



University of Zurich
Zurich Open Repository and Archive

Winterthurerstr. 190
CH-8057 Zurich
<http://www.zora.uzh.ch>

Year: 2008

Vom Schauwert zur Abstraktion: Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren

Tröhler, M

Tröhler, M (2008). Vom Schauwert zur Abstraktion: Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren. In: von Arburg, H G [et al.]. Mehr als Schein: Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Zürich, Switzerland, 151-166.

Postprint available at:
<http://www.zora.uzh.ch>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich.
<http://www.zora.uzh.ch>

Originally published at:
von Arburg, H G [et al.] 2008. Mehr als Schein: Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Zürich, Switzerland, 151-166.

Mehr als Schein

Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater

Herausgegeben von
Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa M. Haeseli,
Ursula von Keitz, Valeska von Rosen, Jenny Schrödl,
Isabelle Stauffer, Marie Theres Stauffer

Inv.-Nr.: F 4506 36156
kat. 24.9.08 J

Gefördert mit Mitteln der Zürcher Hochschulstiftung, des Seminars für Filmwissenschaft, des peer-mentoring-Programms und der Gleichstellungskommission der Universität Zürich sowie des Zürcher Hochschulvereins.

1. Auflage

ISBN 978-3-03734-006-6

© für diese Ausgabe

diaphanes, Zürich/Berlin 2008

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Layout, Satz: Zedit, Zürich

Druck: Stückle, Ettenheim

INHALT

Vorwort	7
Isabelle Stauffer und Ursula von Keitz Lob der Oberfläche. Eine Einleitung	13

HAUT – GEWEBE

Viktor I. Stoichita Michelangelos Haut	33
Valeska von Rosen Pygmalion der Oberfläche Giovanni Boldinis Frauendarstellungen	53
Christa M. Haeseli MODESTY BLAISE – Kleidung als <i>camp celebration</i> ?	75
Gertrud Lehnert Zweite Haut? Körper und Kleid	89

MATERIALITÄT – KÖRPERLICHKEIT

Jan Sahli Der Zauber des Materials Gegenständlichkeit und Seherfahrung in Fotografie und Film der Weimarer Republik	101
Jenny Schrödl Schreiarien und Flüsterorgien Stimmen als Oberflächenphänomene im Theater René Polleschs	117
Kurt W. Forster Oberflächenspannung in der Architektur	131
Margrit Tröhler Vom Schauwert zur Abstraktion Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren	151

RÄUMLICHKEIT – FLÄCHE

Marie Theres Stauffer Reflektierende Oberflächen Zum verspiegelten Saal der <i>Amalienburg</i>	167
Ursula von Keitz Laut(er) Flächen Apparat und Stimme im frühen Tonfilm	187
Philipp Brunner Augenblicke des Gefühls Gesichter in Großaufnahme	201
Tereza Smid Zwischen Schärfe und Unschärfe Zur räumlichen Dimension der Schärfenverlagerung	219

OBERFLÄCHLICHKEIT – SPIEL

Martina Wagner-Egelhaaf Vom Glanz der Rede	237
Isabelle Stauffer Zur Oberflächlichkeit literarischer Figuren des Fin de siècle	255
Thomas Christen Filmischer Exzeß Annäherung an ein vermeintlich oberflächliches Phänomen	269
Barbara Naumann IchIchIch Spiele und Suiten bei Sophie Calle	283
Autorinnen und Autoren, Herausgeberinnen und Herausgeber	301
Farbtafeln	305

Margrit Tröhler

Vom Schauwert zur Abstraktion

Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren

Die folgenden Überlegungen sollen zeigen, wie die vielfältigen Bewegungen des Films, insbesondere in gewissen neueren Spielfilmen, die ich mit dem Begriff des *expressiven, ethnografischen Realismus* fassen möchte, an der Oberfläche ›Denkbilder‹ im Sinne von Walter Benjamin skizzieren. Dafür werde ich zuerst das Verhältnis des Kinos zu den Ideen, d.h. auch das Verhältnis des Sichtbaren zum Unsichtbaren, darlegen und im Rahmen der künstlerischen Moderne verorten, um mich anschließend dem angesprochenen Modus des Realismus zu widmen, der den Körper der Filmfiguren ins Zentrum stellt. Mein Leitgedanke für diesen zweiten Abschnitt läßt sich folgendermaßen umreißen: In der Figurengestaltung, die durch eine exzessive Körperlichkeit bestimmt ist und also den Inbegriff des filmisch Konkreten, den primären Schauwert darstellt, wird das audiovisuelle Bild wie die Figur als Zeichen gesprengt. In der filmischen Bewegung ergibt sich so gleichzeitig die Möglichkeit zur Abstraktion: Liest man die Figuren stärker als Phänomene der Präsenz und weniger in ihrer Psychologie, verkörpern sie ein bewegliches Denken, das die Sprache umgeht, und konkretisieren letztlich Formen des *Nichtdarstellbaren* an der Oberfläche des Films.

Zunächst jedoch möchte ich an einen Gedankengang von Christian Metz anknüpfen und ein Filmbeispiel anführen. Metz schreibt 1965 in »Das Kino: ›langue‹ oder ›langage?‹« (d.h. Sprache als ›System‹ oder ›Kommunikation?«):

»Im Film ist alles präsent: daher die Evidenz des Films, daher auch seine Undurchsichtigkeit. [...] Die Beziehungen *in praesentia* sind von einem Reichtum, der die strenge Organisation der Beziehungen *in absentia* gleichzeitig überflüssig und schwierig macht. Gerade weil der Film leicht zu verstehen ist, ist er so schwer zu erklären. Das Bild drängt sich auf, es ›erstickt‹ alles, was nicht es selber ist.«¹

Das heißt nun nicht, daß der Film nichts bedeuten kann, sondern nur, daß es hinter den Bildern keine Bedeutung gibt, daß der Film als Ausdrucksmedium seine Bedeutungen an der Oberfläche konstituiert. Und an anderer Stelle schreibt Metz, der Film liege »vor der Sprache« (*langue*),² dennoch sei er von logischen Beziehungen durchdrungen.³ Auf diese Weise findet der Film von der Präsenz direkt zur Abstraktion, und dieser Prozeß an der Oberfläche des Films interessiert mich hier hauptsächlich in bezug auf die filmischen Körperbilder. Oder, um es in Anlehnung an die Arbeit des Choreographen William Forsythe zu formulieren:

1. Metz 1972a, S. 100.

2. Ebd., S. 93.

3. Metz 1972b, S. 156, S. 159–161.

Mich interessiert die Frage, wie Körperbilder im Film »Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann«. ⁴

Dies sei nun an der Anfangssequenz des Films *BEAU TRAVAIL* von Claire Denis (FR 1998) verdeutlicht, der in der französischen Fremdenlegion im ostafrikanischen Djibouti spielt. Die Szene zeigt Soldaten beim Training: In einer Art Hürdenlauf sind Mauern zu erklimmen, bestimmte Strecken legen die Männer unter Stacheldraht hindurchrobend zurück, und an einer Stelle ist ein Sprung in ein Betonbecken verlangt, aus dem sie sich wieder herausstemmen müssen. Eng aufeinanderfolgend laufen die jungen Männer den Parcours ab, der von den Schauspielern eine exzessive körperliche Performance verlangt. Der Korporal läuft voraus, die anderen hinterher. Die Kamera bleibt nah an den Leibern, folgt dem einen, dann einem anderen, zuerst ohne eine bestimmte Figur zu privilegieren. Erst nach und nach schält sich durch die Montage und kleine Gesten der Aufmerksamkeit die Andeutung einer Beziehung zwischen dem Korporal und einem der Soldaten heraus – einer Beziehung, in der sich die Spannung und der Machtkampf, der sich zwischen den beiden im Lauf des Films entfalten wird, bereits abzeichnen. In dieser Szene, die ohne Worte auskommt, steht der männliche Körper im Zentrum, als Präsenz und als Schauwert, d.h. die Figuren und Schauspieler sind durch eine betonte Körperlichkeit charakterisiert. Gleichzeitig wird durch die audiovisuelle Bewegung des Films, durch den Montagerhythmus, aber auch den Ton, die Bewegungs- und Atemgeräusche und die leise Stimme des Korporals, der wie für sich selbst wenige Phrasen eines Legionärsliedes singt, eine körperliche Männlichkeit ausgestellt, die Disziplin, Ergebenheit, Macht, aber auch Sinnlichkeit demonstriert. Die Verletzlichkeit der Figuren wird durch die sich verausgabenden und dem Ritual (wie dem Korporal) ausgelieferten Körper physisch spürbar. In der Szene, die wenig erzählt, aber viel zeigt, kristallisiert sich an der Oberfläche – im Rhythmus der Bewegungen der Körper und des Films – eine Idee heraus, die das Unausgesprochene und das Nichtdarstellbare umkreist: Macht, Liebe und Eifersucht, die in dieser reinen Männergesellschaft bis zum Tod führen können. Im Kontrast zu der stilisierten und uniformierten Welt, die jedoch durch das Physische der Darbietung fortlaufend entgrenzt wird, stehen die Aufnahmen der Stadt in Djibouti und ihrer Bewohnerinnen und Bewohner. Sie vermitteln einen fast dokumentarischen, ethnographischen Blick auf das alltägliche Leben rund um das Camp. In einem parallelen sozialen Raum entfalten diese Figuren eine ganz andere Körperlichkeit, die uns auch die Unvereinbarkeit zweier Kulturen vor Augen führt.

4. Siegmund 2004, S. 9.



Abb. 1-2: BEAU TRAVAIL, Claire Denis, FR 1998.

1. Das doppelte Paradox der Sichtbarkeit und die Verkörperung der Ideen im Kino

Als Maschine der Sichtbarmachung baut das Kino wie die Photographie paradoxerweise auf der Abwesenheit der gefilmten Objekte auf; anwesend ist einzig das Bild, das die Objekte vergegenwärtigt. Doch das photographisch-analoge Bild kämpft seit seinem Entstehen noch mit einem zweiten Aspekt dieses Paradoxes: Es vergegenwärtigt die physische Wirklichkeit und ›ist‹ sie zugleich auf doppelte Weise nicht, denn die Wirklichkeit ist nicht nur abwesend, sondern auch durch das Bild neu gestaltet, konstruiert, perspektiviert; freilich erscheint die Welt im Bild – zumindest im dominanten realistischen Modus und der damit verbundenen Wahrnehmungskonvention – dadurch nur um so wirklicher. Im Kino führen die vielfältigen Bewegungsmomente – Objektbewegung, Kamerabewegung, Bewegung des Filmstreifens und der Montage – die Realitätsillusion an ihren Höhepunkt.⁵ Bis heute bestimmt dieser Aspekt das analoge Medium und besetzt die populäre wie wissenschaftliche Diskussion über die Referenzialität von filmischen Bildern immer wieder. Bereits frühe Filmtheoretiker wie Herbert Tannenbaum und Walter Serner in den 1910er Jahren sowie etwas später Siegfried Kracauer, Béla Balázs oder Rudolf Arnheim erkennen in der *Präsentation* von Wirklichkeit die Qualitäten und Möglichkeiten, aber auch die Gefahren der *Repräsentation*. Zwar konzeptualisieren sie dieses Spannungsfeld auf ihre je eigene Weise, für alle scheint jedoch die Herausforderung für den Film darin zu bestehen, sich der Wirklichkeit möglichst getreu anzunähern *und* sich der filmischen Gestaltungsmöglichkeiten explizit zu bedienen. Damit ist auch die Spannung zwischen dem Sichtbaren auf der einen Seite und dem Sehen durch das Medium auf der anderen angesprochen, die sich in den 1920er Jahren – zumindest in Deutschland – in den Positionen der Neuen Sachlichkeit respektive des Neuen Sehens äußert.⁶ Auf der theoretischen Ebene und in der französischen Begrifflichkeit findet sich diese Spannung in den Konzepten der »Visibilität« (*le visible*) respektive des »Visuellen« (*le visuel*)⁷ wieder, ein Begriffspaar, das ich, erweitert um den Ton (Geräusche, Musik, Stimme), mit dem *audiovisuell Wahrnehmbaren* auf der Inhaltsebene und dem *audiovisuell Darstellbaren* auf der Ausdrucksebene fassen möchte.⁸

Das doppelte Paradox des Kinos besteht nun also darin, daß wir einerseits trotz der Abwesenheit der Dinge diese im Filmbild als gleichsam wirkliche wahrnehmen und daß wir andererseits in dieser exzessiven Wahrnehmbarkeit der konkreten Welt immer schon modellierte ›Materie‹ sehen, die, vom Film in Bewegung gesetzt, noch flüchtiger erscheint, als sie es für den modernen Menschen bereits ist. Der Film, als Ausdrucksform seiner Zeit, stilisiert eine Grunderfahrung der Moderne: Der Zugang zur Wirklichkeit ist nur noch medial möglich, in distanzierter, überhöhter und kurzlebiger Form. Doch wir nehmen die Bilder sinnlich

5. Metz 1972a, S. 20–34.

6. Vgl. den Beitrag von Jan Sahli in diesem Band.

7. Aumont/Marie 2001, S. 214.

8. Gestützt auf die Arbeiten von Foucault (v.a. 1969) und Deleuze (v.a. 1986) entwickle ich diese beiden Konzepte in Tröhler 2007.

wahr und versuchen sie gleichzeitig – als Inhalt und Ausdruck – zu verstehen: So verkörpert das Kino Ideen an der Oberfläche des Films. Geht man nicht davon aus, daß Filmbilder und -töne erst über die Sprache zum Denken, das heißt in den Bereich des Abstrakten, gebracht werden müssen oder daß sie umgekehrt einen Begriff höchstens illustrieren können, sondern davon, daß sie selbst in diesem Spannungsfeld zwischen Wahrnehmbarem und Darstellbarem in der audiovisuellen Bewegung Konzeptuelles formen, so sind Filme selbst als »theoretische Objekte« zu behandeln, die in ihrem eigenen Register Ideen entwerfen.⁹ Um diese Grundthese näher auszuführen, gehe ich noch einmal einen Schritt zurück in die Geschichte der medialen Wahrnehmung.

Als Dispositiv entsteht das Kino Ende des 19. Jahrhunderts. Eine seiner Signaturen ist das Bedürfnis nach sinnlicher *Stimulierung und Immersion*, wie sie das Leben in den immer größer werdenden Städten, die Vergnügungsangebote, die Möglichkeiten des Reisens etc. verdeutlichen. Andererseits ist, wie Francesco Casetti betont, diese Zeit begleitet von einer diffusen Angst, die sozialen und ökonomischen Veränderungen nicht zu verstehen: Der Erlebnishunger, die Lust, ins Herz der Dinge einzutauchen, im Hier und Jetzt, produziert vielleicht gar diese Angst, denn das Eintauchen scheint das *Verstehen* der Situation zu verhindern, da dieses eine kritische, analysierende, bewertende Distanz verlangt.¹⁰ Die Moderne des 19. Jahrhunderts bringt aber auch all die optischen Neuerungen hervor, welche genau diese Durchdringung des Raumes und gleichzeitige Mittelbarkeit inszenieren: hochleistungsfähige Teleskope und Mikroskope, die Röntgenaufnahme, die Photographie, das Panorama, das Diorama und letztlich das Kino. Dies alles sind Dispositive der Sichtbarmachung und der Verringerung räumlicher und zeitlicher Distanz, indem sie sich zwischen das Auge und die Welt stellen, um mit bloßem Auge Unsichtbares zu beobachten; sie markieren diese Distanz als mediale, machen sie bewußt und ermöglichen das Sichtbare zu beschreiben, manchmal gar festzuhalten, kurz: sie verwandeln Wahrnehmung in Erkenntnis.¹¹

Wenn nun die wissenschaftlichen Instrumente dominant auf die Systematisierung und das distanzierende Verstehen zielen, so ist das Kino, das als Vergnügungsinstitution von Anfang an den Massen zugänglich ist, die perfekte Apparatur, um das Sensuale der Nähe und das Beobachten aus der Distanz zu vereinen – was einen weiteren Aspekt seines grundlegenden Paradoxes darstellt. Das »Kino der Attraktionen«, wie die neuere filmwissenschaftliche Forschung die Filme vor 1906 bezeichnet,¹² fasziniert hauptsächlich durch starke Sensationen, ist selbst eine Sensation und legt den Akzent auf spektakuläre Darbietungen, den Schauwert und die direkte Adressierung seines Publikums. Dennoch setzt es als Dispositiv der Moderne bereits aufgeklärte ZuschauerInnen voraus, die die Leinwandwelt nicht mit der Realität verwechseln, diese aber mit Wünschen und

9. Bal 2002, S. 185–188; S. 235–242. Für Mieke Bal wie bereits für Roland Barthes vermag auch der körperliche Ausdruck in der Performance Ideen zu »bedeuten«: »l'expression *signifie* alors une idée« (Barthes 2002, S. 342; Herv. M.T.).

10. Casetti 2005a, 25f. vgl. ebenfalls Casetti 2005b, S. 284–289 oder Charney 1995.

11. Casetti 2005a, S. 27.

12. Vgl. Gunning 1996; Musser 1995.

Ängsten besetzen, um den »Schock der Moderne«, von dem Baudelaire spricht, zu verarbeiten.¹³

Bald schon beginnt die anfängliche Aneinanderreihung von autonomen Tableaux (Ansichten) eine eigene Dynamik zu entwickeln: Die dargebotene Welt wird zusätzlich modelliert durch Großaufnahmen, Montage und Lichteffekte und sie wird durch die *narrative* Verknüpfung der einzelnen Bilder zu einer signifikanten Kette *diskursiv* artikuliert. Die sichtbare, materiell-vergegenwärtigte Welt vor der Kamera wird auf eine kohärente Logik und, parallel dazu, auf einen einzelnen (meist männlichen) Helden hin ausgerichtet und neu zur Bedeutung gebracht. Der Film erfindet seine Welt: ob dokumentarisch oder fiktional, denn, entgegen der heutigen landläufigen Auffassung, war dies bis Anfang der 1930er Jahre ohnehin kein wirklich relevantes Unterscheidungskriterium – weder für die Spektakularität des Mediums noch für dessen Realitätsgehalt oder Referenzialität.¹⁴ In jedem Fall sind in der realistischen Leinwandwelt des Kinos das Schauen und das Sehen, das Sinnliche und das Intelligible, das Vergnügen und das Erkennen von Anfang an untrennbar miteinander verschmolzen.¹⁵

Für den Philosophen Jacques Rancière erbt das Kino diese ästhetische Geste von den realistischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts in Literatur, Malerei und Photographie:¹⁶ Der Film entwirft ein Bild – unabhängig von Gattung und Genre –, das einerseits verweist, also in einer bestimmten Weise referenziell ist, andererseits sein Objekt in eine andere Tonart transponiert. So verschafft er ihm Alterität und eine neue Materialität und eröffnet ihm multiple Ausdrucks- und Bedeutungsebenen.¹⁷ Die spezifische Evidenz des analogen, bewegten Bildes bestätigt und perfektioniert einen historischen Wandel, in dem sich das Verhältnis von Sicht- und Sagbarem sowie von Sicht- und Unsichtbarem verschiebt, und bewirkt, was Rancière eine »Entstellung der Ähnlichkeit« (»une alteration de la ressemblance«) nennt.¹⁸ Im Hinblick auf den heutigen »expressiven, ethnografischen Realismus« ist besonders interessant, daß Rancière diesen Wandel an der Sichtbarkeit des menschlichen Körpers und an seiner Beziehung zu den Dingen festmacht. In den Positionen, die Rancière skizziert, bestätigt sich, was Michel Foucault für den Übergang zur Moderne im Denken der Naturwissenschaften festhält, daß nämlich die Zeichen ihre Transparenz verlieren: An der Oberfläche der Dinge angesiedelt, werden sie dunkel, ihre Bedeutung erscheint rätselhaft.¹⁹ Der kodierte Bezug zwischen Dargestelltem und Darstellung löst sich auf, und so geht es darum, die stumme Sprache der Dinge – und damit auch der Körper – selbst einzufangen. Für Rancière wird so einerseits der Ausdruck in die Dinge verlagert, was ihre Bedeutung polysem werden läßt; zum anderen gibt es die reine Präsenz der Dinge, die sich als nicht-eloquenter Ausdruck ostentativ ausstellt

13. Vgl. Gunning 1999.

14. Vgl. u.a. Cosandey 1993.

15. Vgl. Casetti 2005, S. 30.

16. Vgl. Rancière 2000, S. 60f.; Rancière 2003, S. 21f.

17. Vgl. Rancière 2000, S. 58; Rancière 2003, S. 34; ähnlich auch Aumont 1996, S. 150ff. oder bereits Metz 1972a, S. 108–120.

18. Rancière 2003, S. 20.

19. Vgl. Foucault 1966, S. 161.

und zur Abstraktion tendiert; und schließlich tritt das Materiale der Dinge durch den Stil und durch die mediale Transformation als Präsenz in den Vordergrund – etwa im Pinselstrich des Impressionismus.²⁰ Dadurch entsteht auch die *Transposition* der Dinge und Körper in eine Wirklichkeit des Bildes: eine »Metamorphose«, wie Rancière diesen Prozeß nennt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Dinge und der menschliche Körper im Laufe des 19. Jahrhunderts unter anderem durch die Verfahren der Photographie zu einer Oberfläche werden: ein zu dechiffrierendes Zeichen, eine stumme Präsenz oder ein mediales ›Objekt‹ – in jedem Fall wird die klare Zuordnung von Bedeutung erschwert und an die Oberfläche, in die instabile (mediale) Materialität getragen, was zu einer vielfältigen Bedeutsamkeit führt.²¹ Im Zuge der Moderne versteckt sich die Bedeutung nicht mehr hinter den Dingen, in einer vorgefaßten Idee oder in einer nachwirkenden Transzendenz. Dennoch ist sie auch an ihrer Oberfläche nur mehr oder weniger transparent – oder sie wird gar von außen in sie hinein projiziert (denken wir nur an die physiognomischen Theorien, in deren Dienst die Photographie trat, um ganze Galerien von Rassen- und Verbrechertypen zu erstellen). Die beiden Sichtbarkeiten von Photographie und Körper wirken in diesem Prozeß zusammen und verstärken sich gegenseitig, doch wird gleichzeitig auch deutlich, daß die ›Objektivität‹ des analogen Bildes nie gesichert war, da die Störung des referenziellen Verweises von Anfang an mitzudenken ist: denn die *Selbstevidenz* der Photographie setzt eigentlich immer schon voraus, »daß man ihr nachhilft«, wie es Peter Geimer formuliert.²²

Wenn das Kino nun diese Sichtbarkeit (oder Visibilität) erbt, so führt es durch die dreifache Bewegung des Films zu einer gesteigerten Lebens-Ähnlichkeit; gleichzeitig transponiert es die Wahrnehmung auch in die genuin filmische Ähnlichkeit als *Unähnlichkeit* (als Visuelles) und markiert die Zurschaustellung der Körper und der Bilder. So inszeniert das frühe Kino seine Schauspieler als *lesbare Körper*: Durch Physiognomie, Mimik und Geste werden emotionale Regungen und Haltungen im sogenannten *histrionischen* Schauspielstil, der bis Ende der 1910er Jahre dominiert, hochgradig stilisiert nach außen getragen, das heißt für die Zuschauer eigentlich von außen nach innen, denn wir schließen von dem, was wir sehen, auf die Eigenschaften und Absichten einer Figur.²³ Dieses körperliche Handeln impliziert auch eine explizite Geste des Zeigens, die sich direkt an ihr Publikum adressiert: Sie macht damit auf den Standpunkt der Kamera aufmerksam, und der Film stellt sich durch seine Techniken als Attraktionskino aus.

Der Übergang zu einem wahrscheinlicheren, realistisch plausibleren Schauspielstil läßt nach und nach dichtere, psychologische Charaktere entstehen, der Film erfindet narrative Techniken wie die Großaufnahme, Rückblende oder Traumbilder. Durch die Regeln der *continuity* verschließt sich die diegetische Welt der Fiktion in sich selbst. Auch die Einführung des Tons und später der Farbe provozieren noch einmal eine Steigerung des Effekts und des Aktes von Evidenz, von Authentizität, und zugleich der Performance von Körper und Film.

20. Vgl. auch Müller 1996, S. 140–147.

21. Vgl. Rancière 2000, S. 34; Rancière 2003, S. 34–35.

22. Geimer 2002, S. 20.

23. Vgl. Kessler 1998; Pearson 1992, S. 8–12.

Selbst wenn sich im klassischen Kino die Subjektivität in die Psychologie der Figuren und in die Veräußerlichung innerer Zustände verlagert, bleibt sie dennoch an die Schauspielkörper als sicht- und hörbare, mediale Oberfläche gebunden, als wahrnehmbare und darstellbare, das heißt audiovisuelle Ausdrucksform, die die Repräsentation als solche reflektiert. All diese narrativen Verfahren steigern auch den Schauwert: Das Kino erzählt, doch es tut dies über Bilder, Töne und Körper.

Wenn ich also davon ausgehe, daß der Film immer die Verbindung von sensueller Wahrnehmung und ideeller Verknüpfung darstellt, so möchte ich noch einmal betonen, daß er sie untrennbar, wenn auch in verschiedenen Modi oder Graden der Symbolisierung, zusammenführt: Inhalts- und Ausdrucksform sind zwar bis zu einem gewissen Grad voneinander unabhängig, bedingen sich aber dennoch wechselseitig. Damit scheint das Kino prädestiniert dazu, die abendländische Trennung von Leib und Seele, von Körper und Geist, von Materie und Kognition zu unterwandern, die unser Sein und Denken spätestens seit Descartes in einer bis heute bestimmenden Ausformung prägt. Denn die Verkörperung der Ideen im Kino ist nicht einfach der äußere Ausdruck einer vorgegebenen inneren Wahrheit (wie dies die christliche und etwa auch die Diderot'sche kunstphilosophische Auffassung vertreten würden), und ebensowenig ist die Rückwirkung der sinnlichen Körperfiguren auf den Geist ein Zirkelschluß (wie etwa Henri Bergson oder Gaston Bachelard und durch sie inspiriert Jean Epstein ab den 1920er Jahren ausführen; vgl. Tröhler 2007b). Das Kino entwickelt vielmehr eigene Mittel und Möglichkeiten, um Ideen zu ›verkörperlichen‹: in seinen plastisch-ästhetischen Aspekten wie in seinen strukturell-narrativen, die sich immer mit Inhalten verbinden.²⁴ Mit Jacques Aumont möchte ich – auf der Grundlage der kunsttheoretischen Ideen zum Plastischen von Pierre Francastel – somit etwas provozierend vertreten, daß das *kinematographische Bild denkt*: »elle pense, mais elle ne pense pas sur le mode du certain, plutôt du possible et du probable«.²⁵

Obwohl Aumont, wie andere vernunftkritisch ausgerichtete Filmwissenschaftler, das Narrative explizit aus seinem Gedankengang ausschließt, weil es die freien Ideen der Filmkunst zu stark bündelt und diese allzu direkt an eine vorgegebene Semantik der Welt, der Literatur oder des Theaters binde, brauchen sich Narration und Ästhetik nicht auszuschließen. In seiner Gestaltungsweise als »kinematographische Sprache«, wie man einmal sagte, *und* in seiner narrativen Modellierung der medialen Welt skizziert der Film Ideen und führt die Dinge zum Verstehen.

In der Verbindung von Körperlichem und Gedanklichem, von Wahrnehmung und intellektueller Einsicht werden im Kino durch das Plastische neue konzeptuelle Zusammenhänge erfahrbar: Keine ›reinen Ideen‹ vor oder hinter den Bildern, sondern ›Denkbilder‹ im Sinne von Walter Benjamin, wo »Körperliches [...]

24. Der Ausdruck als Ding liefert seinen Inhalt immer gleich mit; vgl. Metz 1972a, S. 108–120.

25. Aumont 1996, S. 162. »Le signe plastique est *figuratif*, c'est-à-dire lié aux lois de la perception et à celle des techniques d'élaboration du signe [...] Le signe plastique est donc un outil de pensée – mais il est aussi un outil de la civilisation et d'histoire, et à ce titre, il inclut toujours un point de vue, qu'il matérialise« (S. 161–162; Herv. i. O.).

sinnbildlich für Geistiges entstehen kann.«²⁶ Aufmerksam auf die Dinge des Alltäglichen notiert Benjamin seine Eindrücke und entwickelt einen Sinn für »alles Gleichartige in der Welt«, das sich im »Optischen«, sozusagen an der Oberfläche, zeigt. Im Blick, der darüber fährt, und in der Gedankenkette, in der sich die einzelnen Eindrücke aneinander reihen, entfalten sich neue Bilderfolgen, »auf dem Grunde jener anderen rhythmischen Seligkeit, die da im Abspulen eines Knäuels besteht.«²⁷ Theodor W. Adorno schreibt über die Benjamin'schen Denkbilder, sie seien nicht wie die platonischen Mythen von der Höhle, sondern eher »gekritzelte Vexierbilder«:

»Sie wollen [...] Denken in Bewegung bringen, weil es in seiner traditionellen begrifflichen Gestalt erstarrt, konventionell und veraltet dünkt. Was nicht im üblichen Stil sich beweisen läßt und doch bezwingt, soll Spontaneität und Energie des Gedankens anspornen und, ohne buchstäblich genommen zu werden, durch eine Art von intellektuellem Kurzschluß Funken entzünden, die jäh das Vertraute umbeleuchten, wenn nicht gar in Brand stecken.«²⁸

Auch wenn Benjamins Denkbilder mit dem Material der Verbalsprache arbeiten, so möchte ich die von Adorno beschriebene Geste, die sie hervorbringt, auch für das Kino beanspruchen.

2. Zum expressiven ethnografischen Realismus

Natürlich inszeniert das Kino das Erbe der Sichtbarkeit oder besser des Wahrnehmbaren der Dinge und Körper immer wieder neu: So war das klassische Kino darum bemüht, über die audiovisuelle Oberfläche eine transparente, »objektive« Narration der psychologischen Innerlichkeit der Figuren zu kreieren, die der moderne Film des Art Cinema später verunsicherte, indem er die Figuren als unauflösbare Rätsel oder Bruchstücke von Subjektivitäten konstruierte. Im *Independent cinema* wiederum läßt sich seit Ende der 1980er Jahre auf transnationaler Ebene eine Haltung ausmachen, die ich mit dem Begriff des *expressiven ethnografischen Realismus* bezeichnen möchte.²⁹

Seine Merkmale sind die Verwischung der Grenzen von Fiktion und Nichtfiktion, ein ethnografischer Blick auf die Details des Alltäglichen, eine Kamera sozusagen auf Augenhöhe der Figuren, ein linearer und schwach kausaler Erzählverlauf. Häufig sind die Filme durch eine elliptische Präsentationsweise und ein episodisches Erzählen geprägt, wodurch die Montage in den Vordergrund tritt. Stilistisch sind sie expressiv gestaltet, sei es durch die Handkamera oder eine

26. Benjamin 1989, S. 111.

27. Benjamin 1989, S. 70–73.

28. Adorno zitiert nach Klaus-Peter Noak in dessen Nachwort zu Benjamin 1989, S. 128.

29. Vom modernen zum postmodernen Kino vollzieht sich auch der Wandel vom »Fragment« zum »Essay« als dominanter künstlerischer Ausdrucksform (vgl. Lyotard 1994, S. 203). Zum transnationalen Aspekt der essayistischen Form im Filmbereich vgl. Naficy 2001; zum expressiven ethnografischen Realismus, wie er hier beschrieben wird, vgl. Tröhler 2007.

gesättigte Farbgebung, die den filmischen Blick, den enunziativen Akt markieren. In ihrem Realismus tritt so ein weiteres Paradox zu Tage, jenes einer fiktionalen und selbstreflexiven Authentizität, das für Fredric Jameson alle Realismen seit der Moderne kennzeichnet.³⁰

Die Figuren in diesen Filmen sind weder Heldinnen noch Antihelden, keine außergewöhnlichen Charaktere, sondern meist alltägliche und unspektakuläre Nichthelden. Die narrative Perspektive ist extern, beobachtend angelegt: Subjektivität wird kaum durch innere Bilder oder Erzählstimmen kreiert, sondern über die Körper der Figuren *relational*, in Beziehung zu anderen Figuren und den Objekten an der Oberfläche konstituiert. Natürlich können Filmfiguren insofern als Zeichen gelesen werden, sie repräsentieren fiktive Personen und symbolische Rollen. Doch sie besitzen immer auch eine Präsenz, und ihre eben beschriebene Konzeption hat eine expressive und manchmal exzessiv inszenierte Körperlichkeit und mediale Gegenwärtigkeit zur Folge, die auch den Schauspielstil bestimmt. Die Schauspielerinnen und Schauspieler sind so eher als »modèles« im Sinne von Robert Bresson zu sehen und nicht als »acteurs« im Sinne des *Method acting* des Hollywoodkinos der 1950er Jahre.³¹

Auf der *Ebene des Inhalts, des Wahrnehmbaren*, sind die alltäglichen, unglamourösen Körper der manchmal nicht-professionellen Darsteller in ihrem physischen Schauspiel ausdrucksstark eingesetzt und unterlaufen dabei auch konventionelle, idealisierte Verkörperungen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Der *Akt der (vorfilmischen) Performance* kann so jedenfalls nie ganz von der Figur absorbiert werden, sondern stellt sich immer bis zu einem gewissen Grad als körperliche Arbeit, als Arbeit am Körper und an der Figur, aus. Dadurch entsteht ein *Authentizitätseffekt*, der das Moment des Schauspiels und des Fingierens deutlich macht. Dieser Aspekt spielt zusammen mit der *Ebene des Ausdrucks*: der *Mise en scène* der Schauspielkörper in ihrer visuellen und auditiven Körperlichkeit. Der Evidenzcharakter der fotografisch-analogen bewegten Bilder wird durch Kamera, Montage und Rhythmus ebenfalls als *Akt und Effekt* hervorgehoben, und in dieser ostentativen Anschaulichkeit entstehen *plastische Film-Körper*. In sehr unterschiedlicher Weise werden diese dem alltäglichen Realismus zusätzlich enthoben – sei es durch theatralische Momente von Performance-Einlagen, durch tragikomische, manchmal gar burleske oder absurde Aspekte oder durch verschiedene Formen des Exzesses und der Abstraktion. Die solchermaßen inszenierten Körperbilder (von Schauspielerin/Schauspieler *und* Figur) dienen als Mediation im Sicht- und Hörbaren zwischen Authentizität und Performance, zwischen Erzählen und Zeigen, Fiktion und Nichtfiktion wie zwischen Gattungen und Genres (deren hybride Mischung die Filme prägt).³²

30. Jameson 1990, S. 165f.

31. Bresson 1975, S. 17f. Bresson spricht davon, daß durch die Schauspieler als modèles die Bewegung des Sinns von »außen« nach »innen« getragen wird – also der performative Ausdruck die Subjektivität der Figuren skizzieren soll – und nicht wie bei den acteurs von »innen« nach »außen«.

32. Als Beispiele können etwa angeführt werden: *LES AMANTS DU PONT-NEUF* (Leos Carax, FR 1991), *ROSETTA* und andere Filme der Brüder Dardenne (Jean-Pierre und Luc Dardenne, BE 1999), *A TIME FOR DRUNKEN HORSES* oder *TURTLES CAN FLY* (Bahman Ghobadi, IR 2000 resp. IR/FR/IQ 2004), *TOUT UN HIVER SANS FEU* (Greg Zklinski, CH/BE/PL 2004), *THE SECRET LIFE OF*

Mit dieser Haltung lassen sich die Filme des expressiven, ethnografischen Realismus in die aktuelle Medienlandschaft einbetten, in der sie mit den populären Formen der Doku-Soaps und der allgemeinen »Ethnografisierung der Kultur«³³ durch die Allgegenwart von Videokameras im Alltag in Verbindung (und gegenseitiger Beeinflussung) stehen ebenso wie mit gewissen Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst der Installationen und der Photographie (denken wir etwa an die Porträts von Rineke Dijkstra). Auch in diesen Bereichen stellt der Körper den Akt der Inszenierung als Evidenz aus und kreiert einen medialen Effekt des authentischen Materialen. Die so provozierte Sinnlichkeit verleiht der Ordnung des Wahrnehmbaren ihren vollen Ausdruck in der medialen Expressivität, und die Körperbilder machen ihre eigenen Aussagen im plastischen Register des Darstellbaren: Sie adressieren sich an ihre Zuschauer durch *sinnlich-haptische* (non-verbale) *Präsenz*. In bezug auf die exzessive Inszenierung von Schauspieler und Figur könnte man auch mit Jean-Luc Nancy vertreten, daß dabei der Körper als »letzte Evidenz« dient:³⁴ nicht im Sinne einer Essenz, sondern als modulierbare Materialität, die im medialen und ostentativen Akt der Performance von Film und Körper einen Authentizitätseffekt erzeugt.

So stellt der Modus des expressiven, ethnografischen Realismus die fiktionale Authentizität von filmischen Körperbildern als Evidenz aus und transponiert sie darüber hinaus auf eine andere Ebene. Seine performative Beglaubigungsstrategie, die konstant zwischen den skizzierten Positionen von Rancière oszilliert, dient dabei einer zunehmenden Politisierung des fiktionalen Kinos außerhalb des Mainstreams: Über die wahrnehmbare Oberfläche und den Authentizitätseffekt der *Film-Körper* werden soziale Fragen von Macht, Gewalt oder traumatischen (Kriegs-)Erfahrungen, d.h. letztlich Fragen des »Undarstellbaren« verhandelt. Das Moment des plastischen Bildes als Metamorphose verspricht nicht eine Wirklichkeit oder Wahrheit zu liefern, sondern erfindet durch die Formen der Oberfläche »Anspielungen auf ein Denkbare [...], das nicht dargestellt werden kann«, was für Jean-François Lyotard das zentrale Moment des Postmodernen ausmacht.³⁵

In *ELEPHANT* von Gus Van Sant (US 2003) führt der expressive, ethnografische Realismus die haptisch gestalteten alltäglichen Körperbilder in die Abstraktion; durch die Evidenz der Filmbilder und die Bewegung der Narration scheint so eine Idee zur Veranschaulichung zu gelangen, die nicht im Bild, als Inhalt, dargestellt werden kann: Scheinbar grundlos richten zwei Schüler an einer amerikanischen High School unter ihren Mitschülern ein Blutbad an.

Das vorfilmische Schauspielexperiment mit nicht-professionellen Darstellerinnen und Darstellern (was für interessierte Zuschauer zum Vorwissen gehört) und der Alltagseffekt der fiktionalen Welt verbinden sich mit einer starken Betonung

WORDS (Isabel Coixet, ES 2005) und viele andere, etwa die Filme von Robert Altman, Gus Van Sant, Ken Loach, Alejandro González Iñárritu, Claire Denis, Patricia Mazuy, Lætitia Masson, Lucrecia Martel, André Téchiné, Bruno Dumont, Laurent Cantet oder die dänischen Dogma-Filme.

33. Oester 2002.

34. Vgl. Nancy 2000.

35. Lyotard 1994, S. 203; vgl. auch Lyotard 1993, u.a S. 199–210.

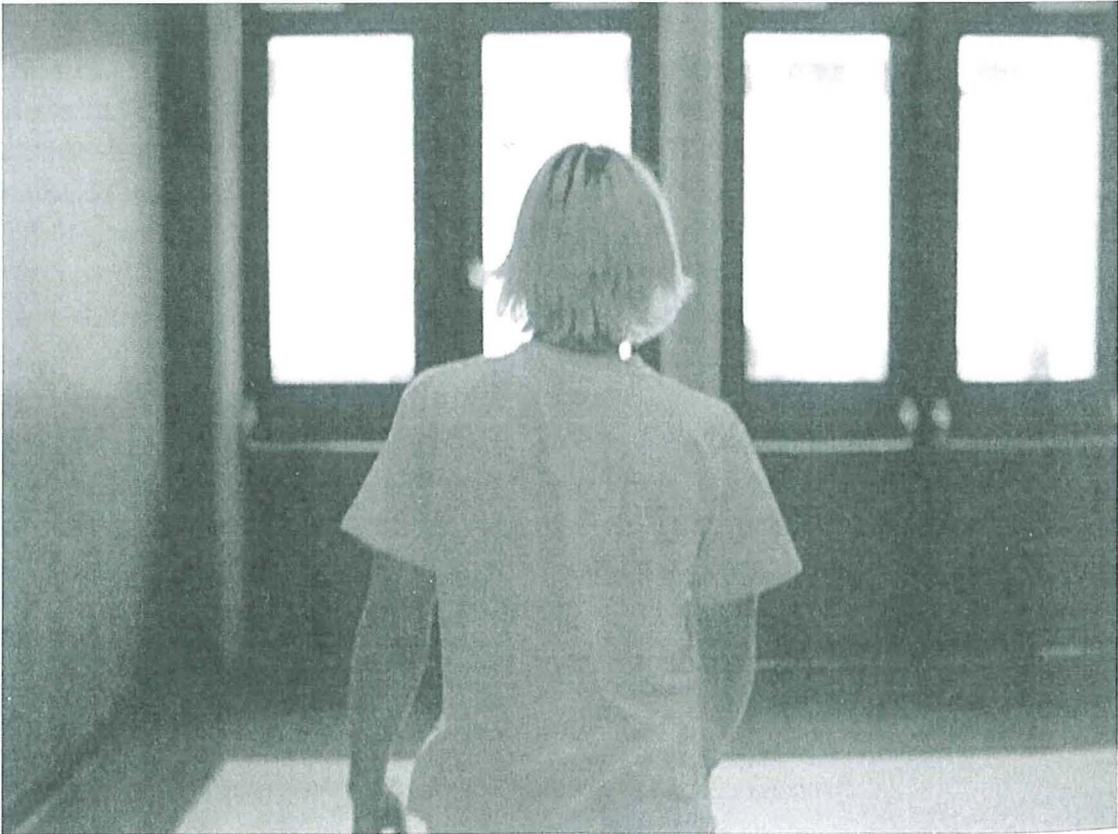




Abb. 3-6: ELEPHANT (Gus Van Sant, US 2003).

der filmischen *Mise en scène* der Körper der Jugendlichen, denen die bewegte Kamera in langen Plansequenzen folgt und die sie dabei meist von hinten zeigt. Einerseits wird durch die Loslösung vom Gesichtsbild die Psychologisierung und Individualisierung des Vorfalls gedämpft (obschon die Jugendlichen in der pluralen Figurenkonstellation als je besondere Charaktere ausgearbeitet sind und uns die Kamera ihre Wege und Begegnungen im alltäglichen Universum der Schule zeigt). Andererseits machen die Körper in ihrer sozialen und plastischen Funktion und durch das Montage-Arrangement der Szenen in Zeitschlaufen eine Idee anschaulich. Durch die filmische Bewegung (von Kamera und Montage) lösen sich Raum, Zeit und vor allem kausale Zusammenhänge in der Diegese auf, und der Amoklauf zweier Schüler wird als Ereignis denkbar, das letztlich nicht erklärbar ist: Die Komplexität der Situation, die durch Gleichzeitigkeit und Parallelität der Schauplätze und der einzelnen Geschichten der Figuren in ihren Beziehungen entsteht, verhindert eine monokausale, psychologische oder soziale Erklärung eines solchen Vorfalls von vornherein: Diese Idee, die in der narrativen Bewegung entsteht, im prozeßhaften Erzählen des Films in Bildern und Tönen, wird von den »Schauspielkörpern« sozusagen durch den Film getragen, indem dieser sie in einer Weise inszeniert, die eine quasi ethnografische Nähe und zugleich eine expressive mediale Distanz ermöglicht.

Der Film führt ein körperlich-sinnlich-plastisches Denken in der Präsenz der audiovisuellen Bilder in Bewegung vor: Er versucht ein traumatisches Ereignis, das auf einem *fait divers* beruht, als filmisches Ereignis in der Darstellung selbst erfahr- und erkennbar zu machen, um in einem performativen Prozess das »Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt«.³⁶ In einem ähnlichen Sinne spricht Hal Foster davon, daß es in solchen Momenten darum geht, »to screen the real understood as traumatic«.³⁷ In der *narrativen Bewegung*, die einen filmischen Raum entfaltet, in dem die Figuren zueinander in Beziehung treten, entsteht auch eine andere Form der Subjektivität, eine intersubjektive oder *relationale*, die die Figuren in der realistischen Alltagswelt verankert und sie *gleichzeitig* als Körper- oder Denkfiguren in die Abstraktion führt, an der Oberfläche des Films.

Literatur

Aumont, Jacques: *A quoi pensent les films*, Paris 1996.

Aumont, Jacques/Marie, Michel: *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris 2001.

Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto/Buffalo etc. 2002.

Barthes, Roland: »Diderot, Brecht, Eisenstein« (1973), in: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. IV (Texte 1972–1976), Paris 2002, S. 338–344.

36. Lyotard 1994, S. 202; vgl. ähnlich Docherty 1993, S. 16–17.

37. Forster 1996, S. 132. Forster wie Lyotard oder Docherty gestehen diese Form des Postmodernen allerdings hauptsächlich der Avantgarde zu; in den Filmen des expressiven, ethnografischen Realismus handelt es sich hingegen um eine bekennende Form des Fiktional-Narrativen.

- Benjamin, Walter: *Kleine Kunst-Stücke* (1928–35), hg. v. Klaus-Peter Noack, Leipzig 1989.
- Bresson, Robert: *Notes sur le cinématographe*, Paris 1975.
- Casetti, Francesco: »Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt«, aus dem Italienischen von Doris Senn, in: Brütsch, Matthias u.a. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005a, S. 23–32.
- Casetti, Francesco: *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Mailand 2005b.
- Charney, Leo: »In a Moment: Film and Philosophy of Modernity«, in: Charney, Leo/Schwartz, Vanessa R. (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley etc. 1995, S. 279–296.
- Cosandey, Roland: *Welcome Home, Joye! Film um 1910*. Basel/Frankfurt a. M. 1993.
- Deleuze, Gilles: *Foucault*, Paris 1986 (dt. *Foucault*, Frankfurt a. M. 1992).
- Docherty, Thomas: »Postmodernism. An Introduction«, in: Ders. (Hg.): *Postmodernism. A Reader*, S. 1–32.
- Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (MA)/London 1996.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses*, Paris 1966 (*Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1974).
- Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*, Paris 1969 (*Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1974).
- Geimer, Peter: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Photographie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002, S. 7–28.
- Gunning, Tom: »Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde« (1986), aus dem Englischen von Werner Richter, in: *Meteor – Texte zum Laufbild* No. 4, 1996, S. 25–34.
- Gunning, Tom: »An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator« (1974), in: Braudy, Leo/Cohen, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism*. New York/Oxford 1999, S. 818–832.
- Jameson, Fredric: *Signatures of the Visible*, New York/London 1990.
- Kessler, Frank: »Lesbare Körper«, *Kintop* No. 7, 1998, S. 15–28.
- Lyotard, Jean-François: *Moralités postmodernes*, Paris 1993 (*Postmoderne Moralitäten*, Wien 1998).
- Lyotard, Jean-François: »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?« (1982), in: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexpte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin 1994, S. 193–203.
- Metz, Christian: *Semiologie des Films*, aus dem Französischen von Renate Koch, München 1972a (¹1968).
- Metz, Christian: *Essais sur la signification au cinéma*, Bd. II, Paris 1972b.
- Müller, Lothar: »Jenseits des Transitorischen: zur Reflexion des Plastischen in der Ästhetik der Moderne«, in: Böhme, Hartmut/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 134–160.
- Musser, Charles: »Pour une approche du cinéma des premiers temps: Le cinéma d'attraction et la narrativité«, in: Gili, Jean A./Lagny, Michèle u.a. (Hg.): *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris 1995, S. 147–176.
- Naficy, Hamid: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic filmmaking*, Princeton etc. 2001.
- Oester, Kathrin: »Le tournant ethnographique« – La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique«, in: *Ethnologie Française* No. XXXII/2, S. 345–355.
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*, Paris 2000 (dt. *Corpus*, Berlin/Zürich 2002).
- Pearson, Roberta E.: *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley/Los Angeles etc. 1992.

Rancière, Jacques: *Le partage du sensible*, Paris 2000 (dt. *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006).

Rancière, Jacques: *Le destin des images*, Paris 2003 (dt. *Politik der Bilder*, Zürich/Berlin 2006).

Siegmund, Gerald: »William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann«, in: Ders. (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin 2004, S. 9–80.

Tröhler, Margrit: *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg 2007a.

Tröhler, Margrit: »Die sinnliche Präsenz der Dinge oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film«, in: Kiening, Christian (Hg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*, Zürich 2007b [im Druck].