

Die filmische Geste.

Die Herausforderung, nach der photographischen die filmische Geste zu untersuchen, stellt ein methodologisch Problem: ich habe weit oeffter Gelegenheit, Photographen als Filmoperateure zu beobachten, und kann selbst im Notfall photographieren, hatte aber eine Filmkamera kaum je in Haenden. Andererseits habe ich Filme viel intensiver als Photographien betrachtet, habe mich mit einzelnen Filmen geistig auseinandergesetzt, und glaube, im Film das gegenwaertige Kunstmedium par excellence sehen zu muessen. In der Lage eines photographierenden Amateurs und filmischen kritischen Empfängers fuer viele Menschen gilt, gebe ich in diesen Ausnahmefall die Methode auf, mich in den Gestikulierenden zu versetzen, um seine Geste zu fassen. Ich werde im Gegenteil versuchen, aus der Betrachtung des Empfängers die Geste des Filmens herauszuschaelen.

Es ist banal, im Kino die archetypische Gebaermutter zu sehen, jene fensterlose Hoehle, die zugleich Geburt und Tod bedeutet. Wenngleich die auffallende Aehnlichkeit zwischen Kino und Platos Hoehle mit den bewegten Schatten an der Wand so stark ist, dass man unfreihig ist, Platos Mythos zu lesen, ohne an Filme zu denken. Trotz Banalitaet also des Archetypisierens, gibt die Tatsache, dass Plato der erste Filmkritiker war, zu denken. Weniger banal, aber ebenso bedeutend, ist der Vergleich zwischen den Supermaerkten und Kinos. Beides sind Basiliken, also vom Typ des Pantheons in Rom, und sie stellen gleichzeitig die Basilika als Markthalle, (Supermarkt), und als fruehchristliche Kirche, (Kino), vor. Der Unterschied ist doppelt: die Markthalle hat einen weiten offenen Eingang, und einen schmalen schwierigen Ausgang, ist also eine Falle, waehrend das Kino einen schmalen Eingang hat, vor dem sich Schlangen bilden, waehrend sich sein Ausgang periodisch sperrangelweit oeffnet. Der andere Unterschied ist der pseudoplatzartige Charakter des Supermarkts, und der pseudotheatralische des Kinos. Der Supermarkt ist kein Marktplatz, weil die Musee des Dialogs fehlt, und das Kino ist kein Theater, weil die Szene zweidimensional ist und kein Feed-back zwischen Drama und Zuschauer gestattet. Und doch ist die Tatsache, dass man Filme in Basiliken zeigt, also in kirchenartigen faelschen Theatern, die neben falschen Marktplaetzen stehen, und bei denen man opfern muss, um hereinzukommen, aus denen man aber periodisch ausgespien wird, fuer den Empfang des Films sehr wichtig.

Man sitzt also in dunkler Hoehle auf kartesischen, (d.h. geometrisch geordneten und arithmetisch nummerierten), Stuehlen, und betrachtet riesige Schatten, die sich auf leuchtender Hoehlenwand lautsprechend und grosssprecherisch bewegen. Hoch ueber den Koepfen und weit hinten im Ruecken befindet sich eine Maschine, welche diese Schattengoetter an die leuchtende Wand wirft. Man weiss von dieser Laterna magica, weil sie manchmal nicht funktioniert, weil man sie als Miniatur von Diapositiven her kennt,

und weil man selbstredend über die Filmetechnik informiert ist. trotzdem aber dreht man nie den Kopf nach hinten, um sich, wie der platonische Gefesselte, zur Wahrheit zu wenden. Man ist vom Kinoprogramm, und von den uebrigen Programmen, welche die Massenkultur ausmachen, programmiert, die scheinenden Goetter an der Wand fuer wahrscheinlich. (vraisemblable), an zunehmen. Nicht also ist die Tatsache, dass der Film die Kunstform der Gegenwart ist, nur aus ihm selbst zu erklæren, sondern unsere ganze Kultur programmiert uns, ihn als das Scheinen des Wahren zu akzeptieren.

Es genuegt nicht, zu sagen, dass an der Leinwand Schatten von Szenen zu sehen sind, wie im malayischen Schattentheater. Sondern die vierdimensionale Szene wird an der Leinwand visuell auf drei Dimensionen, (die beiden der Oberflæche und die des Filmabrollens), reduziert, waehrend die Lautsprecher alle auditiven Dimensionen der Szene im Gedachtnis behalten. Dass man im Kine vom Ton gebadet wird, waehrend man dem Bild gegegenuebersitzt ist eine Tatsache, die vom Schlagwort "audiovisuell" vertuscht wird. Aber nicht das ist das Entscheidende, und radikal neue, naemlich "techno-imaginære", am Film, sondern die Tatsache, dass die Zeitdimension der dargestellten Szene durch das Abrollen des Bands dargestellt wird. Und das laesst auf das Wesentliche der filmischen Geste schliessen. Es ist jene Geste, welche Baender erzeugt, die die historische Zeit darstellen sollen. Die Geste, mit der der Filmapparat bewegt wird, ist also nur vorbereitend und provisorisch, gewissermassen verfilmisch. Ihre Absicht ist, lange Baender mit Fotografien und Schallspuren zu fuehlen. Und diese Baender erst sind sind das Material, mit dem die eigentliche filmische Geste, naemlich die Geste des Schneidens und Klebens, zu tun hat. Man kann diese Geste so definieren: sie verwendet Scheren und Klebstoff gegen Baender, welche Spuren von Szenen sind, um ein Band zu erzeugen, das in hoehlenartigen Basilikas die Geschichte, d.h. die historische Zeit, vorstellt.

Auf diese Geste, und nicht auf das Manipulieren des Filmapparats, ist also das Augenmerk zu richten. Nicht als ob dieses Manipulieren gleichgueltig waere: es ist im Gegenteil wichtig, denn es liefert das Rohmaterial des Filmens. Es sind an ihm alle Probleme der fotografischen Geste wiederzuerkennen, wenn auch auf andere Weise: das Problem des Standpunktes, das der Manipulation der Szene, und das des Selbstreflektierens. Nur wird die Wahl des Standpunktes weniger quantisch, also "klar und distinkt", weil der Filmapparat erlaubt, zu schwanken, (er "travelled"). Die Manipulation der Szene wird komplexer, und daher bewusster, d.h. der Film nimmt sich etwas mehr als die Fotografie als eine "Kunst" an. Und das Selbstreflektieren wird durch Arbeitsteilung dialogischer und kollektiver. Im allgemeinen laesst sich jedoch sagen, dass trotz dieser Veraenderungen die Manipulation des Filmapparats nur die fotografische Geste im Dienst der filmischen Geste ist, die sich aendert, weil sie jetzt eben in Dienst steht.

-3-

Was also jetzt zur Verfügung steht, sind lange Bänder von Fotografien, jede mit einem Schallband an Rand, welche in einem Projektionsapparat das Auge betrogen können, und auf solche barecke Weise die elysischen Schatten an der Leinwand bedingen. Das ist das filmische Datum. Das Faktum, das die filmische Geste daraus erzeugt, ist eine Geschichte, nicht im Sinn von "Anekdote", (obwohl sie das auch kann), sondern im Sinn von "Geschichten". Dank Schere und Klebstoff erzeugt diese Geste ein Band, das als ein Ganzes und synchronisch gesehn, ein Sachverhalt ist, und abrollend diachronisch gesehn, ein historischer Prozess ist. Der Cineast steht ueber dem Bandmaterial, und aus dieser Transzendenz heraus komponiert er Sachverhalte, welche im Kino als Prozesse erscheinen werden. Fuer ihm fallen also wie fuer Gott Anfang und Ende zusammen, aber mehr als Gott kann er einzelne Phasen des Prozesses umstellen, kann den Ablauf des Prozesses verlangsamen und beschleunigen, kann Phasen oder den ganzen Prozess rucklaufen lassen, und kann den ganzen Prozess als Kreisband zur ewigen Wiederkehr bringen. Nicht nur also unterscheidet er, wie Gott, zwischen formaler Transzendenz, (schöpferischer Komposition), und existenzieller Immanenz, (Erleben des Ablaufs), sondern er kann, was Gott nicht kann, den Prozess in Zeitrückungen ausserhalb der Strahlenlinie lenken.

Geschichte hat einen doppelten Sinn: "geschehen" und "geschehenes erzählen". Es scheint, dass an der filmischen Geste nichts ausserordentlich neues ist: es erzählt von Geschehen. Immer schon, seit mindest Homer und der Bibel, hat der Erzähler mit Schere und Klebstoff das Band des Geschehenen kombiniert, wie heute noch der Redakteur einer jeden Zeitung, und die filmische Geste zeigt dieses Wesen des Erzählers nur ein wenig klarer. Aber das ist ein Irrtum: der Cineast erzählt nicht, und das Wort "erzählen", "raconter", "to tell" usw. beweist dies. "Erzählen" heisst das in der Vergangenheit Zusammengezahlte neu zählen, und dabei natuerlich moeglicherweise neu ordnen. Der Cineast kann dies selbstredend auch tun, und dann ist seine Geste tatsaechlich nichts neues, sondern Hollywooder Kitsch oder Wochenschau. Aber er kann auch noch nicht dagewesene Phänomene auf noch nicht dagewesene Art kombinieren, und dann ablaufen lassen. Das heisst: nicht Vergangenes, oder moeglich Vergangenes erzählen, sondern moeglich Zukuenftiges jetzt ablaufen lassen. Die Zukunft verwegnehmen, nicht als Utopie oder als science fiction, sondern als gegenwaertiges Geschehen. Er kann also Geschichte in erstem, nicht in zweitem Sinn machen. Nicht Geschehenes, (moegliches und wirkliches), erzählen, sondern (allerdings als trompe l'oeuil an einer Hoehlenwand), geschehen machen.

Das ist eine noch nie dagewesene Geste. Fuer den historischen Menschen, (Juden, Roemer und Griechen, d.h. Okzidentaler), kann man die Geschichte nur von innen heraus, durch engagement an ihr, erklaeren. Darum nannten die Roemer Geschichte "res gestae", "genachte Sachen". Und die Er-

zahlung ist selbst ein solches engagement, eine gemachte Sache. In der filmischen Geste jedoch wird Geschichte von aussen und oben her gemacht, nicht also eine "res gesta", sondern eine "rem gerentem". Zwar kann dann der so entstandene Film selbst wieder als gemachte Sache, und also als en gagement an der Geschichte angesehen werden, und doch ist die Geste, aus der er entsteht, formal transzendent in Bezug auf Geschichte, eine retage schichtliche Geste vom Typ "historischer Materialismus", Nietzsches "ewi ge Wiederkehr als Wille zur Macht", und neupositivistische oder strukturalistische Geschichtsanalyse. Nur ist die filmische Geste eben weit ken kreter als solche Analysen, denn sie hat das Filmband, und nicht Begriffe in Haenden, und ihr Werk ist nicht ein Diskurs von Gedanken, sondern von an der Leinwand ersichtlichen Schatten.

Die Frage entsteht, wiesse der Filmer das tun kann, waehrend es der epische Dichter, der Historiograph oder der Schreiber von science fiction nicht kann. Es ist die Frage nach dem Unterschied zwischen linearen und zweidimensionalen Kodex. Lineare Kodex werden gelesen, d.h. ihre Bedeutung wird begriffen. Oberflaechenkodex werden durch Imagination entziffert. Die traditionellen Oberflaechen, inklusive der Fotografie, sind unbewegt, "an ekdotisch", und in diesem Sinn vorgeschichtlich. Die linearen Kodex bestehen aus punktartigen Elementen, (z.B. Buchstaben oder Zahlen), und analysieren prozessuell das Geschehen, "erzaehlen", und sind daher geschicht lich. Der Film ist die erste Kode, in der sich Oberflaechen bewegen, ein Diskurs von Fotografien, nicht von Zahlen. Er ist, da er "geschicht", ebenso geschichtlich wie Zahlen, und da er aus Oberflaechen besteht, ebenso imaginär, vorgeschichtlich, wie traditionelle Flaechen. Dadurch entsteht ein neues Entziffern: die Bilder des Films bedeuten nicht, wie die traditionellen Bilder, eine szenische Wirklichkeit, sondern sie bedeuten Begriffe, welche Szenen bedeuten. Im Film wird nicht, wie im traditionellen Bild, ein Phaenomen dargestellt, sondern eine Theorie, eine Ideologie, eine These, welche Phaenomene bedeuten. Daher erzaehlt der Film nicht Ge schehen, sondern stellt Geschehen vor und macht es vorstellbar: er macht Geschichte. Allerdings oben drei Schritte von konkreten Phaenomenen entfernt.

Es gibt heute zwei Geschichtsebenen: die vierdimensionale des taeg lichen Lebens, und die dreidimensionale in kartesischen Basiliken. Ein ken pliziertes feed-back verbindet die beiden Ebenen, aber die Tendenz ist, die dreidimensionale Ebene, als trenpe-l'oeil das sie ist, der vierdimensionalen, gegen die man sich stoesst, vorzuziehen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich in Zukunft die existenziell bedeutende Geschichte vor Zuschauern auf Waenden und TVschrimen abrollen wird statt im Zeitraum. Das waere Nach geschichte. Darum ist der Film die "Kunst" unserer Zeit, und die filmische Geste eine der wichtigsten nachgeschichtlichen Gesten, die des sogenannten "neuen Menschen", eines uns nicht unbedingt sympatischen Wesens.