleben, von Subjekt und Umfeld. Vgl. dazu Kessler 1996; Koebner 1999, 51-53; Kabatek 2000. Als Ableitung aus dieser Diskussion vgl. Norbert Grob Überlegungen zu den Großaufnahmen in den Filmen William Wylers (1996) oder die Überlegungen zu einer Großaufnahme aus Schlöndorffs *UN AMOUR DE SWANN* (1984) in Wydra 1998, 160.

[7] Allerdings sei daran erinnert, daß die Eindringlichkeit emotionalen Ausdrucks mit der Verringerung der Kameradistanz steigt: „A close-up of strong character emotion or character interest is much more salient than a long shot, since the resolution of facial expressions, eye directions etc. is very much higher in a close-up than in a long shot“ (Grodal 2001, 124). Die größere Kameradistanz verlagert die Darstellung der Figurenemotion von der Expression des Gefühls im Medium des Gesichts in eine symbolisch-metaphorische Form, die ebenfalls nach Interpretation drängt.

[8] Interessant ist, daß hier kognitiver Aufwand und affektive (oder empathische) Qualitäten unmittelbar ineinander übergehen.

[9] Die semiotische Analyse der ausdrucksleeren Großaufnahmen verdankt Argumenten James zu Hüningens alles.

[10] Koebner 1999, 63 verweist auf die Traditionen der christlichen Schmerz-Ikonographien der Pietà, der Mari-

enklage, des Vesperbildes usw. Dagegen macht van der Kooij (1996, 23ff) den Ausdrucksgestus viel allgemeiner in der Geschichte der europäischen Porträtmalerei fest, führt die Größe der Großaufnahme sogar auf die Tradition der Götterbilder zurück und nimmt „Nähe und Ent-rückung“ (23) als basale Qualitäten derartiger Bildnerie. Erinnert sei auch an Gombrich' Überlegung (1977), daß gerade die Ausdruckslosigkeit des Porträt-Bildes eine Öffnung für die interpretativen Prozesse der Rezeption sei; er nimmt den Porträt-Ausdrucksgestus als „Maske“. Grundlegend ist die Entbindung des Gesichts aus dem Fluß der Zeit: „Wir neigen dazu, auf das festgehaltene Bild Leben und Ausdruck zu projizieren und aus unserer Erfahrung hinzuzufügen, was in Wirklichkeit fehlt. Somit muß der Porträtist, der das Fehlen der Bewegung ausgleichen will, zuerst einmal unsere Projektion anregen. Er muß die Mehrdeutigkeiten des festgehaltenen Gesichts so ausnutzen, daß die Vielfalt möglicher Auffassungen den Anschein von Lebendigkeit erwecken. *Das unbewegliche Gesicht muß als Knotenpunkt mehrerer möglicher Ausdrucksbewegungen erscheinen*“ (1977, 29f; Hervorhebung von mir, HJW).

## Literatur

Balázs, Béla (1982) *Schriften zum Film. 1. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze, 1922-1926*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Bonitzer, Pascal (1971) Le gros orteil. (Réalité de la dénotation. 2.) In: *Cahiers du Cinéma*, 232, Oct. 1971, pp. 14-24.

Borke, H. (1971) Interpersonal perception of young children: Egocentrism or empathy? In: *Developmental Psychology* 5, pp. 263-269.

Eder, Jens (2001) *Charakterisierung auf der Ebene des Dargestellten*. Unveröff. Ms. Hamburg.

Ekman, Paul / Friesen, Wallace V. (1981) The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and coding. In: *Nonverbal communication, interaction, and gesture. Selections from 'Semiotica'*. Ed. by Adam Kendon. The Hague/Paris/New York: Mouton, pp. 57-106 (Approaches to Semiotics. 41.).

Gombrich, Ernst H. (1977) Maske und Gesicht. In: *Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black: Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 10-60 (Edition Suhrkamp. 860.).

Grob, Norbert (1996) „Not the composer, but the conductor“: William Wylers Filme - Stoffe, Themen, Stile. In: *William Wyler*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Helga Belach u. Norbert Grob. Berlin: Argon, pp. 11-160.

Grodal, Torben (2001) Film, character simulation, and emotion. In: *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Hrsg. v. Jörg Frieß, Britta Hartmann u. Eggo Müller. Berlin: Vistas 2001, S. 115-128 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. 42,60.).

- Hepp, Andreas (1995) „Das ist spitze ne, dann ist der Schildknecht tot!“ Die Rolle von Emotionen bei der Fernsehaneignung. In: *LINDENSTRASSE. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie*. Hrsg. v. Martin Jurga. Opladen: Westdeutscher Vlg., pp. 211-230.
- Hirsch, Foster (1996) *Acting Hollywood style*. New York: Abrams / AFI Press.
- Kabatek, Wolfgang (2000) Physiognomie und Ikonographie. Berührungspunkte zweier Lesbarkeitskonzepte. In: *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Hrsg. v. Heinz-B. Heller [...]. Marburg: Schüren, pp. 117-136 (Schriftenreihe der GFF. 8.).
- Kessler, Frank (1996) Photogénie und Physiognomie. In: *Geschichten der Physiognomik*. Hrsg. v. Rüdiger Campe und Manfred Schneider. Freiburg: Rombach, pp. 515-534 (Rombach Litterae. 36.).
- Koebner, Thomas (1999) In Großaufnahme: Das unergründliche Gesicht, die vieldeutigen Blicke. Ein Versuch. In: *Schauspielen und Montage. Schauspielkunst im Film: Zweites Symposium (1998)*. Hrsg. v. Knut Hickethier. St. Augustin: Gardez! Vlg., pp. 46-63 (Filmstudien. 11.).
- Picard, Rosalind (1997) *Affective computing*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press.
- Plantinga, Carl (1999) The scene of empathy and the human face on film. In: *Passionate views: Film, cognition, and emotion*. Ed. by Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, pp. 239-255.
- Sands, Frederick / Broman, Sven (1979) *Die Göttliche: Greta Garbo*. München: Blanvalet.
- Sapolski, B.S. / Zillmann, Dolf (1978) Experience and empathy: Affective reactions to witnessing childbirth. In: *Journal of Social Psychology* 105, pp. 131-144.
- Tagiuri, R. (1969) Person perception. In: *The handbook of social psychology. 3. The individual in a social context*. Ed. by G. Lindzey & E. Aronson. Reading, Mass.: Lawrence Erlbaum, pp. 395-449.
- van der Kooij, Fred (1996) Der entleerte Blick. Zur Geschichte des ausdruckslosen Schauens. In: *Cinema* (Basel) 41, pp. 22-45.
- Vaughan, K.B. / Lanzetta, J.T. (1980) Vicarious instigation and conditioning of facial expressive and autonomic responses to a model's expressive display of pain. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 38, pp. 909-923.
- Wulff, Hans J. (1990) Experimente zum Kuleshov-Effekt. Ein Literaturbericht und eine Kritik. In: *Film und Psychologie. 1. Kognition - Rezeption - Perzeption*. Hrsg. v. Gerhard Schumm u. Hans J. Wulff. Münster: MAKs Publikationen 1990, pp. 11-40 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).
- Wydra, Thilo (1998) *Volker Schlöndorff und seine Filme*. München: Heyne (Heyne-Filmbibliothek. 256.).
- Zillmann, Dolf (1991) Empathy: Affect from bearing witness to the emotions of others. In: *Responding to the screen: Reception and reaction processes*. Ed. by J. Bryant & Dolf Zillmann. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, pp. 135-169.