

Erstveröffentlichung

1 Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*. In: Ders: *Schriften zum Film*. Hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch u. Magda Nagy. München: Hanser 1982, Bd. 1, p. 206.

2 Cf. Kessler, Frank: *Das Attraktions-Gesicht*. In: Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl 2002, pp. 67-76, hier p. 74f.

3 Cf. Horváth, Silvia: *Balázs Bélas Schriften zum Film im Kontext der zeitgenössischen Theorien*. Wien: Dipl.[masch.] 2002, p. 1.

4 Cf. Balázs 1982, p. 60.

5 Cf. *ibid.*, p. 54.

6 Cf. *ibid.*, p. 52.

7 Cf. *ibid.*, p. 61.

8 *Ibid.*, p. 63.

In seinem ersten ausgereiften Werk zur Ästhetik des Kinos *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* legte Béla Balázs im Jahre 1924 eine Fülle von paradigmatischen Elementen für die Filmkunst fest. Deren besondere Beschaffenheit entdeckte er primär im Gebärden- und Mienenspiel sowie in der *Physiognomie der Gestalten*. Die visuelle Erfahrung von Bewegungsabläufen bildete das konstitutive Kriterium von Balázs' filmästhetischem Kunstverständnis. Damit meinte er nicht nur das Gesicht, gekoppelt mit dem sich darin unentwegt verändernden mimischen Schauspiel, wie auch nicht nur den gesamten Körper eines Menschen. Seiner Theorie von einer »festen Physiognomie«¹ maß er eine ebensolche Bedeutsamkeit der Darstellungen von Massenszenen bei, die bis ins kleinste Detail durchgestaltet wurden. Balázs wagte es sogar noch weiter zu gehen, indem er seine anthropomorphe Ästhetikauffassung auf die den Menschen umgebenden Dinge und damit den Physiognomiebegriff auf das über den menschlichen Körper hinaus reichende Umfeld illusorisch ausweitete. Dadurch beschränkt er jene formalästhetische Richtung, die die anthropologische Perspektive in neue visuelle Dimensionen gelenkt hatte. Das mimische Spiel war über seine ehemalige Funktion der Zurschaustellung des bloß Grotesken des »Attraktions-Gesichts«, das noch in der Frühphase des Films den Zuschauer in Erstaunen zu versetzen verstand, hinausgewachsen und zugleich gestalterisch gereift. Es wurde von nun an als »Attraktion« im Sinne von »effektiv projiziertem Gesicht«, wiederum bewirkt durch neue ästhetische Einstellungsverfahren, eingesetzt.² Deren grundlegendste Spezifika machte Balázs in der Technik der Großaufnahme sowie in der Ausarbeitung von Detailbildern aus. Seine filmästhetische Position und deren subtile Ausdifferenzierung kurbelten damit nicht nur die Progressivität der Kunstphilosophie des Kinos enorm an, sie trugen darüber hinaus maßgeblich zur Begründung des Mediums als eigenständige Kunstgattung bei. Er beschränkt jene »Kolumbusfahrt«, die einem elementaren Zusammenwirken von Film und Kunst richtungweisend entgegen steuerte und ihn in die Position eines Klassikers innerhalb der internationalen Filmszene führte.³

1) Béla Balázs wies stets auf die Möglichkeiten des Films hin und setzte sich vehement für die wissenschaftliche Erfassung dieser neuen Kunstform ein. Seine Theoreme der »Ausdrucksbewegung« und des »Physiognomischen« wurden zur Zentralstudie seiner filmischen Bewertungen.

Der »Urstoff« des Films, seine »poetische Substanz« oder Quintessenz, war für Balázs die »stumme Sprache« der »sichtbare[n] Gebärde[n]«. ⁴ *Der sichtbare Mensch*, verkörpert in der Person des Schauspielers, der durch Mienenspiel und Gebärdensprache in Erscheinung trat, stellte das Hauptmotiv der Filmgestaltung dar. Die erneute Wendung zum Visuellen durch Balázs erfolgte auf eine gänzlich neuartige Weise, die in dieser Form nur der Film zustande brachte und die mit der Bildsprache der bisher abbildenden Kunstgattungen nichts gemein hatte. Er war der Überzeugung, dass in der langen Kulturepoche der Schrift der Mensch nur mehr als bloße »Chiffre« fungiert habe. Die Expression seiner Sichtbarkeit, folglich die Wiederbelebung der Gebärdensprache, sei der wahre Ursprung seiner künstlerischen Fähigkeiten. Der menschliche Körper sei jedoch in dieser langen entvisualisierten Phase auf einen rein biologischen Organismus degradiert worden. Allein dem Film gelinge, durch das »Wieder-Sichtbarmachen« des »leiblichen Menschen«, die Rolle einer der gesamten Menschheit zugängliche »Weltsprache« zu übernehmen.⁵ Die Entfremdung von ursprünglichen sinnlichen Ausdrucksbewegungen durch die kodierte Sprache könne somit wieder aufgehoben werden. Unter den Begriffszeichen begann für Balázs, nicht nur der Leib als Ausdrucksorgan zu verkümmern, sondern auch die durch ihn versinnbildlichte Seele. Das »irrationale Selbst« des Menschen, das sich aus »einer Schichte der Seele« mittels Gebärden und Mimik physiognomisch offenbaren könne, bleibe in seiner Ausdrucksmöglichkeit eine der Begriffswelt gegenüber unvergleichbare und einzigartige Sprachform, die jene begrifflich strukturierte Weltanschauung substituieren müsse.⁶

Die Sinnbildung des Films als »Flächenkunst« läge, im prinzipiellen Unterschied zur Malerei bspw., restlos an der Oberfläche und »nicht als ›tiefere Bedeutung‹ im Gedanken«. Die Filmkunst also, die als »eine zeitliche Kunst der Bewegung und der organischen Kontinuität« zu determinieren ist, schöpfe ihre »Tiefe« erst durch die visuelle Narration.⁷ Deren Wesentlichkeit

9 Ibid., p. 80.

10 Ibid., p. 259.

11 Cf. ibid., p. 82.

12 Ibid., p. 78f.

13 Cf. ibid., p. 150.

14 Ibid., p. 76.

15 Cf. ibid., p. 72.

16 Cf. ibid., p. 77.

17 Ibid., p. 78.

18 Ibid., p. 83.

19 Cf. ibid., p. 86.

lag für Balázs in der »visuellen Kontinuität«⁸ der stummen Bilder. Jene unabgeschlossene Bewegtheit der einzelnen bildlichen Momente ergab eine kontinuierliche, ungebrochene Ganzheit, die eine Tiefenwirkung erzeugte. Durch das Mienenspiel konnte der Rezipient eine »innere Bewegtheit«⁹ verspüren, die »nicht nur auf optische Effekte, sondern vor allem auf psychische Wirkung«¹⁰ abzielte. Allein schon das flüchtigste Zucken eines Muskels konnte auf große innere Ereignisse verweisen.¹¹

*Eine Miene muß aber noch nicht zu Ende sein, wenn die andere schon in sie hineindringt, sie ganz allmählich aufsaugt. In dem Legato der visuellen Kontinuität spielt die vergangene und die kommende Miene noch und schon in die gegenwärtige hinein und zeigt uns nicht nur die einzelnen Seelenzustände, sondern den geheimnisvollen Prozeß der Entwicklung selbst.*¹²

Seit den 1910er Jahren rühmten bereits manche Filmkritiker die Körpersprache und das Antlitz des Schauspielers, das fähig war einen ganzen Monolog zu »sprechen«. In den 20er Jahren vertiefte man sich gänzlich in das »Angesicht des Menschen«, das imstande war, durchdringende seelische Vorgänge unmittelbar erfahrbar zu machen. Der mimischen und gestischen Expression als essenzielle Bedeutungsträgerin wurde vermehrt ein fundamentaler Wert im Film zugesprochen. Bereits in seinen ersten Filmkritiken vermerkte Balázs, dass Bilder menschliche Gedanken und Gefühle darstellen würden und zu neuen geistigen Formen der Gesellschaft führen könnten.¹³ Durch das Einsetzen von Mimik und Gebärden gestaltete sich die Fähigkeit, zu enthüllen und aufzudecken, das Innere nach außen zu transportieren, Bedeutungen zu übertragen. »Der sichtbare Mensch« existierte im Rahmen eines solchen Kommunikationsprozesses.

Die passende körperliche Beschaffenheit des Schauspielers stellte ein maßgebendes filmästhetisches Kriterium dar.

Denn das Gesicht kann auf den ersten Blick anders scheinen, als es in Wirklichkeit ist. Zuerst sieht man den Typus. Doch dieser kann wie eine durchschimmernde Maske ein ganz anderes verborgenes Gesicht allmählich durchblicken lassen.¹⁴

Der Ausdruck des Darstellers bestimmte den Charakter, dessen Wesen durch die äußere Erscheinung eine authentische Komponente verliehen bekam. Dennoch warnte Balázs vor einem allzu »prägnante[n] Typus«, welcher durch die rein physiognomische Charakteristik Gefahr lief, zu starr, »einer geschnitzten Figur« gleich, zu erscheinen.¹⁵ Ebenso sprach er sich gegen ein naiv und maskenhaft erscheinendes Mienenspiel, das sich als bloße Grimasse zeigen konnte, aus, wie auch gegen jegliche Art von Kostümverkleidungen und Maskierungen sowie überbordende Dekorationen.

Der wesentliche Inhalt eines Films, das konkrete Handlungsgeschehen, ereignete sich im Gesicht des Hauptdarstellers in Großaufnahme, in der sich für Balázs »das eigentliche Drama« abspielte, und die die erzählbare Fabel weitab in den Hintergrund drängte.¹⁶ Diese These findet sich exemplarisch in der markant ausgearbeiteten Unterscheidung zwischen Literatur und Film, wo es an einer Stelle heißt:

Das Mienenspiel drückt Empfindungen aus, es ist also Lyrik. Es ist eine Lyrik, die in ihren Ausdrucksmitteln unvergleichlich reicher und differenzierter ist als jede Literatur. Um wieviel mehr Mienen gibt es als Worte! Um wieviel präziser kann ein Blick jede Schattierung eines Gefühls ausdrücken als eine Beschreibung! Um wieviel persönlicher ist ein Gesichtsausdruck als das Wort, welches auch andere gebrauchen! Um wieviel konkreter und eindeutiger ist die Physiognomie als der immer abstrakte und allgemeine Begriff! Hierin liegt die eigentlichste und tiefste Poesie des Films.¹⁷

Die konkrete Sichtbarkeit der Bilder, die »lesbare« Form ihrer formalen Realisierung, entstand aus der Isolierung der Körperteile, aus der Darstellung von Teilphysiognomien also, die die Technik der Großaufnahme auf die Leinwand brachte. Für Balázs bewerkstelligte diese Einstellung den »entscheidende[n] Moment der eigentlichen Handlung«¹⁸; die Totalaufnahme hingegen diente allein zur Ausrichtung der Fabel. Die Bildrichtung bestimmte den Aufbau der Spannung und die Komposition eines Ganzen, die »Kunst der Betonung« und der »tiefere Blick« lagen jedoch in der Großaufnahme.¹⁹ Eine Verweildauer beim Anblick eines Antlitzes ermöglichte eine Dekodifizierung des Verborgenen; die Potenzialität von seelischer Entfaltung lag daher in der »Detailmalerei«. Sie kreierte eine Sphäre der Intimität, die das Gefüge von

20 Cf. *ibid.*, p. 79.

21 *ibid.*, p. 78.

22 *ibid.*, p. 68.

23 Cf. *ibid.*, p. 103.

24 Cf. *ibid.*, p. 83.

Raum und Zeit aufzulösen schien. Das »polyphone« Wesen des Gesichtsausdrucks zeigte sich darin, dass in einem Gesicht die verschiedensten Charaktereigenschaften gleichzeitig erscheinen konnten, die Balázs als so genannte »Gefühlsakkorde« begriff.²⁰ In dieser Komposition der Gleichzeitigkeit lag die ungeheure, teils rätselhafte, teils widersprüchliche Aussagekraft einer einzigen Miene.

Asta Nielsens unerschöpfliches Reservoir an mimischen Ausdrucksweisen galt Balázs als Exempel:

Wir sehen dieses Gesicht etwa zwanzig Meter lang in Großaufnahme. [...] Minutenlang sehen wir die organische Entwicklungsgeschichte ihrer Gefühle und nichts weiter. Ja, das ist eine Geschichte, die wir sehen. Das ist spezielle Filmlyrik, die eigentlich eine Epik der Empfindungen ist.²¹



Diese Ausdruckspotenzialität grenzte er ausnahmslos gegenüber jener der Bühnendarstellung vehement ab. Im Film sehen wir den Schauspieler sprechen, ohne ihn zu hören. Indem wir nicht, wie im Theater, auf die Worte horchen, erfahren wir das Sprechen »als Mienenspiel des Mundes und des ganzen Gesichtes«.²² In diesem vielschichtigen Bewegungsprozess, der visuell die ganze Wahrnehmungsskala menschlicher Physiognomie und ihre Modalitäten wieder nahe brachte, verortete Balázs die immense kommunikative Kraft des filmischen Bildes. Ihm zufolge verfügte die mimische Beweglichkeit des Gesichts über eine gewisse Tiefenstruktur, die eine Polydimensionalität insofern suggerierte, von einer Oberfläche hin in den Mikrokosmos der Seele vorzudringen.

Die Vielschichtigkeit, die durch das Innen (Seele) und das Außen (Physiognomie) erzielt werden konnte, machte somit die Grundlage der Filmsemantik aus. Das Physiognomische haftete für Balázs jeder Erscheinung an und stellte zugleich eine wesentliche Kategorie unserer Wahrnehmung dar.²³ Seit Goethes Bemerkungen über die Ausweitung der physischen Gegebenheiten, die über den Menschen hinausgehend wirkten, fand der Begriff der »Physiognomie« in theoretischen Abhandlungen großen Anklang. Die Charakteristik des Menschen wurde mit seiner Umgebung in Zusammenhang gebracht. Balázs übertrug diesen Ausdruck der Körperlichkeit vom Gesicht des Schauspielers nicht nur auf dessen Kleidung oder unmittelbares Milieu, sondern erweiterte ihn darüber hinaus auf die ihn umgebenden Dinge, Tiere und Landschaften. Damit wurde das gesamte Umfeld des Menschen zu einem gleichberechtigten Bedeutungsträger erhoben. Eine wahre »Tonleiter des physiognomischen Ausdrucks« konnte so ganzheitlich das eigentliche und innerste »Wesen der Dinge« erschließen.²⁴ Das überdimensionierte Gesicht fungierte dabei selbst als Leinwand von Gefühlen und Affekten, der der Zuschauer ausgeliefert war. Es war möglich geworden, Verborgenes im Zuge polymorpher Spielkunst unmittelbar ins Bildliche zu übersetzen. Sie besaß diejenige Macht, jegliche Regung des Innenlebens in ihrer ganzen Komplexität sukzessive freizulegen und nach Außen, in die Offenheit des Sichtbaren, zu hieven. Die bewegte Kamera bedeutete jene künstlerische Umsetzung, die die anthropomorphe Ausdrucksästhetik als Spiegel der Seele wiederzugeben und die durch ihre Technik gänzlich neue Distanzen und Größenproportionen zu kreieren imstande war. Béla Balázs entwickelte in der Folge jene Synergie von filmischer Semantik und Körpersprache, die eine Theorie der Sinnerzeugung begründete. Die subjektiv-sinnliche Beweglichkeit des Gesichts vermochte bedeutende Sinnschichten zutage zu fördern, die als visuell (er)fassbare Spiegellandschaften im Rahmen einer metaphorischen individuellen Deutungsebene existierten. Film funktionierte von nun an als *Laboratorium der Seele*, welches sich einer Dialektik zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Welt bediente. Darauf gründend generierten sich Balázs' ästhetische Konzeptionen zu einer emergierenden Filmkunsttheorie.

25 Cf. Beilenhoff, Wolfgang: Affekt als Adressierung. Figurationen der Masse in *Panzerkreuzer Potemkin*. In: *montage/av – Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Marburg: Schüren 13/1 (2004), pp. 50-71, hier p. 54.

26 Cf. *ibid.*, p. 57ff.

27 Balázs 1982, p. 88.

28 *Ibid.*, p. 91.

29 Beilenhoff 2004, p. 57.

II) Nach eigenen physiognomischen Gesetzen beurteilte Balázs auch die »Massengebärde«, deren detaillierte Komposition aus Gruppierungen der Menge und ihren Bewegungen bestand. In der Entwicklung aus einer Reihe von Einzelgesten zu einer einzigen »Gruppengeste« verstand Balázs Massenszenen als eine Zusammensetzung von lebendigen und sinnvoll durchstrukturierten Teilszenen, denen er einen individuellen Bewegungscharakter zuschrieb und die als ein ganzheitliches Gebilde zu betrachten waren. Wie in Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* verdeutlicht, fand sich »das Konzept des Gesichts als Chiffre der Individualität« gleichermaßen als Ausdrucksform des »Massengesichts« wieder.²⁵ Eisenstein verstand es, jene Disparität von Singulärem, in Form von individuellem Ausdruckscharakter eines Antlitzes, und Universalem in Form eines kollektiven Massenkörpers zusammenzuführen. Die Wirkung dieses Verfahrens löste jene Umkehrung der bisherigen Darstellungsmethoden aus, die nun die vielen einzelnen Gesichter in Großaufnahme als ent-seelt und »de-individualisiert« aufzeigte, um diese Gesichter gleichsam als »Spiegel-Gesichter« das von ihnen außerhalb liegende, homogene Gesamtbild der Masse reflektieren zu lassen.²⁶ Jene »wechselseitige Fokussierung« auf das entleerte Individuelle wie auch auf das sinnbildende Kollektive erzielte so den Effekt eines Massengestus', der einer expressiven Ausdrucksbewegung gleichkam.

Die lebendige Physiognomie der Menge, das Mienenspiel des Massengesichtes, wird der gute Regisseur aber nur in Großaufnahmen zeigen können, durch die er den Einzelmenschen doch nie ganz verschwinden und vergessen lassen wird.²⁷

Massenszenen machten die Darstellung jener Monumentalität möglich, wie sie Balázs zufolge noch keine Kunst erreicht hatte. Um die täuschend echte Wirkung großer Massen zu suggerieren, hatte der Regisseur die Möglichkeit der impressionistischen Technik. Durch den impressionistischen Stil konnte der Stimmungsgehalt eines Films gehoben werden und dadurch ein »Kolorit eines Temperaments«,²⁸ ob von einem Menschen oder einer Landschaft, zutage gebracht werden. Der Zuschauer bekam die Aufgabe das Gesamtbild intuitiv zu ergänzen. Die impressionistische Fotografie war besonders für die effektvolle Inszenierung großer Massen geeignet. Ihre Wirkung war derart, eine noch größere Menge ahnen zu lassen, als tatsächlich an Aufwand von Darstellern geleistet wurde.



Balázs' theoretische Leitgedanken vollzogen im Hinblick auf Masseninszenierungen die Ausweitung physiognomisch-metaphorischer Ausdruckszeichen, die sich kraft kinematografischer Apparaturen einer monumental-expressiven Bildsprache bemächtigen konnten. Seinem ästhetischen Gedankengerüst der *Sprache der Physiognomik* immanent war ein Zusammenspiel von Suggestivkraft, die den Bildersequenzen entströmte, und jenen subtilen Wirkungsmechanismen, die, basierend auf den Errungenschaften der Filmtechnik, erwirkt werden konnten. Die traditionell-normativen Wahrnehmungslehren verbildlichter physiognomischer Ausdruckspotenzialitäten erweiternd, wurde durch die Visualisierung von Menschenmengen, die als eine Verflechtung von Individuum und Masse in Szene gesetzt wurden, dem Gesicht in seiner Funktion der Lesbarkeit und Ergündbarkeit eine neue Ausrichtung und Dimension verliehen. Durch das *Gesicht der Masse*, das die »Abkehr vom Gesicht als Träger der Individualität oder als Spiegel der Innenwelt«²⁹ implizierte, gewann die Ausdrucksgebärde ein neues Element hinzu: das Widerspiegeln des Kollektivkörpers als Klassengesicht.

III) Eine andere filmspezifische Möglichkeit, die lebendigste Physiognomie und das innerste Wesen der Dinge zu erfassen, stellte für Balázs der Expressionismus dar. Die auratische Visualisierung des Menschen und seiner Umwelt benötigte kaum Großaufnahmen, um das *Gesicht der Dinge* nahezubringen. In der darstellerischen Aussagekraft expressionistischer

30 Cf. Balázs 1982, p. 261f.

31 Cf. *ibid.*, p. 84f.

32 *Ibid.*, p. 98.

33 *Ibid.*, p. 93.

34 *Ibid.*, p. 251.

35 *Ibid.*, p. 97.

36 Cf. *ibid.*, p. 176.

Filme, die nicht nur aus den Gesichtern der Akteure strömte, sondern in einer gleichsam intensiven Stimmung als *beseelter* Ausdruck den Hintergrund prägte, verortete Balázs die Bedingung für das »Kunstwerden« des Films. Natur und Gegenstände wurden bewusst als inszenierter Hintergrund für den Stimmungsgehalt einer Szene verwendet. Zimmer und Straßen sollen gleicherart physiognomisch wirksam werden, die Formen ihrer beinhalteten Dinge gleicherart verzerrt werden, wie die Gesichter der Schauspieler.³⁰ Was das anthropozentrische Moment der expressionistischen Darstellungsweise ausmachte war das künstliche In-Beziehung-Setzen einer objektiven Natur zum Subjekt. Kongruent zum einzelnen Menschenschicksal gab es bestimmte Stimmungsbilder, die durch die Schaffung eines Milieus, in Form von phantastischen Gebilden und von einem stilisierten Hintergrund, erzielt werden konnten. Das Milieu hatte im Einklang mit der Handlung und keine bloße Dekorativität zu sein. Das Umfeld musste dieselbe physiognomische Aussage bereitstellen, wie die Gesichter der Akteure, um im selben *beseelten* Stimmungsgehalt auf der Bildfläche erscheinen zu können.

Die »Effektbeleuchtung« und die »Sekundärplanaufnahme« gehörten für Balázs als Mittel der Betonung neben der Großaufnahme zu den essenziellsten Filmtechniken.³¹ Das gekonnte Einschneiden von Detailaufnahmen bestimmte die Stimmung, die Atmosphäre, wie auch den Fluss der Handlung. Ein »Ausschnitt« des umgebenden Milieus erschien als Spiegelung der menschlichen Seele, wurde gleichsam »zur sichtbaren ›Aura‹ des Menschen, zu seiner über die Konturen des Körpers erweiterten Physiognomie«.³² Dem menschlichen Gesicht, das die Dinge seiner Umgebung reflektierte, oblag die überwiegende Kraft der Ausdrucksbewegung. Symbole wurden verwendet, um das intime Wesen der Dinge zu visualisieren. Landschaft, Milieu, Dinge und Tiere, das gesamte Umfeld im Film, fingen die originäre Bedeutung des Gesichts des Darstellers auf und widerspiegelten sie auf eine eigene vertraute Weise. Der expressionistische Film vermochte es, ein *Visionsbild* zu kreieren, eine neuartige Narrationsform des Ineinanderfließens von Traum und Realität zu schaffen. Das »dämonische Mienenspiel der Dinge«³³ vervollkommnete sich durch die Darbietung der »Physiognomie des Traumes«.³⁴ Allein die Bewegung der Gestalten, die unheimlich und fremdartig erscheinen konnten, diente in der Abbildung der »Traumgebärde«³⁵ intensitätssteigernd. In Robert Wienes Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (D 1919) wird nicht nur der Traum selbst, sondern auch das Gesicht des Träumenden gezeigt. Dadurch konnte explizit das emotionale Verhältnis des Individuums zu seinen Ängsten glaubhaft hervorgehoben werden.

An Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Nosferatu* (D 1921) lobprieß Balázs dessen visionär anmutende Sequenzen, denn ein »Geisterwagen im Wald«, »schwarze Segeln vor grauen Sturmwolken«, eine »Burg ruine in der Nacht« oder ein »fliegender Vorhang, eine sich öffnende Tür jagen uns mehr Schreck ein als ein sichtbares Gespenst«.³⁶



VI) Balázs' Physiognomiebegriff spannt einen weiten Bogen von der Mimik des einzelnen Menschengesichts über das Bewegungs- und Gebärdenspiel von Massendarstellungen, über die spezifischen Ausdruckskomponenten von Gegenständen bis hin zu fantastischen, unerreichbaren, mystisch anmutenden Sphären des Kosmos', um in solcher Weise einer visualisierten universellen Sprache gerecht zu werden.

Die stumme und kosmische Sprache der Physiognomik wurde von der Balázs'schen Theorie nicht nur zum konstruktiven Gerüst zwischenmenschlicher Kommunikation erhoben, sie fungierte darüber hinaus als der Bedeutungsträger nonverbaler Wechselbeziehung innerhalb der Filmwelten. Auf Grund der mannigfaltigen mimischen Beweglichkeit und Wandelbarkeit des Gesichts wurde ein »Verhältnis der Nähe« erschlossen und damit jene organische Ganzheit, die in ihrer variablen Tiefenstruktur rezeptiv erfasst werden konnte. Die Großaufnahme, die



37 Kessler 2002, p. 68f.

noch zehn Jahre zuvor als eine störende »Unterbrechung des narrativen Flusses«³⁷ empfunden wurde, hatte sich nun als bewusst eingesetztes formalästhetisches Erzählverfahren etabliert, das vermittels mimischer Spielvirtuosität zum Deutungsträger menschlicher Gefühlswelten generierte und jene intime Kontaktaufnahme über die Leinwand hinaus erwirkte, welche den Film als bahnbrechend postulierte.

Die kinematografische Erfindung wurde für Balázs jener revolutionäre Wegweiser innerhalb der Künste, der dazu bemächtigt war, das Gesicht als subjektiv-reflektorisches Deutungsmodell im Rahmen einer neuen künstlerischen Formfindung zu positionieren. Er war bestrebt aufzuzeigen, dass einzig der Film als das neue Erkenntnisinstrument die Fähigkeit besaß, die menschliche Wahrnehmungswelt in nachhaltigster Weise zu erweitern.



Silvia Horváth, Diplomstudium der Finno-Ugristik sowie der Kunstgeschichte, Ethnologie, Philosophie und Theaterwissenschaft an der Univ. Wien. Diplomarbeit zu Béla Balázs' Schriften zum Film im Kontext der zeitgenössischen Theorien. Derzeit Doktoratsstudentin an der Theater-, Film- und Medienwissenschaftlichen Fakultät in Wien zu Ungarns kinematografischem Erbe der Stummfilmära.

Kontakt: kinema@gmx.at