

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 359

Artikel: Close-up : Face to Face
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863469>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Close-up

Wenn sich in Georges Franjus *Les yeux sans visage* das transplantierte Gesicht zersetzt, erinnert es an die fragile Materialität des Zelluloidfilms. Auch der Film ist ein Körper, der sich mit den Augen abtasten lässt.

Face to Face



«Auf einmal breitet die Leinwand ein Gesicht aus, das Schauspiel beginnt, mich vertraulich und unmittelbar anzusprechen. Eine Hypnose. [...] Nie hat ein Gesicht sich mir so zugewendet. Immer noch näher presst es sich an mich, und ich folge ihm, von Angesicht zu Angesicht. Es ist nicht einmal wahr, dass Luft zwischen uns ist. Ich verschlinge es. Es ist in mir wie ein Sakrament. Maximale Schärfe des Sehens», schreibt Jean Epstein über die Grossaufnahmen, die «Grossissements» des Kinos, und wird die hier emphatisch beschworene Hypnose in *La chute de la maison Usher* sogleich selbst praktizieren: Wenn dort der wahnsinnige Roderick Usher mit starrem Blick sich frontal immer mehr der Kamera nähert, beginnt das Antlitz seiner Schwester Madeleine sich in Überblendungen zu vervielfachen.



In Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* geraten wir selbst in jene Trance, in der der Somnambule Cesare sich befindet, wenn er die Augen aufschlägt und uns anblickt. Und in Paul Lenis *The Last Warning* wimmeln die Bilder von Masken und falschen Köpfen, und das Gesicht einer alten Frau wird von Spinnweben zugeklebt. Hypnotisiert von Gesichtern gehen wir dem Film ins Netz. Ausgerechnet diese drei Filme zeigten Georges Franju und Henri Langlois in der ersten Veranstaltung ihres Filmclubs Le Cercle du Cinéma, aus dem später die Cinémathèque française hervorgehen sollte.

Franju wird 1960 dann dem Gesicht einen eigenen Film widmen, auch wenn dessen Titel *Les yeux sans visage* zunächst das Antlitz zu negieren scheint. Doch wo es Augen ohne Gesicht gibt, muss es umgekehrt wohl auch Gesichter ohne Augen geben. Der Chirurg Dr. Génessier löst in seinem dunklen Haus ausserhalb von Paris von den Köpfen junger Frauen die Gesichtshaut ab, um diese anschliessend dem Kopf seiner von einem Autounfall entstellten Tochter Christiane anzupassen. In solch plastischer Chirurgie wird man unschwer Kinopraxis erkennen. Auch der Regisseur zieht quasi mit dem Skalpell seiner Kamera den Akteuren die Gesichtshaut als Film ab, um sie später auf dem Operationstisch des Cutters neu zusammenzunähen. Kino macht Transplantation, 24 Mal pro Sekunde. Das so entstehende Antlitz des Films kann freilich nur für dessen beschränkte Laufzeit Bestand haben. Das bewegte Bild kann nicht anhalten, sondern muss weiterlaufen, so ist es medientechnisch festgelegt. Auch das neue Gesicht von Dr. Génessiers Tochter hat nur kurze Zeit Bestand.

«C'est raté», weiss der Arzt bereits, während die Patientin noch ihr makellostes Antlitz vor der Kamera hin und her wendet. Dann gefriert ihre Bewegung zum Standbild, das mit einer Fotografie Christianes wie aus einem ärztlichen Handbuch überblendet wird. Danach folgt eine zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste Aufnahme. Aus dem Off dazu die Stimme des Vaters:



«Eine Woche nach der Transplantation, erste Pigmentflecken zeigen sich.» Danach: «subkutane Knötchen», «Nekrose des transplantierten Gewebes» und schliesslich «Ablösung der Haut und Anzeichen von Infektion. Das Transplantat muss wieder entfernt werden.» Schwarzblende.

Franju zeigt uns diese Selbstzerstörung des Gesichts als Folge von Standbildern, als kleinen Fotofilm im



Film. Das ist paradox und passend zugleich. Fotografie zeichnet sich ja dadurch aus, dass sie die Zeit anhält und die Porträtierten so bewahrt, wie sie im Moment der Aufnahme aussahen. Hier jedoch fungieren die Fotos als Dokumentation eines stetigen und nicht aufzuhaltenden körperlichen Zerfalls. Indem er den Film zum Fotoman abbremsst, deckt Franju wieder auf, woraus das Gewebe des angeblich bewegten Films in Wahrheit gemacht ist: aus starren Einzelbildern, aus unbeweglichen Mienen.

Er habe sie nie verstanden, die bewegungslosen Grossaufnahmen, schreibt Jean Epstein, denn sie würden mit der Bewegung doch genau das opfern, was sie eigentlich ausmache. Die Bewegung, so scheint Franju ihm zu antworten, war ja immer nur fingiert, nur eine Maskerade, hinter der sich jene starren Kader verstecken, aus denen der Filmstreifen tatsächlich besteht. Die Sequenz aus *Les yeux sans visage* über das Misslingen einer Operation erweist sich als chirurgischer Eingriff in den Körper des Films, der dessen fotografisches Antlitz freilegt.

Wie sehr es in dieser Sequenz über das zerfallende Gesicht Christianes auch um die fragile Materialität des filmischen Mediums geht, zeigen vor allem jene Details, die so gar nicht beabsichtigt gewesen sein dürften: Anders als die bewegten Bilder davor und danach zeigen die Fotografien dieser Bilderfolge zahllose Flecken und Kratzer. Das mag den dokumentarischen Effekt dieser Bilder verstärken. Zugleich aber weisen sie damit genau jene Spuren auf, die der Chirurg auch auf dem Antlitz seiner Patientin entdeckt. Die Pigmentflecken und Hautknötchen, die Ablösungen und



Infektionen, sie zeigen sich nicht allein im Gesicht Christianes, sondern als leichte Bildstörung auch im Fotomaterial selbst. Die weissen Punkte und Schlieren, die Haarlinien und Schmutzflecken zeigen an, dass auch der Körper des Films der Verwesung unterliegt. Fatal wäre es, Restauratoren kämen auf die Idee, diese Bilder verbessern zu wollen, indem sie solche scheinbaren Fehler kurzerhand wegretrüschten. Obwohl zufällige, einzig dem Film- und Fotomaterial geschuldete Erscheinungen zeigen die subtilen Bildstörungen doch exakt, worum es in dieser Sequenz auch geht: dass auch die Gesichtshaut des Zelluloids lebendig ist, was freilich heisst, dass sie sich nicht bewahren kann, sondern dass sie mit der Bewegung zugleich auch der eigenen Auflösung ausgesetzt ist.

Filme sehen, argumentiert Laura Marks in «The Skin of the Film», sei auch als haptische Visualität zu begreifen, «als würde man einen Film mit seinen Augen betasten». Das optische Betasten von Körpern und Gesichtern, das Streicheln des Auges der Haut des Films weckt in unseren Körpern auch Erinnerungen an uns widerfahrene Berührungen und Verletzungen.

Umgekehrt aber hat der Film auch einen Körper, der mit jeder Vorführung kleine Kratzer und Narben davonträgt, der reissen und verbrennen kann und dem Chemikalien das Gesicht verätzen. Alte Filmkopien, wenn allzu oft vorgeführt, sind irgendwann so zerschunden und ausgebleicht, dass sie unansehnlich werden. Das Antlitz des Films wird während der Vorführung zerstört und zugleich laufend reanimiert. Wenn wir im Kino sitzen und das Bild von der Leinwand auf uns zurückstrahlt, legt sich das Gesicht des Films über das unsrige. Die Haut des Films schürft unsere Augen, unsere Augen ritzen seine Haut. Nicht nur bei Georges Franju sind wir selbst freiwillige Patienten einer mysteriösen Transplantation, von Vorführung zu Vorführung, von Ansicht zu Angesicht.

Johannes Binotto



→ *Les yeux sans visage*
01:02:08–01:02:51

Regie: Georges Franju; Buch: Georges Franju, Jean Redon, Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Claude Sautet, nach dem gleichnamigen Roman von Jean Redon; Kamera: Eugen Schüfftan; Schnitt: Gilbert Natot; Make-up: Georges Klein; Musik: Maurice Jarre. Darsteller (Rolle): Pierre Brasseur (Dr. Génessier), Edith Scob (Christiane Génessier), Alida Valli (Louise). Produktion: Champs-Élysée Production, Lux Film. Frankreich, Italien 1960; Schwarzweiss; Dauer: 85 Min.