

Josef Früchtl

Eine Kunst der Geste.

Den Bildern Bewegung und Geschichte zurückgeben

Eine philosophische Ästhetik des Films, so möchte ich in meinem kurzen Beitrag zeigen, muss sich auf die narrative und ontologische Ebene gleichermaßen beziehen. An Clint Eastwoods *Flags of Our Fathers* möchte ich exemplarisch zeigen, dass die Ontologie des Films darin besteht, ein stillgestelltes Bild wieder in den Raum der Bewegung zurückzusetzen und einem Bild seine Geschichte wiederzugeben. Es ist dies eine Philosophie des Films als einer Kunst der Geste.

Flags of Our Fathers

Flags of Our Fathers gehört auf den ersten Blick zum Genre des Kriegsfilms, und da der Krieg in modernen, bürgerlich-rechtsstaatlichen Zeiten eine der wenigen Möglichkeiten zum Heldentum bereitstellt, macht auch das entsprechende Filmgenre den (meist männlichen) Helden zum Thema. Heldentum, so macht Eastwood in diesem Film ebenso ruhig wie eindringlich klar, ist etwas, das aufgebaut und aufgebauscht wird. In *Flags of Our Fathers* ist es, wie so oft, die verschworene Allianz von Politik und Massenmedien, die das Geschehen vorantreibt. Denn jenes berühmte Foto aus dem letzten Jahr des 2. Weltkriegs, das US-amerikanische Soldaten zeigt, die auf der Insel Iwo Jima in einer gemeinsamen Anstrengung eine Fahnenstange mit dem Sternenbanner aufrichten, kommt als positives, patriotische Gefühle verdichtendes Bild an der kriegsmüden Heimatfront zur rechten Zeit. Der Film

zeigt nun, dass dieses Bild, das im doppelten Sinn des Wortes Geschichte gemacht hat, seinerseits gemacht ist und eine Geschichte hat, und zwar eine ganz und gar nicht rühmliche.

Am Anfang ist die Leinwand schwarz, und eine leise, heisere Stimme singt: „I'll walk alone ... there are dreams I must gather ...“ Die Stimme leitet narrativ hinüber zu einem Alptraum. Ein Soldat läuft durch eine steinig-karge, blau-grau eingefärbte Landschaft, er sucht etwas oder jemand, den er nicht finden kann. Die Kamera nähert sich seinen Augen, bis das Gesicht unscharf wird und ein Schnitt den Zuschauer von diesem Gesicht losreisst und in Gegenwart des Träumenden versetzt, in das Schlafzimmer eines alten Mannes, den die schrecklichen Ereignisse des Krieges nicht loslassen, der aber auch, wie wir bald erfahren, davon nicht erzählen kann. Er ist die Hauptfigur des Films, der ehemalige Soldat, der im Alter sterben wird und dessen Sohn nun die Geschichte zu rekonstruieren sucht, die der Vater nicht erzählen wollte, die Geschichte eines Menschen, der zum Helden erklärt worden ist.

Das Zentrum, um das sich der Film dreht, inszeniert er schon zu Beginn selbstreflexiv als das, was es ist: eine Inszenierung. Es ist Nacht, Raketen leuchten am Himmel, drei Soldaten steigen einen Hügel hinauf. Die Filmkamera folgt ihnen dicht hinter ihrem Rücken. Erst als sie oben angekommen sind, zieht sie sich zurück, schwenkt nach oben, und man sieht, dass das Ganze sich in einem Stadion abspielt, dass die Raketen zu einem festlichen Feuerwerk gehören, dass dies alles also inszeniert ist. Kurz vor dieser Szene zeigt Eastwood das berühmte Foto, dessen stillgestellte Handlung dann im Stadion nachgestellt wird. Und für einen Augenblick kann man als Zuschauer denken, dass der Film sogleich vom Foto zur Realität, die es darstellt, wech-

seln würde. Aber das ist eine angedeutete Irreführung durch den Regisseur, der es vielmehr darauf abgesehen hat, den zwiespältigen Charakter des Ereignisses herauszustellen. Es ist zwiespältig, weil es einerseits eine positive, das heißt gemeinschafts- und moralkonstruktive Funktion einnimmt. Andererseits aber basiert es auf mehreren Lügen. Das Ereignis, das das berühmte Kriegsfoto abbildet, ist nämlich nicht das ursprüngliche, sondern eine Wiederholung; einer der in den USA zu Propagandazwecken herumgereichten Helden ist nur ein Ersatzmann, und die beiden anderen schließlich wollen jene Helden nicht sein, die die nationale Gemeinschaft in ihnen sehen will.

Doch auch das Verhältnis zu den Bildern muss zwiespältig sein, denn sie haben die Macht, Gefühle zu erzeugen, weil sie, die Bilder, vergessen lassen, dass sie gemacht sind. Sie erlauben uns, wie Geschichten auch, Sinn herzustellen, aber anders als Geschichten bedürfen sie dazu, jedenfalls zunächst, keiner ausführlichen und umständlichen Worte. „Nehmen Sie Vietnam,“ heißt es einmal im Film, „das Bild jenes südvietnamesischen Offiziers, der einem Gefangenen eine Kugel in den Kopf schießt. Das war es. Der Krieg war verloren.“ Dieses Bild hatte dieselbe Wirkmacht wie zwanzig Jahre vorher dasjenige von Iwo Jima. Es half, einen Krieg zu beenden, das eine Mal zu Gunsten der USA, das andere Mal nicht. Beide Seiten, diejenige zur Vereinfachung und diejenige zur Präsentierung, machen die Bilder anfällig für Propaganda. Entgegenwirken kann man ihr, indem man aufzeigt, dass und wie sie gemacht, konstruiert, inszeniert sind. Das unternimmt Eastwood in *Flags of Our Fathers*. Eine Ehrenrettung der Bilder, die Eastwood ansonsten so eindunkelt, als sollten sie sich schämen.

Eine Kunst der Geste

Zur narrativen Dimension, die ich eben knapp beschrieben habe, gehört, zweitens, die ontologische. Um sie zu klären, nehme ich die neben Stanley Cavell bemerkenswerteste Philosophie des Films der vergangenen fünfzig Jahre zum Ausgangspunkt, diejenige von Gilles Deleuze. Sie führt den Begriff des „Bewegungs-Bildes“ (*image-mouvement*) ein, um damit zum Ausdruck zu bringen, dass im Falle des Films keine Unterscheidung mehr möglich ist zwischen Bild und Bewegung, wie dies im Falle der Malerei einerseits, des Tanzes und des Theaters andererseits geschieht. Deleuze führt darüber hinaus noch die Unterscheidung ein zwischen „Bewegungs-Bild“ (*image-mouvement*) und „Zeit-Bild“ (*image-temps*). Während ersteres Situationen des (zweckgerichteten) Handelns präsentiert, präsentiert letzteres Situationen des (zweckfreien) Sehens und Hörens.¹ Das Kino des italienischen Neorealismus, der französischen Nouvelle Vague und des westdeutschen Autoren-Kinos steht für diese moderne und normativ ausgezeichnete Wahrnehmungsfokussierung.

Giorgio Agamben verweist in einer seiner Miniaturarbeiten auf diese These von Deleuze, gibt ihr aber eine ganz andere Wendung. Wenn ein Bild, so setzt er an, von der „antinomischen Spannung“ gekennzeichnet ist, einerseits Bewegung stillzustellen, andererseits deren „*dynamis*“ zu bewahren, sollte man „eigentlich“ nicht von einem Bild, sondern einer „Geste“ sprechen, so dass man schließlich sagen könnte, das Kino führe die Bilder „in die Heimat der Geste“ zurück.² Man müsste hier sicher zum Kino das Video hinzufügen, und hier speziell Bill Violas Werk „The Greeting“ (1995) im Blick.

¹ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1997, S. 14.

² Giorgio Agamben, „Noten zur Geste“, in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich/Berlin 2001, S. 52 u. 53.

Und man muss sogleich festhalten, dass Agamben sich von der Bewegungsfotografie leiten lässt und nicht etwa von Naturaufnahmen. Es ist ja auch schwer einzusehen, dass das Foto einer Blume von der gleichen antinomischen Spannung gekennzeichnet sei wie das eines springenden Pferdes. Nicht jedes Bild ist also in diesem Sinne eine Geste. Die Frage, was eine Geste sei, beantwortet Agamben in gewohnt ambitionierter und obskurer Manier, sein großes Vorbild Walter Benjamin imitierend. Dennoch, denke ich, kann man der Antwort etwas abgewinnen.

Bezugnehmend auf Aristoteles und den römischen Gelehrten Varro ordnet Agamben die Geste einem dritten Bereich zu zwischen *praxis* und *poiesis*, dem Handeln, das in sich selbst Zweck ist, und dem Hervorbringen, in dem Zweck und Mittel unterschieden sind. Im Vergleich damit ist die Geste dann ein Tun, das weder Handeln noch Hervorbringen ist, weder Selbstzweck noch bloßes Mittel. Es gibt, wie Agamben erläutert, Gesten, die ihre Zweck in sich selbst haben, zum Beispiel das Tanzen (wenn man es ästhetisch betrachtet). Und es gibt Gesten, die bloßes Mittel sind, zum Beispiel das Gehen, wenn es zum Zweck hat, den Körper von A nach B zu bewegen. Agamben bedient sich also einer weiten Bedeutung des Gestenbegriffs, nach der zur Geste jede (bewusste oder unbewusste) Körperbewegung gehört, also auch die Mimik und nervöse Bewegungen, während nach semiotischer Auffassung die Geste im engeren Sinn jene körperlichen Ausdrucksbewegungen meint, die mittels der Hände, der Arme und des Kopfes und in kommunikativer Absicht ausgeführt werden.³

³ Vgl. Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart/Weimar 2000, neu bearbeitete u. erweiterte Aufl., S. 298f.

Agamben benutzt aber nicht nur eine weite Bedeutung des Gestenbegriffs, sondern konzentriert sich darüber hinaus auf die ästhetische Bedeutung. Wie der Tanz nämlich nichts anderes ist als die „Darbietung des medialen Charakters der Körperbewegungen“, oder wie die Pantomime „Gesten als solche“ vorführt, so ist *per analogiam* die Geste als solche „die Darbietung einer Mittelbarkeit (*medialità*), das Sichtbarmachen eines Mittels (*mezzo*) als solchem.“⁴ Die Geste verweist demnach auf das Medium und Mittel der Mittelbarkeit selber. Eine Geste macht sichtbar, dass sie ein Mittel ist, und ist eben deshalb kein bloßes Mittel. Sie verweist auf etwas, aber auch auf sich selbst.

Agamben argumentiert also *pars pro toto*: ein Teil der Gestik, nämlich die Gestik des Tanzes und der Pantomime, steht für das Ganze, die Geste überhaupt. Diese Verallgemeinerung ist zudem ästhetizistisch: die Geste in ihrer ästhetischen Bedeutung als Tanz und Pantomime steht für das Ganze der Gestik. Und schließlich folgt die essentialistische These: Eine Geste *ist* ein sich als Mittel präsentierendes und sich damit *ipso facto* transzendierendes Mittel, eine Form von Referenz, die immer zugleich auch selbstreferenziell ist. Agamben schießt so – man möchte hinzufügen: mal wieder – weit über das Ziel hinaus. Dabei ist diese ausgreifende These gar nicht nötig. Man kann sich damit begnügen, eine Definition der *ästhetischen* Geste zu geben, und dafür ist Agambens Vorschlag in der Tat akzeptabel. Eine ästhetische Geste, nicht die Geste überhaupt, hält dann die Mitte zwischen Mittel und Selbstzweck, Herstellung und Handlung, Referenz und Selbstreferenz. Und der Film bietet dafür ein eigensinniges Beispiel.

⁴ Agamben, „Noten zur Geste“, a.a.O., S. 54f.

Die Kunst der Geste des Films

Greift man Agambens Hinweis auf, so darf man zunächst allgemein feststellen, dass das Modell der Kunst nicht die Sprache im semantisch-propositionalen Sinn ist. Ihr Modell ist vielmehr die Geste: Körpersprache. Kunst ist Kommunikation nach dem Modell der menschlichen Körperbewegung. Als nonverbale Kommunikation mittels Körperbewegung ist die menschliche Gestik für Künste wie die Musik, die Malerei, die Bildhauerei und die Literatur als Modell gewiss eher von indirekter Geltung. Für Künste wie den Tanz, die Pantomime, das Theater, die Oper und den Film dagegen ist die direkte Applizierbarkeit offensichtlich. Was also heißt das für den Film?

Es heißt zweierlei. Film ist zunächst einmal nonverbale Kommunikation, Mitteilung eines Bedeutsamen, mittels der Körperbewegung der Schauspieler. Während er diese Eigenschaft aber mit dem Theater, der Oper, der Pantomime und dem Tanz, mit allen körperlich performativen Künsten teilt, ist er einzigartig, zweitens, als Bilderbewegungskunst. Film, und zwar allein der Film, ist nonverbale Kommunikation mittels Bilderbewegung. Darin liegt seine Gestik im formalen Sinn. Im *ästhetischen* Sinn schließlich liegt die Gestik darin, eine Balance, eine spannungsvolle Mitte zu halten zwischen dem Mittel- und Selbstzweckcharakter, zwischen *poiesis* und *praxis*, zwischen inhaltlicher Aussage und Form. Das Ästhetische resultiert, hier wie überhaupt, aus einer Spannung der Elemente.

Film, um zu resümieren, ist ein Bewegungsbild, das heißt nun: ein in Bewegung gesetztes Bild, das dem, was ein Bild im Stillstand zeigt, seine Bewegung zurückgibt. Er wird damit zur Geste. In ihrer Bewegung zeigen die Bilder wie Körperbewegungen nonverbal und referenziell etwas, das sich ex

post verbal erzählen lässt. Dass der Film dem, was ein Bild stillgestellt zeigt, die aus der alltäglichen Realität bekannte Bewegung zurückgibt, ist seine ontologische Leistung. In Erinnerung an die säkularisiert-theologische ästhetische Tradition gesprochen, ein quasi-göttlicher Akt der Verlebendigung. Und auf der narrativen Ebene gibt der Film in der Folge den Bildern ihre Geschichten zurück.