

Karin Bruns

Vom freien Ausdruck uniform(iert)er Körper. Geste und Tanz zwischen narrativem Kino und den experimentellen Filmen Miranda Pennells

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1360>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bruns, Karin: Vom freien Ausdruck uniform(iert)er Körper. Geste und Tanz zwischen narrativem Kino und den experimentellen Filmen Miranda Pennells. In: Reinhold Göring, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus (Hg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*. Bielefeld: transcript 2009, S. 199–214. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1360>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

**VOM FREIEN AUSDRUCK
UNIFORM(IERT)ER KÖRPER.
GESTE UND TANZ ZWISCHEN NARRATIVEM KINO
UND DEN EXPERIMENTELLEN FILMEN
MIRANDA PENNELLS**

KARIN BRUNS

Wenn Jordan O'Neill den Übergang vom Lieutenant der US-Navy zum GI JANE (USA 1997, R: Ridley Scott) vollzieht,¹ Britney Spears einen Passage Rite zwischen Schulmädchen und Femme Fatale in Szene setzt (BABY ONE MORE TIME, USA 1998, R: Nigel Dick) oder Billy Elliot in dem gleichnamigen Film vom Boxer in spe zum Tänzer wird (BILLY ELLIOT – I WILL DANCE, UK/F 2000, R: Stephen Daldry), befinden wir uns innerhalb der kinematografischen Zeichensprache ganz wesentlich im Reich des Gestischen. Eine kinematographische Ästhetik filmisch rekonstruierter Praktiken wie Tanz, ihm entlehnte Körperarrangements, Choreographien, Dramaturgien und Gesten hat sich in den Filmen der 1920er Jahre etabliert und ist seither in regelmäßigen Intervallen wieder auf die Leinwand zurückgekehrt, um neue Subgenres wie das »Grusical« zu etablieren und/oder aktuelle populäre Formate wie jüngst den Musikclip zu integrieren. Dies hat eine Vielzahl konkurrierender theoretisch-methodischer Zugänge hervorgebracht, die von der »Geste des Filmens« (Flusser) über die Akzentuierung des Rituals bis zu den Aspekten mimischer Repräsentationsstrukturen in Film und Fernsehen reicht. Diesem Spannungsfeld von physischer Individualisierung einer Figur und dem Einfügen des Körpers in Gruppen-Konfigurationen, Choreographien und »Gesellschaftskörpern«, wie es im zeitgenössischen Kino über den Bereich des Gestischen konstituiert wird, möchte ich hier nachgehen. Dabei interessiert mich insbesondere der Aspekt der Uniformierung im wörtli-

1 In GI Jane, deutscher Verleihtitel Die Akte Jane, beweist ein weiblicher Lieutenant der US-Navy sich und den Kameraden, dass sie das harte Ausbildungsprogramm der Untereinheit US Navy Seals erfolgreich absolvieren und als Frau in der Army reüssieren kann.

chen wie auch im übertragenen Sinne, denn in ihm manifestiert bzw. manifestieren sich, so jedenfalls meine Ausgangsthese,

- das Verhältnis von kultureller Codierung des Gestischen und zugehörigen Diskurspositionen (welcher Diskurs, welche Praxis, legitimiert welches gestische Repertoire?),
- das Entstehen von Variations-, Auslegungs- und Konvertierungsspielräumen (wie weit ist der erlaubte Radius und der Verhandlungsraum des Gestischen in den verschiedenen sozietären Sektoren?)
- und schließlich: filmspezifische Kommentierungspotenziale des Gestischen, also: welche Möglichkeiten einer filmisch-analytischen Verfahrensweise mit den Körper-Zeichen der Geste kennt der Film selbst und wie lässt sich das Gestische mittels filmischer Erzähl- und Visualisierungsstrategien ›sezieren‹?

Die genannten Aspekte untersuche ich in einer spezifizierten medialen Praxis, dem Film (vgl. Agamben 2004), innerhalb derer ich wiederum zwischen verschiedenen kontextualisierten Praxisfeldern, Aufführungs- und Produktionskontexten Unterscheidungen vornehme, insbesondere zwischen dem von Narrativen dominierten Hollywood- oder Mainstreamkino, dem ich jedoch große Teile des Autor/innen- und Independent Films zurechne (vgl. Bruns 2006), und dem dokumentarisch-künstlerischen Film (hier auf weitere Differenzierungen aus Platzgründen verzichtend).

Das Reich der leiblichen Zeichen: Diskurs, Performanz und Performance

Die »im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich«, so formuliert Judith Butler 1990 in das »Unbehagen der Geschlechter«, »insofern als performativ, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind« (Butler 2000: 200). Die Wiederholbarkeit und Repetition von Sprechakten, Handlungen, Ritualen, Gesten, Interaktionen etc. erstellt Sprech- und Äußerungspositionen, die sich zu Identitätsgefügen verdichten (können), welche schließlich das »Ich« und gegebenenfalls das »Wir« und damit das Herausbilden von Gemeinschaften, Gruppen, Nationen usw. konstituieren. Diese biografisch manifest werdenden und nur mäßig stabilen Subjektivitäten können dann in den verschiedenen Diskursfeldern und Praktiken aufgerufen und abgerufen, aber auch dynamisiert, durchkreuzt und erschüttert werden. So zeigte

sich beispielsweise in der Fernsehübertragung eines Gerichtsprozesses eine solche inkonsistente diskursive und performative Brüchigkeit im Jahr 2000. Der in Deutschland gebürtige prominente Tennisspieler Boris Becker artikuliert damals während des in den USA ausgetragenen Sorgerechtsprozesses um seinen Sohn Noah seine Schwierigkeiten, sich in die Sprech- und Subjektpositionen der US-amerikanischen Jurisdiktion einzufinden. Das Fernsehpublikum konnte damals beispielsweise verfolgen, wie der Richter als Reaktion auf Beckers Einwurf, das Gericht müsse ihm schon überlassen, wie er antworten wolle, ihn zurecht wies: »Please answer just yes or no«, worauf Becker schließlich die Normen und Regeln der juristischen Sprecherposition akzeptierte und mit »nein« antwortete. Solche diskursiven Grenzen und Regulative gelten nicht nur für Sprechakte im engeren Sinne, sondern auch für die Leibeszeichen der Geste, wie bereits triviale Beispiele aus dem Alltag zeigen. Legitimiert ein Tango-Tanzkurs beispielsweise erotisch aufgeladene Gesten oder Beinbewegungen zwischen Frau und Mann (wie beim »Gancho«) und schreibt der Showtanz sie gar vor, so wären Gesten des Heranziehens oder des Beinkontakts in einem medizinischen Diskurssetting wie einer Arztpraxis bestenfalls absurd, schlimmstenfalls gar anstößig oder deviant. Dabei sind Gesten, wie Roland Barthes betont hat, keinesfalls auf intentionale Handlungen zu reduzieren. Eine Geste sei:

»Etwas wie das Zusätzliche an einer Tat. Die Tat ist transitiv, sie will nur ein Objekt, ein Resultat herbeiführen; die Geste ist die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, der Triebe und der Trägheiten, die die Tat mit einer Atmosphäre [...] umgeben. Unterscheiden wir also die *Botschaft*, die eine Information hervorbringen will, das *Zeichen*, das eine Erkenntnis hervorbringen will, und die *Geste*, die alles übrige (das ›Zusätzliche‹) hervorbringt, ohne unbedingt etwas hervorbringen zu wollen.« (Barthes 1990: 168)

Das Funktionieren einer solchen nicht intentionalen diskursiv und kontextuell ausdifferenzierten Alltagspraxis von Körperzeichen wird, wie etwa die nach wie vor dominante weibliche Sitzposition mit geschlossenen Knien oder übergeschlagenen Beinen, im Verlauf der Sozialisation eingeübt. Dass solche Codices in anderen Kulturen und Gesellschaftstypen vollkommen anders funktionieren, erfahren wir vielfach im Kontext von Reise und Tourismus. Dieses Modell des Performativen als Manifestation und seriell eingeübte permanente Aktualisierung kultureller und sozietärer Einschreibungen, wie es u.a. Judith Butler in Anschluss an John L. Austin, Michel Foucault und Maurice Merleau-Ponty theoretisiert hat, fasst Performanz somit als eine Art habituellen Normalisierungseffekt auf, im Falle der Uniformierung: gar als Normierungseffekt, welcher dann – z.B. im Hip Hop – communitybildend wirkt oder wirken

kann. Die Formulierung »Uniformierung« des Gestischen sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass solche Konventionalisierungen und Kanonisierungen von Gesten in den meisten kulturellen Praxen sowohl Anpassungen oder Veränderungen als auch Verhandlungen unterworfen sind und der Rekurs auf ein nicht legitimes gestisches Repertoire nicht durchweg sanktioniert wird (vgl. Löffler 2003). Ein Beispiel für einen zivilrechtlich relevanten Regelverstoß wäre etwa das isolierte Herausstrecken des Mittelfingers der rechten Hand, das, etwa im Straßenverkehr benutzt, mit einer Geldbuße geahndet werden kann. So lässt sich in Analogie zu Michel Foucaults Terminus »akzeptabler Sätze« eher von einem Regelwerk akzeptabler Gesten sprechen.

Im Unterschied zu Performativität und Performanz betrachte ich die Performance (z.B. in einem Hip Hop- oder Rap-Video), die gleichfalls durch die Wiederholung und Wiederholbarkeit von Gestik und anderen performativen Akten gekennzeichnet ist, hingegen als bewusste, gezielte und reflektierte Bearbeitung performativer Handlungen an dafür legitimierten Orten.² Der Film, zumindest der Spielfilm, nutzt immer beide: Performanz und Performance. In der Performance *vor* der Kamera, im Acting oder Re-Enactment, findet sich in gewisser Weise stets auch ein bearbeitender, reflektierender oder, wenn man so will, analysierender Zugang zum Performativen. Letzterer zeigt sich nicht zuletzt in der (oft nachträglichen) Kommentierung eines gestischen oder tänzerischen Repertoires in Schauspielkompendien oder Theater- respektive Tanzkritik (vgl. Fischer-Lichte 2004: bes. 131-144).

Folgt man dieser Annahme eines Zitierens performativer Äußerungen (vgl. Derrida 2001: bes. 39f.), so wird deutlich, dass im Medium Film wie auch in der Praxis des Tanzes gestische Performanz als Vorgang einer erneuten Einschreibung vorliegt. Im Film ist Gestik weit mehr als »verweisendes Zeigen« im engeren Sinne,³ sie ist eingebunden in ein komplexes diskursives Referenzsystem und bildet selbst wiederum ein narratives Referenzsystem aus.⁴ Die Figuren des Films sind via Drehbuch, Regie und Schauspielkunst »Gestemacher« (Barthes 1990: 168) wie die Regisseur/innen. Im Tanzfilm wie auch beim Filmtanz handelt es

2 Vgl. Parker/Sedgwick 1990: 1f., Schumacher (Schumacher 2003: bes. 383) verweist auf die häufig zu findende semantische Verengung von Performance auf Performance Art.

3 Ulrich Wegenast untersucht filmische Gesten im Sinne von »Zeigehandlungen« der Kamera (Wegenast 2004: bes. 47f.). Einen solchen Ansatz verfolge ich hier ausdrücklich nicht.

4 Dies artikuliert sich besonders auch in den codifizierten Gesten des Stummfilms, die ja das Prinzip »Tun statt Sagen« anstelle des Austinschen »Tun=Sagen« verdeutlichen.

sich, so lässt sich weiter folgern, um eine dritte Ebene der Einschreibung: die bearbeiteten Gesten des Tanzes werden in der filmischen Inszenierung erneut und medienspezifisch (nach)bearbeitet.

Wie der Spielfilm die bereits scharfe und feine Distinktionen setzende Funktion, die die Geste in den einzelnen spezifizierten diskursiven Feldern und sozietären Praktiken besitzt, zur Wiederaufführung bringt und unter dem Diktat der Narration verändert, sollen zunächst einige Beispiele verdeutlichen. In *STREETSTYLE (YOU GET SERVED, USA 2004, R: Christopher B. Stokes)* werden mehrere gesellschaftlich-kulturelle Konkurrenzverhältnisse und Rivalitäten über Gestik und Tanz zueinander ins Verhältnis gesetzt. Die Konkurrenz zwischen zwei Gangs in Los Angeles, zwischen Afroamerikanisch und Weiß, zwischen eher proletarisch-marginalisierten und bürgerlich-etablierten Klassen und zwischen den Geschlechtern wird über Tanzvirtuosität ausgetragen, wobei beständig Einzel-Competition und »Crew«, also Gruppenchoreographien, gegeneinander ausgespielt werden, welche als eine Art Empowerment eingesetzt werden. Ritualisierte Zugehörigkeits- und Aufforderungsgesten, die dem strikten »Alphabet« der Gesten im Breakdance, Rap und Hip Hop entlehnt sind, werden dabei sukzessive erweitert um die Ermächtigungsrituale des Sport, hier des Basketball, und d.h. einer der wichtigsten interdiskursiven Praktiken in den USA. Politisch-kulturelle Narrative wie Aufstieg und Fall oder Scheideweg-Topoi, z.B. Tanzkarriere vs. Princetonstudium, kulminieren in dem Film in einer so genannten Big Bounce Competition, bei der außer um Geld und Aufstieg in den »Charts« vor allem um die Urheberschaft an »Moves« gekämpft wird, also um das Copyright am Gesten-Repertoire und an choreographischen Elementen. Diesen Wettbewerb gewinnt schließlich die schwarze Gang und versöhnt in der Kombination verschiedener narrativer Segmente (Freundschaft über Klassengrenzen hinweg, interracial relationship etc.) imaginär im Happy-End alle übrigen Konflikte und Friktionen. Man könnte also sagen, dass in diesem Falle der ethnische Konflikt dominant gesetzt ist und über ihn auch die Dominanz einer ethnisierten Gestik etabliert wird. Innerhalb der narrativen Logik treten dem gegenüber die übrigen Konfliktstrukturen zwischen der Elterngeneration und der Jugend oder zwischen Frau und Mann, die gleichfalls über das Gestische und die »Moves« ausgespielt werden, in den Hintergrund.

Im Unterschied zu *STREETSTYLE* erzählen *BILLY ELLIOT – I WILL DANCE (UK/F 2000, R: Stephen Daldry)*, *KICK IT LIKE BECKHAM (BEND IT LIKE BECKHAM, UK/D 2002, R: Gurinder Chadha)* oder *GIRLFIGHT (USA 2000, R: Karyn Kusama)* primär die Geschichte einer als geschlechtsuntypisch geltenden Karrierelaufbahn als Geschichte des Gestischen. Die hier erzählstrukturell in den Vordergrund tretende Zu-

schreibung von Weiblichkeit oder Männlichkeit wird dabei, ganz im Sinne Butlers, als Ein- und Ausschluss gestischer (und) performativer Akte, als ein »Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit auf der Oberfläche des Körpers«, reinszeniert (Butler 2000: 199). Dieser Prozess formatiert die filmische Narration und Diegese so nachdrücklich, dass im Publikum ein wahrnehmungspsychologischer ›Umerziehungsprozess‹ initiiert wird. Die Zuschauenden können lernen im heranwachsenden Mann die Grazie oder in der jungen Frau Kampfeskraft und Willensstärke zu bewundern. In Dialogen und Blickdramaturgie wird in BILLY ELLIOT wie auch in KICK IT LIKE BECKHAM daher immer wieder auf das geschlechtsspezifisch Abweichende im gestischen Repertoire der Protagonisten im Wechselspiel von Tanz und Boxen bzw. Fußball verwiesen. Selbst Paratexte wie das Filmplakat zu BILLY ELLIOT, das die Figur des Billy in einer typischen Ballerina-Posen zeigte, machen von dieser Strategie gestischer Inkongruenz und dem daraus resultierenden visuellen Vexierspiel Gebrauch.

Das Erzählkino und der Mainstreamfilm nutzen, wie schon diese wenigen Beispiele zeigen, Körperpräsentationen und Gestik in erster Linie als bedeutungsgebende Bausteine zur sozialen, politischen, territorialen oder/und ethnisch-kulturellen Bezeichnung der handelnden Figuren und Figurengruppen. Zwar lässt sich nicht sagen, dass auch Tanz als ethnologisch motiviertes Sujet der Filmgeschichte dabei immer eine Rolle spielt, aber Elemente, die ihm assoziiert sind (Choreographeme oder Rituale z.B. des Aufforderns und Ablehnens), sind fast immer im Spiel, wenn das Mainstreamkino mit kulturübergreifendem Gestus Geschichten einzelner Heldinnen und Helden erzählt. Dies gilt selbst und gerade für das dem Tanz scheinbar so ferne Actionkino. In vielen akrobatisch-tänzerischen Kampfszenen, in denen weibliche Körper muskelbewehrt und z.T. gar in Gruppen als ›Kampfmaschinen‹ fungieren, wird physische und kinetische Potenz durch die Attribute erotisierter Weiblichkeit (High Heels in DER RECHTE ARM DER GÖTTER, HK/YU 1986/87, oder eng anliegende Abendgarderobe in der TV-Serie MARTIAL LAW, USA 1998) herausgehoben und gebrochen. Aus solchen gezielten Paradoxien gewinnt der Actionfilm immer neue dramaturgische und visuelle Komponenten. Das Kampf-Spektakel wird dem Tanz-Spektakel immer stärker angeglichen. In DER RECHTE ARM DER GÖTTER, (HK/YU 1986/87) wird z.B. durch ein Steckenbleiben des spitzen Damenschuh-Absatzes die Kampfsequenz zwischen Frau und Mann nicht nur synkopiert, sondern auch ein Wendepunkt in dem Unter- und Überlegenheitsschema des Kampfes herbeigeführt. Aus solchen adaptierten Gesten und Choreographemen baut das Kino seine sich ständig modifizierenden und rekombinierenden Narrative auf und aus und verklammert dabei Genres

wie den Kriegs- bzw. Militärfilm in der Nachfolge von RAMBO (FIRST BLOOD, USA 1982, R: Ted Kotcheff) mit dem Hongkong-Actionfilm, der bekanntlich wiederum auf Peking Oper, Animé und mythologische Elemente rekurriert (vgl. Kwai-Cheung 1999: 106), zum »Eastern«, den Revue-, Tanz- und Choruslinefilm⁵ mit dem Gangsterfilm zu wieder neuen Derivaten, die sich gestisch nun aus aktuellsten Musik- und Streetart-Bewegungen wie dem Parkour speisen.⁶ Zu jenen Filmen, die Gesten, Moves und Choreographeme des Parkour benutzen, zählen STREET STYLE (USA 2004, R: Christopher B. Stokes), STYLE WARS (R: Tony Silver, USA, 1983), YAMAKASI – LES SAMOURAÏS DES TEMPS MODERNES (F 2001, R: Ariel Zeitoun) und GHETTOGANGZ (BANLIEU 13, F 2004, R: Luc Besson). Auch der James-Bond-Film CASINO ROYALE (GB 2006, R: Martin Campbell) bedient sich in seinem Visualisierungskonzept aus dem gestisch-choreografischen Repertoire des Freestyle und Parkour.

Kulturell (cross-kulturell!) ganz anders codiert der Bollywoodfilm, der zur Zeit die großen Bewegungen des Einverleibens alteritärer kultureller Systeme und Künste in die Zeichenarsenale des New Hollywood maßgeblich trägt, Gestik und Tanz. In BRIDE AND PREJUDICE (LIEBE LIEBER INDISCH, GB 2004, R: Gurinder Chadha) zeigt sich das über die Narration legitimierte Einfügen der Figuren in eine imaginäre soziale Ordnung und Hierarchie am Beispiel der gestischen wie auch der tänzerischen Performance geradezu überdeutlich. BRIDE AND PREJUDICE, eine ironische Überschreibung von Jane Austens 1813 erschienenem und mehrfach verfilmtem Roman PRIDE AND PREJUDICE, handelt von Kultur-»Kreuzungen« durch Heirat und verhandelt dies insbesondere über den Komplex des Gestischen, während auf Ebene der Dialoge wechselseitige Rassismus-Anspielungen, -Kommentare und -Witze (s. auch den Titel) ins Feld geführt werden, ganz in der Tradition der US-amerikanischen Screwball-Comedy. So ist aus dem Mund der indischen Familienmutter von vier unverheirateten Töchtern, Ms. Bakshi, über einen der Helden, den gut aussehenden und herzenguten US-amerikanischen Hotelketten-Besitzer William Darcy, zu hören: »Wie schade, dass er kein Inder ist.« Die in Großbritannien verortete Schwester Rahids, des zweiten Heiratskandidaten, die als »assimilierte« Migrantin der zweiten Generation eingeführt wird, kommentiert den eigenen Indienbesuch ironisch mit: »Das

5 WIR TANZEN UM DIE WELT (D 1939, R: Karl Anton), FLASHDANCE (USA 1983, R: Adrian Lyne), A CHORUS LINE (USA 1985, R: Richard Attenborough) usw.

6 Parkour ist eine akrobatische, vor allem auf Sprungtechniken setzende Kunst der schnellen Fortbewegung, die in den französischen Vororten entwickelt wurde und die Hindernisse urbaner Architektur wie Treppen, Zäune, Wände etc. gezielt nutzt; vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Parkour>.

Einziges, wozu Indien gut ist, ist zum Abnehmen.« BRIDE AND PREJUDICE zeigt das Verhältnis von Figur respektive Einzelkörper auf Gruppenkonfigurationen oder Gesellschafts- und Sozialkörper im Format der filmischen Persiflage und zugleich Hommage an Bollywood, sortiert und separiert nach Frauen, Männern und Hijras,⁷ nach Kasten und Klassen, nach Generationen, Bildungsstand und -kanon, Hautfarben und ›globalen kulturellen Blöcken‹ wie Ost/West, Orient/Okzident, Süden/Norden. Ganze imaginäre Kartografien werden auf diese Weise über das Gestische und seine Hybridität, über die Codes der Kleidung und Farbe,⁸ der Haarfarben und Frisuren, der Accessoires und Vehikel (Ochsenkarren, Auto, Flugzeug) erstellt. Die durch das permanente Kreuzen der kleinen Zeichen des Leibes⁹ filmisch inszenierten oder reinszenierten Friktionen, Verfremdungs- und Komikeffekte drückt der Film im Wesentlichen über das Repertoire des Gestischen aus – über eine Art Remix von Alltagsgesten und -ritualen, Tanz- und Musikstilen nebst den ihnen assoziierten Praktiken, der Moden, des Sports, der Freizeit, Mobilität, des Mediengebrauchs etc. So wird Mr. Kholi, der seinen indischen Traditionen entfremdete US-Migrant mit Haus in Beverly Hills z.B., eingeführt über eine fahriges, slapstickartige Gestik, Unbeholfenheit, Uneleganz, Plumpheit usw., die auch in den verschiedenen Tanzsequenzen immer wieder ausgespielt werden. Und während der Film von Tanzszene zu Tanzszene fortschreitet und Distinktionen zwischen Westernern (Britten/US-Amerikaner: tanzen nicht gern, können nicht tanzen) und Inder/innen (tanzen gern und können tanzen), zwischen indischen Frauen (tanzen virtuos und graziös) und Hijras (adaptieren und überspitzen diese Grazie) setzt, nimmt er im Kodex des ironisierten und zugleich zelebrierten Bollywoodfilms die korrekten, d.h. sozial kompatiblen, Paarungen vor – bis zur Doppelhochzeit im Happy End, wenn der reiche, gut aussehende und welt-offene US-Amerikaner mit der ›emanzipierten‹ Inderin und der nach Großbritannien emigrierte Inder mit der weniger ›widerspenstigen‹ Inderin zusammen gebracht werden. Diese narrative Umsetzung impliziert innerhalb der filmischen Logik nicht nur eine programmatische Kulturmischung, sondern für die weiblichen Figuren dieses Settings auch jenen sozialen Aufstieg, den der europäische Nachkriegsfilm dem Typus

7 Hijras werden in Indien Personen genannt, die sich weder dem männlichen noch dem weiblichen Geschlecht zugehörig fühlen.

8 Jeans signalisieren z.B. bei den verschiedenen weiblichen und männlichen Figuren des Films sowohl den ›Assimilationsgrad‹ als auch Klasse und Status, aber auch die Distinktion zwischen Freizeit und Berufswelt.

9 Zu diesen Zeichen zählen selbstverständlich auch die, dem imaginären filmischen Körper an- und eingefügten Accessoires und Apparate (so z.B. das Fitnessgerät als Stellvertreter für die US-amerikanische Freizeitkultur).

der berufstätigen Frau und insbesondere der Sekretärin buchstäblich auf den Leib schrieb. Nun kann man *BRIDE AND PREJUDICE* nicht unkommentiert einen Hollywood- oder Bollywoodfilm nennen, denn die Regisseurin Gurinder Chadha, Engländerin mit indischem Migrationshintergrund, kommt aus der feministischen Off-Kino-Szene (*PICKNICK AM STRAND/BHAJI ON THE BEACH*, GB 1993) und adressiert gezielt ein Publikum, das die fein differenzierten Gesten der cross-kulturellen Codes und Ironie-Signale des Independent Cinema zu lesen versteht. Dieses Faktum spielt jedoch für die gestische Performance eine untergeordnete Rolle. Zwar kommentiert der Film das Hollywood- wie auch das Bollywoodkino und dessen Genre-Regeln ironisch-augenzwinkernd, indem er zahlreiche Substories und Anspielungen auf Rassismen, Sexismen, Heteronormativität usw. in das Setting einführt, doch auf der Ebene der Gesten operiert er rein affirmativ – wie die von ihm zitierten Formate selbst. Es gibt daher kaum gestische Transformationen oder Passagen, die von den einzelnen männlichen und weiblichen Figuren vorgenommen werden, wie dies in *BILLY ELLIOT* der Fall ist.

Uniformität und Uniformiertheit: Geste und Dress Code

Für die schon genannten narrativen Typen, Genres und Formate (Eastern, Bollywood etc.) und insbesondere auch für *BRIDE AND PREJUDICE* ist das Einfügen in und Abheben von Einzelfiguren aus den Choreografien der Gruppe oder gar der Masse konstitutiv. Dieses vor allem auch für viele Tanzfilme unerlässliche pittoreske Arrangieren rief bereits bei Siegfried Kracauer theoretische Assoziationen an das Militärische und dessen »Bearbeitung« des Komplexes Masse/»Menschenmaterial« hervor (vgl. Kracauer 1977). Insbesondere für den Revuefilm und die »Girls Truppen« der Weimarer Republik ist dieser Komplex mehrfach untersucht und kommentiert worden (vgl. Hans 2004, Klooss/Reuter 1980). Der semantische Effekt homogener bzw. uniformer Gruppen- und Massenarrangements bindet sich in den Medien heute, wie Birgit Richard und Gabriele Mentges in ihrem Sammelband zur »Schönheit der Uniformität« hervorheben, auf vielfältige Weise an die symbolische Funktion der Uniformierung, d.h. des Anlegens und Tragens identischer Outfits, die ebenfalls im Konnex mit einem gestischen Repertoire machttechnologisch engstens verknüpft sind mit der bildmedial erotisierten Ästhetik der Uniform als Modeartikel. Filme wie *TOP GUN* (USA 1986, R: Tony Scott), *A FEW GOOD MEN* (*EINE FRAGE DER EHRE*, USA 1992, R: Rob Reiner), *BLACK HAWK DOWN* (USA 2001, R: Ridley Scott) usw. haben dies für den mili-

tärischen Diskurs in verschiedenen US-amerikanischen Kriegsphasen immer wieder eindrucksvoll demonstriert und auch auf den cinegrafischen Typus der Soldatin übertragen (s. Demi Moore als erotisierte Uniformträgerin in *A FEW GOOD MEN*, Kelly McGillis in *TOP GUN*). Im Werbespot wie auch in seinen künstlerischen Extensionen (z.B. Anne Kleins Kampagne »My Uniform«), im Musikclip (skandalisiert 2003 während des US-Angriffs auf den Irak in Madonnas *AMERICAN LIFE*, USA 2003, R: Jonas Åkerlund) oder im Filmmusical, z.B. in *CHICAGO* (USA 2002, R: Rob Marshall) oder *MOULIN ROUGE* (USA 2001, R: Baz Luhrman) besitzt Uniformierung im Costume Design jedoch in der Regel nicht nur die Konnotationen des Nationalen/Nationalstaatlichen sondern auch die der Gleichheit/Brüderlichkeit, des Korpsgeistes, des Kämpferschen, Militanten und der Ehre (s. auch die entsprechende Denotierung des Uniformtragens in diversen Dialogen in *A FEW GOOD MEN*). Die Gesten der Eingliederung in das größere Ganze vom militärischen Gruß bis zu den Gesten und Schrittfolgen des Military March sind ihr daher förmlich eingeschrieben. Dieser Aspekt ist es, der in Filmen wie *A FEW GOOD MEN* explizit gemacht und diskutiert wird. Auch für die Kirchen und die in ihnen codifizierten Kleidungsregeln und gestischen Archive formuliert der Spielfilm ein solches Spannungsverhältnis von offiziöser performativer Norm und erotischer Übertretung. Letzteres wird nicht nur im Genre des Nonnenfilms deutlich, sondern auch in anderen Genrefilmen wie dem Thriller *I CONFESS* (ICH BEICHTE, GB 1953, R: Alfred Hitchcock) mit Montgomery Clift als Priester oder in Fernsehmehrteilmern wie *THE THORN BIRDS* (DORNENVÖGEL, USA/AUS 1983, 4 x 90 min., R: Daryl Duke) mit Richard Chamberlain als begehrendem und begehrtm Priester.

Als visualisierungsstrategisches Paradigma, sozusagen in ihrer »extended version« außerhalb der Traditionsinstitutionen Kirche, Militär, Polizei und Jurisdiktion, unterstützt Uniformierung im Film die uniformen Figurenarrangements und Ordnungsmuster der *mise en scène* und die dramaturgische Wechselwirkung von individualisierten Einzelfiguren mit ihren (Inter-) Aktionen und Komparserie, also: Masse. In den sich ständig selbst überarbeitenden Formaten des New Hollywood reicht dies bis zu einer konfrontativen Kommentierung des Gestischen und der Uniform (z.B. in der *MATRIX*-Reihe, USA 1999ff., R: Andy und Larry Wachowski). Auch hier wären zahlreiche Spielarten zu benennen: wenn etwa Streetgangs und Police Squad in Outfit und Gestik in Opposition gestellt werden, optisch differente Massenaufzüge zwischen sich formierenden »Rebellen« und »imperialen Truppen« bzw. »Klonkriegern« in Szene gesetzt werden (*STAR WARS EPISODE II: ATTACK OF THE CLONES*, USA 2002, R: George Lucas) oder militärische Ordnungsmuster mit tän-

zerischem ›Chaos‹ kontrastiert werden (Jamiroquai: DON'T GIVE HATE A CHANCE, 2005, R: Alexandre Courtes/Martin Fougeroles; vgl. Richard/Grünwald 2006). Der Komplex des Gestischen, gleich ob vereinzelt oder an Gruppen exemplifiziert, stellt dabei stets und in der Regel Bezüge zu einzelnen Komponenten der Erzählung her.

Geste und Bewegungsformationen im dokumentarischen und experimentellen Film

Im Gegensatz zum Erzählkino macht der künstlerische und dokumentarische Film den Komplex des Gestischen vielfach nicht nur explizit zum Thema (z.B. in vielen Arbeiten von Harun Farocki oder Matthias Müller), sondern analysiert sie zugleich. Jedoch liegt die Differenz im Approach nicht im konzeptuellen Bereich, denn auch der Actionfilm zeigt Kämpfe und Shoot Outs als choreographische Kämpfe (›choreographic fights«, Miranda Pennell zit. nach Schaefer 2007) oder als Spektakel mit Ballett-Qualitäten (›balletic qualities«, Arthur Penn).¹⁰ Auch Akira Kurosawa, Sam Peckinpah oder Arthur Penn, später dann Quentin Tarantino, Christopher Nolan oder Wong Kar-wai reinterpretieren und brechen ja bereits das filmisch fest etablierte Alphabet gestischer Gewalt und wandeln es kommentierend um in jene aufsehenerregenden Schauspiele des Tötens und Zerstörens, die Publikum und Filmkritik schockier(t)en und faszinier(t)en (vgl. Prince 1998: 67). Mit ähnlichen kamera- und schnitttechnischen Implikationen, aber ganz anderen narrativen Rahmungen als der Tanz- und Choruslinefilm, nutzen Western, Eastern, Militär- und Actionfilm etwa das Cross Editing von Zeitdehnung und Zeitraffung, die anti-chronologische oder gegen die Erzähllogik gerichtete Montage, um explizite Bezüge zu Macht, Destruktion, Krieg, Kampf und Tod herzustellen, die in Tanz-, Musik-, Chorusline- oder Revuefilm gar nicht oder höchstens als verborgene Lesarten existieren.

10 Zit. nach Crowds/Porton 1993: 9. Penn setzt extreme Slow Motion bereits in *THE LEFT HANDED GUN* (USA 1958) ein.



Abb. 1: *TATTOO* (GB 2001)

Dokumentarische und experimentelle Filme, aber auch kommerzielle Kurzformate wie Clip oder Kino-Trailer, können aus diesem illusionistischen Rahmen des Narrativen heraustreten. Die Regeln von Absenz und Präsenz der Geste, von Ein- und Ausschließungsprozeduren, werden dabei zitiert (z.B. aus dem Spielfilm) und nach anderen Regeln bearbeitet als im Erzählkino. Harun Farocki etwa untersucht und kommentiert immer wieder in seinen Filmen den Konnex von Geste und Gestus. In *DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN* (D 2001) verdeutlicht er, wie das *consumer engineering* unsere Gesten und Blicke zu lesen und psychotechnisch zu verwerten gelernt hat. In *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* (D 1997) setzt er sich ausschließlich mit dem semantischen, expressiven und machttechnologischen Potenzial der Hände auseinander. *ÜBERTRAGUNG* (D 2007, R: Harun Farocki) rekonstruiert und »seziert« das Vokabularium der Gesten im Kontext der Geld- und Warenströme, etc.

Unter der Perspektive tänzerischer Gestik besonders aufschlussreich sind jüngst die filmischen Arbeiten der Tänzerin und Performance-Künstlerin Miranda Pennell. Als Filmemacherin bringt sie die Paradoxien eines genormten kulturell definierten gestischen Repertoires auf die Leinwand und untersucht sie mit verschiedensten filmischen Mitteln und Improvisationsanordnungen in diversifizierten und exemplarischen Praxisbereichen wie Alltag, Militär, Sport oder Tanz. Ihre Filme zeigen die Geste zwischen Banalität und Dramatizität, zwischen Alltagsverrichtung und Theatralik, bildmedialem Topos und Selbstinszenierung, während sie gleichzeitig Rahmenbedingungen *und* Artikulationen (Performanz) des Gestischen aufzeigt und schafft (z.B. durch Improvisationssituationen am Set). Für *FISTICUFF* (GB 2004) reinszeniert sie filmische Kämpfe in einer Kneipenkulisse, in der die übrigen Akteur/innen unbeeindruckt bleiben. Die simultane Sichtbarmachung zweier spektakulärer Fights, die spiegelverkehrte Wiederholung und die Kombination von theatralischem Faustkampf und friedlich-gelangweilter (Alltags-)Konversation in einem Pub in einer Einstellung oder einer Sequenz lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Künstlichkeit, aber auch auf die tänzerische Dramati-

zität der ›Filmprügelei‹ als etabliertem Spannung erzeugendem Verfahren des Erzählkinos. In TATTOO (GB 2001, s. Abb. 1) setzt Pennell die Rituale und ›Performances‹ des Militärs in eine idyllische Naturlandschaft, um den Drill, die Wiederholung eines leeren Zeichens, wie Pennell meint, herauszuarbeiten (vgl. Pennell zit. n. Schaefer 2007). Auch hier tun sich über Detailaufnahmen und Montage Bezüge zwischen Alltäglichkeit, performativer Serialisierung und theatraler Dramatisierung auf. Für HUMAN RADIO (GB 2002) recherchiert und castet sie Menschen, die ›in ihren eigenen vier Wänden gern tanzen‹ (so lautete der entsprechende Aufruf zur Beteiligung an diesem Filmprojekt in den Zeitungen). In der durch Laiendarsteller/innen realisierten (Wieder-)Aufführung scheinbar privater Momente des Tanzens und in der Geste der Erprobung in Sets wie Küche, Wohnzimmer oder eigenem Garten wird filmisch zurückgenommen, was die Traditionen des Mainstreamkinos und insbesondere des Tanzfilms über Jahrzehnte hinweg konventionalisiert haben: die Dramatisierung und Erotisierung des Tanzes als kulturalisiertes Massenritual zwischen Frau und Mann, wie es in SHALL WE DANCE? (DARF ICH BITTEN?, USA 2004, R: Peter Chelsom) oder in den aktuellen Fernseh-Casting-Shows (z.B. LET'S DANCE, D 2006, RTL, DANCING STARS, A 2007 und 2009, ORF) reformatiert wird. Die Effekte dieser Entdramatisierung und Entnarrativierung durch das Einfügen in ein Alltagssetting oder eine lakonisch-kahle Landschaftsformation sind vielfältig. Die Versuchsanordnung und das Casting per Annonce in HUMAN RADIO bewirkten beispielsweise, dass der Film von Protagonistinnen dominiert und so eine zunächst nicht beabsichtigte zusätzliche Lesart der Geschlechterdifferenz eingeführt wird. Das Verfahren der Improvisation ermöglicht es der Regisseurin, die sich in ihren frühen Videoarbeiten zunächst selbst als Tanzende zur Filmfigur machte, Gesten als kulturell und sozial codierte ›Medien‹ der Expressivität und zugleich als beiläufig zu zeigen, wenn die Akteurinnen sich – scheinbar selbstvergessen – vor der Kamera in Szene setzen.¹¹ Auch MAGNETIC NORTH (GB/FIN 2003) nutzt das Gestische, die Improvisation und das Ritual, um eine filmisches Piktogramm junger Menschen und ihres Alltags in der Kleinstadt Oulu (Finnland) zu entwerfen. Ausschnitte aus Alltagspraktiken wie Schlittschuhlaufen oder E-Gitarre-Üben werden als weitgehend dialogfreie, rhythmisierte und der Landschafts- bzw. Stadtformation eingefügte per-

11 Dies steht nicht nur im Gegensatz zu den ebenfalls per Casting realisierten Versuchsanordnungen der genannten Fernsehshows, sondern auch zu den filmästhetischen Verfahren der Erotisierung durch Tanz z.B. in dem Spielfilm NELL (USA 1994, R: Michael Apted mit Jodie Foster in der Titelrolle), in dem Tanz als ›naturhafte‹ menschliche Ausdrucksform in Szene gesetzt wird.

formative Akte gezeigt, denen eine im physikalischen Sinne magnetische Poesie innewohnt. Durch ihre soziologisch inspirierte und explizit analytische Film-Arbeit entfernt sich Pennell jedoch nicht nur von einer Visualisierung des Tanzes, den sie nun als Film-Sujet »zu theatralisch« findet (Pennell zit. n. Schaefer 2007), sondern auch von der Dominanz des Gestischen, denn die im Film zitierte Geste besitzt die Neigung zur Kontextualisierung und Narrativierung. Interessiert sie in *FISTICUFF* oder *TATTOO* noch vorrangig der »Effekt einer leiblichen Bezeichnung« und somit die »Oberflächenpolitik des Körpers« (Butler: 199) als Disziplinarproduktion, so gibt sie uns inzwischen primär die Alltags->Performance zur Beobachtung: den Akt der Herstellung, Er-Findung und Einbildung des Gestischen (der »fabrication« im Sinne Butlers).



Abb. 2: YOU MADE ME LOVE YOU (GB 2005)

In *YOU MADE ME LOVE YOU* (GB 2005) entsteht aus der improvisatorischen Versuchsanordnung ein Spiel und ein Wettbewerb zwischen Tänzerinnen und Kamera, das den konzentrierten Blick der Tänzerinnen als Pendant zum fixierenden, sich jedoch ständig entziehenden Kamera-Auge vorführt. Nicht die Kamera sucht die Akteurinnen zu erfassen, hier müssen die Akteurinnen der Kamera folgen und die Aufnahmeapparatur im Auge behalten. Jedes Wegschwenken der Kamera wird also von der Gruppe der Tänzerinnen mit Körperbewegungen beantwortet, die für die Zuschauer jedoch unsichtbar bleiben. Wir sehen hingegen nur noch das Ergebnis dieses Virtuositätswettbewerbs: die Nahaufnahme der Tänzerinnen, die mit konzentriertem Blick die Kamera im Auge behalten, um im Bilde, im Frame zu bleiben. Das ganze Setting der Versuchsanordnung ist nur per Ton zugänglich: hörbar in den abrupten Fußbewegungen, wenn die Ballerinas ihren Körper wieder mit Blick auf den Monitor und schnellen Schritten in den Fokus der sich entziehenden Kamera zurückbringen. Die Kamera lässt sich, wie der Titel sagt, lieben. Durch die Begrenzung des Filmausschnitts, durch die Kadrage, durch die gleich bleibende Einstellungsgröße, ist dem Publikum nur der betrachtende Blick der Protagonistinnen zur Betrachtung und zum Rätselraten (was

geht hier vor?) gegeben: Das Gestische, und dies scheint mir bezeichnend zu sein, ist in dieser filmischen Arbeit nunmehr vollständig absent.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2004): »Noten zur Geste«. In: Schmutz, Henna/Widmann, Tanja (Hg.): Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem, Wien, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 39-48.
- Barthes, Roland (1990): »Cy Twombly oder Non multa sed multum«. In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main.: Suhrkamp, S. 165–183.
- Bruns, Karin (2006): »Learning from Europe? Copy and Paste? Das Independent Cinema zwischen Autorenfilm, New Hollywood und Dogma 95«. In: Stephan, Alexander/Vogt, Jochen (Hg.): Die Amerikanisierung der deutschen Kultur seit 1945, München (Reihe des Kulturwissenschaftlichen Institut Essen), S. 201-217.
- Butler, Judith (2000): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Crowdus, Garry/Porton, Richard (1993): »The Importance of a Singular, Guiding Vision: An Interview with Arthur Penn«. Cineaste 20, Nr. 2: Frühjahr, S. 5-12.
- Derrida, Jacques (2001): »Signatur Ereignis Kontext«. In: Limited Inc., Wien, Passagen Verlag, S. 15-45.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hans, Jan (2004): »Musik- und Revuefilm«. In: Segeberg, Harro (Hg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film, Bd. 4, München, Paderborn: Fink, S. 203-228.
- Klooss, Reinhard/Reuter, Thomas (1980): Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried [1928] (1977): Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kwai-Cheung Lo (1999): »Muscles and Subjectivity: A Short History of the Masculine Body in Hong Kong Popular Culture«. Camera Obscura, Nr. 39, S. 105-125.
- Löffler, Petra (2003): »Was Hände sagen. Von der »sprechenden« zur »Ausdruckshand««. In: Bickenbach, Matthias/Klappert, Annina/Pompe, Hedwig (Hg.), Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien, Köln: DuMont, S. 210-242.

- Parker, Andrew/Sedgwick, Eve Kosofsky (Hg.) (1995): *Performance and Performativity*, New York: Routledge.
- Prince, Stephen (1998): *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin: University Press.
- Richard, Birgit/Grünwald, Jan (2006): »Horde und Kriegsrevue? Formationen von Männlichkeit und ihre Verortung im Gruppenspektakel«. In: Jäger, Andrea/Antos, Gerd/Dunn, Malcolm H. (Hg.), *Masse Mensch. Das »Wir« – sprachlich behauptet, ästhetisch inszeniert*, Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, S. 223-237.
- Richard, Birgit/Mentges, Gabriele (Hg.) (2005): *Schönheit der Uniformität. Körper – Kleidung – Medien*, Frankfurt: Campus.
- Schaefer, Dirk (2007): *Choreografien für die Kamera. Miranda Pennell. Feature im Rahmen der arte-Sendung »Kurzschluss« vom Mittwoch 17. Januar 2007, um 00.10 Uhr.*
- Schumacher, Eckhard (2003): »Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart.« In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 383-402.
- Wegenast, Ulrich (2004): »Flaming Gestures. Gesten im künstlerischen Film«. *Kritische Berichte* 4/04, S. 47-60.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Filmstill aus: Pennell, Miranda (2001): *Tattoo*, GB.

Abb. 2: Fillstill aus: Pennell, Miranda (2005): *You Made Me Love You*, GB.