

Frank Stern

Film als Geste zwischen Publikum und Leinwand: DER BLICK DES ODYSSEUS

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13449>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stern, Frank: Film als Geste zwischen Publikum und Leinwand: DER BLICK DES ODYSSEUS. In: Marion Meyer, Deborah Klimburg-Salter (Hg.): *Visualisierungen von Kult*. Wien: Böhlau 2014, S. 125–136. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13449>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205793052.125>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

FILM ALS GESTE ZWISCHEN PUBLIKUM UND LEINWAND: DER BLICK DES ODYSSEUS

FRANK STERN

Spielfilm ist Blick und Bild, gleichermaßen der Blicke der Zuschauerinnen und Zuschauer auf die Leinwand und der indirekten oder auch direkten Blicke von der Leinwand auf uns. Für die indirekten Blicke gleicht die Leinwand dem Schild des Perseus, denn Perseus würde den direkten Blick der schlangenköpfigen Medusa nicht aushalten können, zu Marmor werden. Als erfahrene Filmschauerinnen und Filmschauer mögen wir heute allerdings, auch bedingt durch die überbordende Präsenz von Körpern in der visuellen Kultur, den direkten Blick, der längst seine gefährliche Schamnische verlassen hat und die kulturell zerbröselnde Tabuisierung von Nacktheit und anderem voll Begehren genießt. Insofern scheint die enthüllende griechische Antike in der visuellen Film-Moderne bildbewegt auf. Es gibt keine Tabus, sondern nur imaginierte und reale Tabubrüche.

Das hängt auch mit dem kulturgeschichtlichen und technologischen Ursprung des Kinos zusammen. Mit der Frage, wie bewegt sich ein Körper, wie können wir die Bewegung der Körper wahrnehmen und sie verstehen, die so komplexe innere Wirkungsmacht des Körperlichen analysierbar machen, begannen die bewegten Bilder vor über 120 Jahren. Der Vorwand war wissenschaftliches Lustprinzip, Suche nach Erkenntnis, oft ausgehend von Medizin und Anthropologie, denen leblose Fotos und Zeichnungen nicht mehr ausreichten. Die kognitive Legitimation entsprach den emotionalen Seh-Lust-Bedürfnissen nach dem Motto: Ich sehe, also bin ich. Und dazu mussten filmisch Hüllen und Masken fallen. Nacktheit, Enthüllung, der paradiesische Urzustand versteckten sich im vorgeschobenen wissenschaftlichen, meist medizinischen Schein dieser ersten bewegten Bilder, durch die nicht wenige Protagonistinnen und Protagonisten sich verewigend uns in die Kamera, sprich ins Auge blickten und, soweit archiviert, nach wie vor blicken. Eben der erste ewig reproduzierbare bewegte und bewegende Blick, um den es im Folgenden weiter gehen wird.

Die ersten Filme der Moderne, die heute überall, wo es Filmkulturen gibt, gesucht werden, irgendwann und irgendwo vor mehr als 100 Jahren produziert, waren auch die ersten bewegten Blicke, die die Blick-Stille in Literatur, bildender Kunst und Fotografie, so bedeutungsvoll, motivierend und bewegend sie auch gewesen sein mögen, überwand. Doch müssen wir uns immer wieder fragen, was zwischen dem Filmblick und dem Blick auf den Film in seiner auf der Leinwand reproduzierten Form geschieht. Können wir Blicke sehen oder nur Augen und Kamera? Doch was geschieht mit den

Spiegelungen im körperlichen und technischen Auge? Wie und wodurch wirkt Film, wenn wir von der Oberfläche der Leinwand, von Pixeln, vom bläulich schimmernden Silver Screen und den Spiegelungen in uns absehen?

Durch jeden Film scheinen, wie mit einer körperlichen Gebärde angedeutet, andere Blicke, andere Bilder, solche, die wir zu kennen meinen, und solche, die für den Einzelnen neu sein können oder die der Einzelne gar nicht wahrnimmt. Es entstehen zwischen Leinwand und Zuschauerinnen bzw. Zuschauern Zeiten-Räume (mit Bindestrich), emotionale und kognitive Turbulenzen, Wahrnehmungsräume, Interpretationsräume, körperliche Strudel, die eine Gänsehaut oder Tränen, Langeweile oder Wut verursachen können. Dieser unsichtbar-sichtbare Raum ist doppelt materiell: durch seinen Ursprung von Filmrolle / Digitalem, Projektor, Leinwand und durch unsere körperlich-emotional-kognitive Aufnahme und Reaktion. Auch Erinnerungsschichten können in diesem bewegten Raum abgerufen werden; denn Film ist immer auch ein *lieu-de-mémoire*, ein Ort oder besser ein Raum kultureller Erinnerung. Wir werden in unwahrscheinlich schnellem Tempo mit Filmschichten von Staub und Patina bis Digital konfrontiert, durch die sich wiederum unsere vielschichtigen Wahrnehmungen ordnend oder auch chaotisch, zustimmend oder ablehnend, begehrend oder abstoßend im Rhythmus der Filmszenen und ihrer Referenzialität bewegen. Wir empfangen immer zwei Filme, den Film auf der Leinwand und den Film in unserem Körper irgendwo zwischen Bauch, Gehirn, Herz, Auge und Seele. Was vermitteln diese zwei Filme?

Die bewegt-bewegenden Bilder, unstete Wanderer der menschlichen Imagination, knüpfen immer wieder da an, wo Homer des Odysseus Reise ins Innere der Seele münden lässt, wo der Seher Teiresias im inneren Blick die Welt erfasste und Hephaistos' Schmieden von Achilles' Schild in aller Materialität, die Welt abbildete. Als Teiresias die nackte Athena erblickte, erstarb sein äußerer Blick, er hatte die nackte Wahrheit unbotmäßig erkannt und wurde zum Seher, also blind. Der Blick von Lots Weib auf das orgiastische Sodom und Gomorrah durchschien ihre ethische Existenz, machte sie so zur Salzsäule, wie noch der tote Blick der Medusa Menschen zu materiellem Marmor und Stein werden ließ. Nicht allein hinter und in jedem Filmbild stecken andere Bildperspektiven, auch in jedem Blick stecken andere Blicke, Spiegelungen, bewusste und unbewusste visuelle Wirkungsmächte, wie wir aus jedem Traum wissen. Die aus der wissenschaftlichen, technologischen und künstlerischen Revolutionierung der Moderne entstehende mechanische Verlängerung des Blicks, die Film-Kamera, kann darüber hinaus durch das Stendhal-Syndrom die emotional-kognitive Saugkraft des bildenden Kunstwerks zu ihrem ironischen Alltag machen, die vor der Leinwand Sitzenden in ihren visuellen Bann ziehen, die Augen in Bewegung versetzen. Der Mythos ist dem Blick inhärent.

Kurz, der projizierte Spielfilm kann Eros und Thanatos zugleich sein, erregen, Begehren auslösen und mit jedem Abspann den kleinen filmischen Tod sterben – zugleich jedoch lustvoll die Hoffnung auf den nächsten Film, auf neues Leben hinterlassend.

Es ist ein virtueller Zeit-Raum, in dem Leinwandgeschehen, Filmperspektive und das Sehen der Zuschauerinnen und Zuschauer aufeinandertreffen, miteinander verschmelzen, sich dialektisch anziehen und abstoßen, etwas Neues, Anderes, Drittes durch ihr Schauen schaffen, das ich – so wie im Titel – als Geste bezeichnen möchte, wobei ich mich unter anderem auf Giorgio Agamben beziehe, der sich wieder auf Aby Warburg bezieht, der sich wieder auf... usw. usf.

»Der Blick des Odysseus« (Griechenland 1995), wie der im Jänner 2012 verstorbene griechische Regisseur Theo Angelopoulos¹ seinen 1995 in Cannes preisgekrönten Film nennt, ist der Blick auf Europa und die Wiege Europas in Griechenland, in der griechischen Kultur. Doch in diesem Blick liegt mehr als eine kulturhistorische Referenz. Es ist ein Blick, der alle Bereiche der Filmkunst einmalig und reproduzierbar verbindet. Es ist aber auch ein Blick, der die zeit- und kulturgeschichtlichen Räume Europas im 20. Jahrhundert auf den Balkan fokussiert, ein Meisterwerk fiktionalisierter Visual History, visueller Kulturgeschichte. Wie der Filmmacher in der Anfangssequenz diesen Blick herstellt und dabei bereits unser Geschichts- oder Gegenwartsbewusstsein, unser Verständnis von Film als siebenter Kunst, unsere Emotionalität und unsere farblichen, also sehorientierten Wahrnehmungen und unser Gehör anspricht, wird in einer vierminütigen Einstellung am Beginn des Films etabliert. Es ist der Beginn, die Öffnung des Films und damit die Öffnung unseres Blicks, eines Mittels, um mit Platon und Homer und in diesem Falle auch mit Theo Angelopoulos Seelen auf ihrer äußeren und inneren Reise mythologisch und zeitgeschichtlich erkennen zu können. Lässt sich der Beginn beschreiben oder fordert er ein intensives Schauen, unseren Blick?²

Wir lesen zu Beginn des Films ein Zitat von Platon, sehen dann Found-Footage aus dem Jahr 1905, hören von den griechischen Filmmachern, den Brüdern Manakis, sehen vom Hafenkai auf das Meer, auf dem Kai eine Kamera und dahinter den älteren der Brüder, wie er ein aus dem Hafen auslaufendes Segelschiff filmt, alles schwarz-weiß. Hinter ihm steht sein Assistent, dessen Stimme wir aus dem Off hören. Manakis hat einen Herzanfall, stirbt hinter der Kamera. Der Assistent geht nach rechts, die Kamera folgt ihm vom Schwarz-Weiß zur Farbe übergehend zum Helden des Films, A., der wartend steht, zuhört und dann allein, gefolgt von der Kamera, nach links geht, wo weder der tote Manakis noch die Kamera sind, und auf das Meer blickt, wo wieder das Segelschiff zu sehen ist, bis es mit langsamer Kamerabewegung nach links aus dem Bild fährt. Cut. Aber reicht diese knappe Beschreibung?

1 Theo Angelopoulos verstarb im Jänner 2012 mitten in der Arbeit an einem neuen Film. Werden wir diesen Film, den Blick auf Griechenland und Europa je sehen, oder wird er Found-Footage des beginnenden 21. Jahrhunderts sein?

2 Vgl. die Analyse des Films in: Horton (1997) 181 ff. und ein Interview des Autors mit dem Regisseur, ebd. 202 ff.

Diese Anfangssequenz ist der allgemeine Rahmen einer Suche nach materiellen Filmrollen, eines Blicks auf den ersten Blick, den ersten Film, und dieses Blicks auf uns. Die Wirklichkeit erscheint hier nicht als chronologische Abfolge unterschiedlicher Bilder. Die Zeit existiert nur als Film-Raum. Hat dieser filmische Zeit-Raum, also mit Bindestrich geschrieben, überhaupt ein Ende? Und was will uns die Stimme aus dem Off eigentlich mitteilen, was bewirkt die Farbe Blau bei Einzelnen von uns, wenn wir Blau als Farbe antiker Sinngebung an Statuen von Göttern und Menschen (vornehmlich der Bärte!) erkennen. Was deutet uns das Schiff, vielleicht die Reise eines heutigen Odysseus? Wie historisch ist dieser Film? Erzählt er Geschichte oder eine Geschichte, bewegte Kulturerfahrung, Literatur- und Bilderinnerung, oder reflektiert er ein Geschichtsverständnis, artikuliert er Geschichtsbewusstsein, zeigt er griechische Mentalitäten oder amerikanische, europäische Mentalitäten, oder vielmehr die Ästhetik des Blicks? So viele Fragen und noch mehr Antworten, doch stets Fragen nach dem, was wir in diesen wenigen Minuten sehen, spüren und hören.

Der Film beginnt mit einem Zitat von Platon, in dem es um den Blick in die Seele geht. Der Blick des Odysseus betrifft nicht allein Mythen, Legenden, Abenteuer, die Wanderjahre unserer Zivilisation, die Brüche der Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder, die wir überliefert mit uns tragen, sondern er betrifft auch den Blick in die Seele des oder der anderen, damit nicht zuletzt in die eigene. Es ist ein offener Blick auf uns. Der Blick kann Fakten aufspüren, Quellen, kann Wissen vermitteln, aber auch Gefühle, Mentalitäten betrachten, interpretieren. Insofern geht es nicht einfach um die »klassische Geste der Internalisierung, bei der die pictures auf die images und die äußeren Bilder auf die (sogenannten) inneren zurückgeführt werden«, so als ob unser emotional-kognitives Archiv im Kopf aus einfach indizierten und strukturiert zu ordnenden Karteikarten oder Zitaten bestünde.³ Das wäre eine viel zu einfache Erklärung der Wirkungsmacht der bewegten Bilder. Ist es nicht vielmehr in der Opening-Sequenz des Films so, dass die Vielzahl der gesehenen und auf uns geworfenen Blicke in der Kamerafahrt durch unser durchaus unterschiedliches Blicken zu einer gestischen Einheit werden kann, die eine Bedeutung trägt?

Der motivischen Widmung vor schwarzer Tafel zu Beginn folgt unser Blick einer historischen Bildfolge, in der wir im Jahr 1905 in einem griechischen Dorf Weberinnen bei der Arbeit zusehen. Die älteste, wohl zum ersten Mal mit einer Kamera konfrontiert, blickt in das Auge der Kamera, also uns in die Augen, eben der erste Blick gleich als Dreifaches – die Weberin, die Brüder Manakis mit ihrer Filmkamera und wir –, untermalt von Drehgeräuschen einer Handkamera des Fin de Siècle. Dieser erste Blick ist gleichzeitig auch ein neuer für das damalige Kinopublikum. Und die erst viel später ins

3 Alloa (2011) 10.

Bild kommende Stimme des Protagonisten A., gespielt von Harvey Keitel, fragt: »Aber ist dies wahr? Ist es der erste Film? Ist dies der erste Blick?«

Weitere drei Filmrollen sollen existieren, vorher von den Manakis-Brüdern gedreht, aber nie entwickelt. Aber wo sind sie, und was befindet sich auf diesen Filmrollen? Die Stimme ist nun die des Assistenten von Manakis, der dem Protagonisten des Films, dem Regisseur A., der immer noch im Off ist, etwas erklärt. Später im Film verstehen wir, dass A. während der Balkan-Kriege der 90er-Jahre seine Odyssee antritt. Die geografische Reise mündet in das zerbombte Sarajevo, die zeitliche in seine Vergangenheit, in die Krise seiner Seele, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Liebe, Tod und Wiederkehr in mythologischer und zeitgeschichtlicher Metamorphose aufeinandertreffen müssen.

Nach dem Platon-Motiv und der Film-Footage von 1905 erfolgt eine einzige Einstellung, eine einzige Kamerafahrt, die fast ein halbes Jahrhundert wie in einem Raumschwenk überbrückt. Es scheint faktisch und zugleich mythisch zu sein, und doch bleibt der Film innerhalb eines historischen Kontextes, der Mythologisches nicht ausschließt, der Versuch eines Filmemachers, den Balkan und damit Europa visuell und filmhistorisch zu durchdringen, mit Odysseus um ihr Verständnis zu ringen. Durch die Bilder scheint in jenem Zeit-Raum zwischen Leinwand und Zuschauerinnen bzw. Zuschauern etwas anderes auf, eine Geste, die uns hineinzieht in das Dinglich-Virtuelle des Films. Derartige Bilder sind, wie jüngst Emmanuel Alloa formulierte, »keine reine Erscheinung«, denn »jedes Erscheinen ist immer bereits ein Durchscheinen«. ⁴

Beide Dimensionen, zeitliche und räumliche, sind in den vier Minuten dieser Mise-en-images, die zielweisend ins Mythologische, also filmisch intendiert ins Künftige weist, vorhanden. Wir blicken vom Land, einem Kai, auf das Meer. Einer der Manakis-Brüder dreht die Kamera, will das aus dem Hafen laufende blaue Segelschiff einfangen, festhalten. Hinter ihm steht sein Assistent. Das Schiff schwimmt von rechts nach links durch den Rahmen, wir gehen mit dem Assistenten von Manakis von links, der Vergangenheit, nach rechts, zur Gegenwart, um mit dem Protagonisten, der in der Gegenwart, durch Kleidung und Farbe angedeutet, nun nach links gehend wiederum bei der Zukunft der Vergangenheit anzukommen. Filmisch ganz einfach. Das mythische Schiff kommt sozusagen aus der Vergangenheit der Zukunft, und zwar immer wieder, wenn wir denn schauen können, und sucht wie Odysseus die veränderte Vergangenheit, Ithaka, wo er aber in der Zukunft ankommt. Kurz: Raum und Zeit sind durch die Kameraführung eins und gleichzeitig in Bewegung; was zählt, ist der Raum, nicht die ständig reproduzierbare Zeit, vor allem nicht Zeit in chronologischer Reihenfolge. Zeit ist für den Film kein narratives Element, sondern assoziativer Bewusstseinsfluss, Wahrnehmung eines Raumes. Zeit ist Spielwerk, umfasst in der gesehenen Kamerafahrt

4 Ebd. 12.

nach den Weberinnen von 1905 vierzig Jahre von 1954 bis 1994. Angelopoulos sagte an anderer Stelle über seinen Film: Das 20. Jahrhundert begann und endete in Sarajevo. Doch in der gezeigten Sequenz zählt nur der Raum in seiner erblickten Bewegung. Es ist die Geste in diesem Raum, die den Raum füllende Geste von einer sich in die Vergangenheit und die Zukunft erstreckenden Gegenwart, die uns durch eine materielle ästhetische Bewegung der Filmkamera betrifft und nur so als Blick verstanden werden kann. Die Kamerafahrt kann vorwärts oder rückwärts fokussiert werden, ein visuelles Palindrom. Das 20. Jahrhundert beginnt und endet in Sarajevo, auf dem Balkan. Die Reise ins Innere der Seele ist immer auch der Blick oder die scheinbar nie enden wollende Fahrt des Odysseus.

Giorgio Agamben betont das Schwebende jenes geheimnisvollen Zeit-Raumes »zwischen dem Wunsch und der Erfüllung, der Ausübung und der Erinnerung daran«. Und er fügt mit leiser Ironie hinzu: »So lebt in der Geste die Sphäre nicht eines Zwecks in sich, sondern die einer reinen Mittelbarkeit ohne Zweck, die sich dem Menschen mitteilt.«⁵ Die Geste wird hier als eine Potenz gesehen, »die aus *res* eine *res gesta* macht [...]. Die Geste ist in diesem Sinne Mitteilung einer Mittelbarkeit [...], in ihrem Wesen immer Geste des Sich-nicht-Zurechtfindens in der Sprache [...], Improvisation des Schauspielers, die eine Erinnerungslücke oder ein Unvermögen zu sprechen überspielt. [...] Die wesenhafte ›Stummheit des Kinos‹ (die nichts mit dem Vorhandensein oder dem Fehlen einer Tonspur zu tun hat) ist [...] reine Gestik.«⁶ So weit Agamben. Zwischen Worten und Schweigen, zwischen Leinwand und Publikum die Geste. Gehen wir erneut zur Filmsequenz. Der Filmmacher Yannakis Manakis, gekleidet wie in den Fünfzigern, blickt durch die Kamera, erschaut vor blauem Meereshorizont ein blaues Segelschiff, das von rechts in den Blickrahmen des Filmmachers und seiner Kameralinse fährt. Doch dieser Blick holt ihn genauso ab in den Tod, wie der in den Kleidern der 90er-Jahre erzählende Assistent sein Sterben sieht und wir uns vom Blick auf das Schiff auf den zusammenbrechenden Filmkünstler ablenken lassen, während die Stimme des Assistenten zu hören ist. Wir folgen ihm, der nach rechts dorthin geht, wo die Kamera ihre Aufnahme begonnen hat. Die Kamera folgt ihm, während er jemanden anspricht, der noch außerhalb des Rahmens ist. Nun hören wir die Worte und sehen A., der von jenseits der Leinwand wie Odysseus alles, also einen nur im Filmischen oder Mythischen sichtbaren Zeit-Raum, beobachtet haben mag. Er geht nach links, am Assistenten vorbei, trägt den Kamerafokus durch den Raum, doch sind nun weder Manakis noch dessen Kamera vorhanden. Der andere Kamerablick, also eigentlich unser Blick, ist auf das blaue Schiff gerichtet, A. bleibt außerhalb des Rah-

5 Agamben (2001) 55.

6 Ebd. 55–56.

mens, bis nur noch Meer und Himmel im Rahmen sind. Wir hören die Worte, Musik, Ton, den der Manakis-Film über die Weberinnen noch nicht hatte, dafür aber das drehende Geräusch der Filmspulen, das nur uns im Kinosaal betrifft, also *Mise-en-scène*, und wir werden aus dem Schwarz-Weiß vom Beginn des Jahrhunderts und aus den 50er-Jahren in die Farbe und die Musik der 90er geholt. Die filmische Geste lehrt uns sehen, einen Raum als Zeiten, Zeit im Plural, zu verstehen. Das Gesehene überhebt sich über die narrative Ungleichzeitigkeit und schafft eine Gleichzeitigkeit des Raumes in Bewegung, in dem A. /Angelopoulos /Odysseus Zeitpassagen durchmisst, die aber eben nicht chronologisch aneinandergereiht sind. Es ist gleichermaßen eine historische und eine innere Reise, die von der relativen Temporalität des Raumes lebt. Ästhetische Bewegung pur, Kamerabewegung, historische Bewegung, Stummtone zum Off-Ton und Originalton, Schwarz-Weiß in einem Farb-Übergang, und wie in einer Choreografie die Wiederkehr des Unbekannt-Bekanntes in Gestalt des Schiffes in der Farbe der Götter – wir erleben die *Mise-en-image*, das Sichtbarmachen einer filmischen Geste, die aus der Gegenwart sowohl in die Zukunft wie in die Vergangenheit reicht, in der drei Zeit-Räume bewegt in eins fließen. In diesem Sinne ist es die visuelle Mitteilung einer Mittelbarkeit. Wenn wir es denn sehen ... »Die Geste«, so Agamben, »ist die Darbietung einer Mittelbarkeit (medialità / Medialität), das Sichtbarmachen eines Mittels (mezzo) als solchem.«⁷

Gehen wir mit Agamben erneut zurück zum geschichtlichen Ausgangspunkt des Kinos. Agamben beginnt seine Argumentation im 19. Jahrhundert mit der wissenschaftlich-analytischen Beschreibung des Schreitens, des Schritts, über die Fotografie, die Analyse der Muskeln, Sehnen, Knochen, des menschlichen Körpers hin zu motorischen Störungen in der beginnenden Moderne als »allgemeine Katastrophe der Sphäre des Gestischen«⁸ und dem Verlust der Gesten des abendländischen Bürgertums Ende des 19. Jahrhunderts. »Im Kino«, so Agamben, »versucht eine Gesellschaft, die ihre Gesten verloren hat, sich das Verlorene wieder anzueignen, und registriert zugleich den Verlust. [...] Das Element des Kinos ist die Geste und nicht das Bild.«⁹ Schreibt Agamben. Und hiermit, möchte ich betonen, lässt sich die visuelle Moderne vom *Fin de Siècle* des 19. bis zum 21. Jahrhundert im Film durchaus wagemutig neu bestimmen: Das Element des Kinos ist die Geste und nicht das Bild, präziser gesagt: nicht das Einzelbild. Bilder, so Agamben, sind hier »Fragmente einer Geste oder Einzelbilder eines verlorenen Films [...], und es ist, als erhöbe sich aus der ganzen Geschichte der Kunst ein stummer Aufruf zur Befreiung des Bildes in der Geste.«¹⁰ Das heißt, wir gehen bei

7 Ebd. 54.

8 Ebd. 48f.

9 Ebd. 50.

10 Ebd. 52.

der Betrachtung immer wieder auf Vorhergehendes, Verlorenes, zu Erinnerndes, zu Suchendes zurück. Film ist weder vollkommeneres Theater noch gebildeter Literatur oder beschleunigtes Bild.

Einem gestischen Ansatz nähert sich aktuell Werner Herzog mit seinem neuen Film über die Höhlenmalereien in der Chauvet-Höhle im Süden Frankreichs, indem er die über 30.000 Jahre ältesten bekannten Malereien der Menschen mit 3D-Technologien von ihrer Oberflächen-Existenz als Einzelbilder befreien will. Anders versucht dies auch der neue Film des polnischen Regisseurs Lech Majewski, der Pieter Bruegels Gemälde »Die Kreuztragung Christi« (1564) als »The Mill and the Cross«, basierend auf dem gleichnamigen Buch von Michael Francis Gibson, für den Film adaptiert. Das Gemälde birgt in sich derart zahlreiche Bedeutungsebenen und historische Zeiten, die der Film auf dem heutigen Stand digitaler Technik bewegt sichtbar machen kann.¹¹ Letztlich zeigt Pedro Almodóvars neuer Film »Die Haut, in der ich wohne« (Spanien 2011) ästhetisch gelungen, wie ein bewegtes Bild zu einem Gemälde, zu einem, kameramäßig betrachtet, bewegten Film verwandelt wird.

Die aktuellen Formen und Strukturen der Digitalisierung lösen die traditionelle Vorstellung von Zeit- und Bewegungsbild mit einem eleganten digitalen Schwung auf. Die Theorien sind nur so gut, wie der jeweilige Stand von Technik, visueller Kreativität und interaktiver Wahrnehmung. Wir beziehen uns auf die Referenzialität, auf das eigene bewusste und unbewusste Bildarchiv, auf den Zusammenprall im Raum zwischen uns und der Leinwand, damit auch auf unsere emotionale und kognitive Disposition. Nach einem Joint allerdings würden wir jeden Film wohl anders sehen.

Im Ringen um ein Verständnis der filmischen Geste geht Agamben immer wieder auf Aby Warburg ein und schreibt, dass in Warburgs Atlas »Mnemosyne« »die Bilder eher als Einzelbilder eines Films gesehen werden denn als autonome Realitäten« – eben als dialektische Bilder im Fluss sich bewegender Vorstellungen und Wahrnehmungen.¹² Die Geste, in den Worten Agambens, »übernimmt« und »trägt« etwas, sie »eröffnet die Sphäre des Ethos als die dem Menschen eigenste Sphäre«.¹³ Wir blicken mit und durch Odysseus, auch wenn wir in den Konventionen gefesselt sind wie Odysseus beim Anblick der Sirenen – aber er blickt. Im Zentrum des Kinos die Geste und nicht das Bild, die Geste als zur Sphäre des Tuns gehörig und vom Handeln unterschieden, so folgert Agamben: »Die Geste ist also dadurch gekennzeichnet, dass man in ihr weder etwas hervorbringt bzw. macht noch ausführt bzw. handelt, sondern etwas übernimmt und trägt.«¹⁴ Im »Blick des Odysseus« trägt die Kamera und übernimmt durch äußere und

11 Der Film basiert auch auf dem Buch von Gibson (1996), der auch am Drehbuch mitwirkte.

12 Agamben (2001) 51.

13 Ebd. 53 f.

14 Ebd. 53.

innere Raum-Zeiten auch das Homerisch-Mythische. Hierbei ist die virtuelle und materielle Welt sowohl der Filmemacherinnen und Filmemacher als auch der Zuschauerinnen und Zuschauer von tragender Bedeutung. Sie übernimmt, oder sie verweigert sich dieser Übernahme, es gibt daher auch keinen Automatismus der Wirkungsmacht eines Films. Denken wir nur, wie oft sich beim Verlassen des Kinosaals Paare über das eben Gesehene streiten. Jeder hat einen anderen Film gesehen, obwohl die Leinwandbilder identisch sind. Ein Film wirkt nicht an sich, sondern nur individuell, wenn die Geste individuell trägt, wenn Zuschauerinnen und Zuschauer sie als eigene Wahrnehmung übernehmen.

Ich möchte hier kurz ein Beispiel anführen, um deutlich zu machen, dass es sich bei der Interpretation oder visuellen Darstellung des Gestischen im Film und zwischen Leinwand und Publikum nicht um die neunundneunzigste zeit- und raumlose Filmtheorie handelt, sondern um die jeweils konkrete kultur- und mentalitätsgeschichtliche Suche nach dem tragenden Sinn in der visuellen Film-Moderne, dabei aber zugleich um die Verbindung von Wort- und Bildsequenz, die ästhetische Wirkung einer Geste in einem kultur- und zeitgeschichtlichen Kontext.

Im Jahr 2005 erschien in Frankreich ein wundervoller, nur 153 Seiten langer Roman von Gérald Tenenbaum mit dem Titel »Le Geste« – »Die Geste«. Wie ein Motto für uns schreibt Tenenbaum: »Entre regard et absence, entre mémoire et amour, il y a un geste.« Zwischen Blick und Abwesenheit, zwischen Erinnerung und Liebe gibt es eine Geste. – Und immer wieder in den vielfältigsten Formen taucht beschreibend, atmosphärisierend, konnotierend, vermittelnd das Wort »Geste« auf. Reines Substantiv eines Dazwischen. Das Leben der in der aktuellen Gegenwart lebenden französischen Protagonisten des Romans steuert in der schlichten alltäglichen Erzählung auf einen Höhepunkt, den Titel des Romans, zu, in dem die entscheidende Geste nun nicht als solche benannt wird; denn das ist nicht notwendig, da es sich um eine gesehene und sichtbare – eben tragende – Sequenz in dem heute wohl wichtigsten Spielfilm über die Erinnerung Überlebender von Auschwitz handelt, den die Protagonistinnen und Protagonisten im Kino sehen und über dessen entscheidende Sequenz sie danach sprechen. Es ist der Film »La Petite Praise aux Bouleaux« / Birkenau und Rosenfeld (Fr, D, Pol 2003) von Marceline Loridan-Ivens. Die Überlebende, die im Film Birkenau um das Jahr 2000 besucht, kann nicht durch das halb geschlossene verkettete Tor des Lagerzaunes gehen. In einer einzigen Bewegung entledigt sie sich all ihrer Jacken und des Mantels und windet sich durch den schmalen, von einer Kette gehaltenen Zwischenraum hinein. Die jungen französischen Nachkriegsgeborenen im Roman erfassen dies als die entscheidende Geste. Was bleibt im KZ als Haut und Körper, d. h. kontingente Erfahrung insbesondere weiblicher KZ-Häftlinge? – Im Gegensatz zu Frankreich ignorierte die gesamte mir bekannte deutschsprachige Rezeption des Filmes diese entscheidende Sequenz. Die beschriebene Geste war im heutigen Zeit-Raum des deutschsprachigen Kulturbewusstseins einfach nicht auffindbar, sie ließ sich nicht in das österreichische oder deutsche Zeitbewusstsein

hineintragen. Mentalitäten können sich dem Gestischen entziehen. Warum? – Für den Autor des Romans, Tenenbaum, ist die Geste visuell, der Roman steuert kontextualisiert durch die biografischen Hinweise der handelnden Personen nahezu zwangsläufig auf diesen Film zu und in ihm auf die beschriebene tonlose Sequenz. In dieser subsumiert sich die visuelle Potenz und die Bedeutung der Geste. Die Geste ist nicht Erinnerung, aber sie ist kontingent, kann erinnerte Erfahrung übernehmen und weitertragen. Sie verbindet, wie im »Blick des Odysseus«, Generationen.

Handelt es sich hier um die Aura einer körperlichen Geste im Film, wohl das wichtigste Element, so kann Film als Geste aber nicht darauf reduziert werden; denn das Gestische und die damit tragende Mediatisierung, kann sich auf alle Aspekte einer Filmproduktion beziehen. Die Geste übernimmt und trägt, mediatisiert, wo anderes verstummt, verbleicht, vergeht. Sie ist die filmische Welt der kulturellen und geschlechtlichen Zwischenräume, der Zwischentöne, der dritten Körper, der unsichtbar-sichtbaren und damit auch der Abwesenheiten, der vermeintlichen Leerstellen, der Unterscheidungen. Sie erzählt auch, aber eines ist sie nicht: Sie ist kein Text. Aby Warburg schreibt im Atlas »Mnemosyne«: »[W]ird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann.«¹⁵ Es handelt sich um eine Kontingenz, die nach Warburg durchaus »neutral« sein kann, »erst in der Berührung mit dem »selektiven Zeitwillen« – wie in dem eben angeführten Beispiel des Romans »Le Geste« – »werde es zu einer der Deutungen »polarisiert«, deren« sie »potentiell fähig ist.«¹⁶ Und mit einem selektiven Zeitwillen haben wir es bei der kulturell und erinnerungsaktiven, unterschiedlichen Rezeption des eben erwähnten Filmes zu tun. 1927 notiert Warburg: »Erst der Kontakt mit der Zeit bewirkt die Polarisation. Diese kann zur radikalen Umkehr (Inversion)« des ursprünglichen Sinnes führen.¹⁷ Die filmische Geste kann in diesem Sinne historisch kontextualisiert »zur Haltung tiefer Nachdenklichkeit« oder u. a. auch zur melancholischen Pose werden.¹⁸ Im »Blick des Odysseus« ist es eine filmische Selbstbefragung, die die Grenzen zwischen Wirklichem und Imaginären auflöst, indem sie sie sichtbar macht. Der Blick ist nicht an eine Zeit gebunden, und wir haben eine ambivalente Freiheit, uns für einen Blick oder mehrere im sichtbaren, aber auch im unsichtbaren Raum zu entscheiden, ohne dass deswegen die Wirklichkeit der Gegenwart infrage gestellt ist. Es geht bei der filmischen Geste folglich nicht allein darum, was sie erzählt und darstellt, sondern vor allem darum, was sie übernimmt und wie sie trägt. Sie ist kein Fixum, sondern ein bewegtes, offenes Sehangebot.

15 Zit. nach Gombrich (2006) 382.

16 Ebd. 337.

17 Zit. nach ebd. 338.

18 Zit. nach Gombrich (2006) 338.

»Der Blick des Odysseus« verbindet durch einen nachdenklichen Kameraschwenk das filmische 20. Jahrhundert mit der antiken Kulturgeschichte und in einer Einstellung drei Generationen – den Filmemacher, seinen Assistenten und den heutigen suchenden Regisseur. In der Geste des Suchens in einem historisch konkreten Raum, dem Balkan, können filmisch die verschiedenen europäischen Zeiten in einer inneren Reise, in einem einzigen Raum, aufgehoben werden.

Die filmische Geste ist folglich keine Theorie oder gar ein Modell, sondern eine begriffliche Konzeptualisierung des zu Sehenden, eine Verbalisierung dessen, was gesehen werden kann, aber nicht gesehen werden muss. Es geht um die visuelle Wahrnehmung der Rolle, die die siebente Kunst für unser Verständnis der Moderne spielen kann, und sie zeigt, dass Filmemacher im Sinne Homers am ästhetischen, körperlichen und technischen Schild dieser Moderne unentwegt schmieden, was wiederum Auswirkungen auf andere Künste, auf das Kulturverhalten und die gesellschaftliche Wirkungsmacht des Visuellen hat.

BIBLIOGRAFIE

- AGAMBEN (2001): G. Agamben, *Mittel ohne Zweck* (Zürich 2001).
- ALLOA (2011): E. Alloa, *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie* (Zürich 2011).
- GIBSON (1996): M. F. Gibson, *Le Portement de croix de Pierre Bruegel l'Ainé* (New York 1996).
- GOMBRICH (2006): E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie* (Hamburg 2006).
- HORTON (1997): A. Horton, *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation* (Princeton 1997).
- WARBURG (2000): A. Warburg, *Gesammelte Schriften, Bd. 2.1: Der Bildatlas Mnemosyne*, hrsg. von M. Warnke (Berlin 2000).