

Reinhold Göring, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus (Hg.)
Geste

REINHOLD GÖRLING, TIMO SKRANDIES, STEPHAN TRINKAUS (Hg.)

Geste.

Bewegungen zwischen Film und Tanz

[transcript]

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftung van Meeteren

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Reinhold Göring

Lektorat: Reinhold Göring

Satz: Ines Disselbrede und Katrin Ullmann

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-918-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Einleitung

REINHOLD GÖRLING

9

Geste (Film und Tanz) sich | bewegen. Zwischen künstlerischer Praxis und theoretischer Reflexion

HENRIKE KOLLMAR

19

BILD/BEWEGUNG

Das Medium der Geste

MARIE-LUISE ANGERER

25

›So wird es schließlich Dein Bild sein, das für Dich tanzt‹. Theoriegeschichtliche Konzepte einer Interart-Poetik von Film und Tanz

KRISTINA KÖHLER

35

Maya Deren: die filmische als choreographische Geste traumwandlerisch

PETRA MARIA MEYER

53

Anmerkungen zur Geste im frühen Film

FRANK KESSLER

75

Metamorphosen. Farbe – Raum – Bewegung im indischen Film

SUSANNE MARSHALL

83

Anthropologische Dimensionen des Tanzes

CHRISTOPH WULF

101

ÜBERGANG/ZÄSUR

Das Intervall der Geste oder Wann beginnt Tanz?

TIMO SKRANDIES

117

Notice me! Ein Zwillingsdialog von Deufert (K) + Plischke (T)

FRANKFURTER KÜCHE

147

Ohne Titel

MICHA PURUCKER

159

**Über TRIKE SUMMER (2004), ADEBAR/KUBELKA (2003), TRIKE
(2005) – Lecture Demonstration**

CHRISTINE GAIGG / 2ND NATURE,

BARBARA MOTSCHINUIK, VERONIKA ZOTT, BENJAMIN SCHOPPMANN

167

Tanz als spontane Interaktion.

**Zur Entstehung der Bewegung in Gruppenimprovisationen von
ZOO/Thomas Hauert**

EVA SCHWERDT

187

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

KARIN BRUNS

199

EKSTASE/ERSCHÖPFUNG

»Kadenzen des ganzen Körpers« – Das Sich-Bewegen des Musikers

VERA VIEHÖVER UND STEPHAN WUNSCH

217

Tanzende Striche – Lacan zur Geste

ASTRID DEUBER-MANKOWSKY

235

Geste und – oder Symptom.

Was kann die Psychoanalyse zum Diskurs der Geste beitragen?

ANDRÉ KARGER

243

»When the night wind softly blows through my open window...« Exzess und Exorzismus der Geste in Hans-Christian Schmid's Film REQUIEM

STEPHAN TRINKAUS

253

Planet der Gesten.

Wie Jim Jarmusch in COFFEE AND CIGARETTES große Pause macht

SABINE FRIES

263

Im Medium sein

REINHOLD GÖRLING

267

Autorinnen und Autoren

293

EINLEITUNG

REINHOLD GÖRLING

Vielleicht hängt es mit der Verallgemeinerung eines kulturwissenschaftlichen Verständnisses der Geisteswissenschaften oder der *humanities* zusammen, dass der Geste in den vergangenen zwei Jahrzehnten eine besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, eine Aufmerksamkeit, die wohl die Geste nicht als zentralen Gegenstand der Forschung ausweist, aber doch als ein merkwürdiges Ding am Rande der wissenschaftlichen Disziplin und womöglich des kulturwissenschaftlichen Denkens selbst. Die Geste bildet eine Herausforderung für die Kulturwissenschaft, weil sie weder von ihr ganz erfasst, noch ihr, etwa als der Natur zugehörig, ganz gegenüber gestellt werden kann.

In unserem Sprachgebrauch neigen wir dazu, als Gesten nur solche Akte zu bezeichnen, die Menschen ausführen. Andererseits sind aber Gesten nicht unbedingt Akte, die bewusst sind, intendiert oder kontrolliert. Gesten unterlaufen uns. Es kann sein, dass wir Menschen wegen einer Geste lieben, von der dieser Mensch selbst gar nichts weiß, einem kleinen Tic, einer Art, sich mit der Hand durchs Haar zu fahren, einem Lächeln, das über den Mund huscht, einer unendlichen fernen Nähe, in der sich die Augen für einen Moment verlieren. Aber auch Hass kann sich an Gesten festmachen. Und manchmal geschieht es, dass eine Geste, die wir zu lieben schienen, zum Auslöser einer Aggression oder zumindest einer Abwehrgeste wird. Es scheint in der Geste etwas zu sein, das sich nicht objektivieren bzw. subjektivieren lässt. Sie wirkt nicht jenseits der Rahmungen, der Kontextualisierungen, der Prozesse der psychischen Repräsentation und Mentalisierung, sie ist aber zugleich ein Außen dieser Prozesse, geht in ihnen nicht auf, hält sie in Bewegung, unterbindet ihre Arretierung.

Wir kommunizieren mit Gesten, lange bevor wir mit Worten kommunizieren. Das war vermutlich in der Gattungsgeschichte so, das ist aber auch in jedem einzelnen Leben der Fall. Der Ausdruck von Affekten und die Wahrnehmung des Anderen sind in den ersten Phasen unseres Lebens zweifellos gestisch. Dabei wird in der Säuglingsforschung auch zunehmend deutlich, wie komplex diese Kommunikation ist und dass es neben den sogenannten kategorialen Affekten Wut, Trauer, Furcht, Über-

raschtheit und Freude, wie sie seit Charles Darwins *THE EXPRESSION OF THE EMOTIONS IN MAN AND ANIMALS* von 1872 beschrieben werden, auch solche gibt, deren Qualitäten sich am ehesten noch mit Begriffen der Bewegung und der Dynamik charakterisieren lassen: schnell, aufwühlend, flüchtig, explosionsartig, verblappend (vgl. Stern 2007: 83). Daniel Stern nennt sie Vitalitätsaffekte und hebt abstrakten Tanz und Musik als besondere Beispiele für die Ausdrucksfähigkeit der Vitalitätsaffekte hervor. »Der abstrakte Tanz führt dem Zuschauer/Zuhörer eine Vielfalt an Vitalitätsaffekten mitsamt ihren Abwandlungen vor, ohne auf Handlungen oder kategoriale Affekte zurückzugreifen« (Stern 2007: 87). Und möglicherweise ist es darüber hinaus der Film, der, wie Raymond Bellour (Bellour 2005) argumentiert, diesen Leistungen von Musik und Tanz kaum nachsteht: in den Bewegungen seiner Kadrierungen, im Rhythmus seiner Schnitte, in seinen Kamerafahrten, in den Farben und Tönen seiner Bilder.

Wahrscheinlich sind Vitalitätsaffekte immer etwas Gestisches, aber sind alle Gesten Affekte? Bejahen kann man das wohl insoweit, als dass zur Geste eine Dimension der Passivität und auch der Ergriffenheit oder Leidenschaft gehört, etwas, das die Grenze zwischen Innen und Außen, vielleicht auch nur für einen kaum wahrnehmbaren Augenblick, geöffnet hat. Affektion durch ein Außen setzt praktisch untrennbar auch die Selbstaffektion voraus. Die Geste ist aufführender und rezeptiver Körper, wahrnehmender und tätiger Geist, für sich wie für andere. Sie ist eine Bewegung des *feedback* und des *feed-forward loop*, die gerade dann wahrnehmbar wird, wenn der kontextuelle Handlungszusammenhang unserer Gewohnheit fremd wird. Das kann in Situationen geschehen, in denen uns die kulturelle Einbettung unbekannt ist, oder auch durch ästhetische Verfahren hergestellt werden. Ein Beispiel für letzteres wäre die extreme Verlangsamung der Wahrnehmung von Gesten, wie sie der Videokünstler Bill Viola in verschiedenen Arbeiten durch die extensive zeitliche Dehnung von menschlichen Bewegungsabläufen in Situationen der Kommunikation erreicht, wie etwa in *THE GREETING* (1995), das von Pontornos *HEIMSUCHUNG* inspiriert ist, oder in *THE QUINTE OF THE ASTONISHED* (2000). Sie machen »the flux of affectivity itself« sichtbar, wie Mark Hansen schreibt (Hansen 2004, 267).

Die Geste ist eine basale Dimension der Kommunikation, sie lässt sich aber schwer in die Konzepte der sprachlichen Verständigung über Zeichen integrieren, die in der Tradition von de Saussure stehen. Eher sind sie als Index im Sinne von Charles Sanders Peirce zu begreifen. Über die Geste entsteht ein sozialer Kontakt, ohne dass es deswegen eines gemeinsamen kulturellen Wissens bedarf, aber wir würden auch kaum sagen können, dass die Geste keine kulturelle Formung erführe. Im

Gegenteil. Das gestische und mimische Vermögen, mit dem Menschen und viele andere Lebewesen geboren werden, verliert sich, wenn es nicht sozial aufgegriffen und affektiv verbunden wird. Als dieses Vermögen ist die Geste sowohl Bedingung wie Realität von Kommunikation. Die Geste ist in diesem Sinne Austausch mit dem Anderen, aber sie ist dies vielleicht auch nur insoweit, als sie eine Dimension von Nichtreversibilität und Nichtaustauschbarkeit besitzt. So ist es möglich, im Anschluss an Jacques Derridas Lektüre von *LA FAUSSE MONNAIE* von Charles Baudelaire zu sagen, der Text wäre eine Geste der Literatur (Derrida 1993). Die Geste hat einen aufführenden Charakter, sie ist aber weniger an die Präsenz des Körpers als an einen Prozess der Verkörperung gebunden: an die Handbewegung des Malers etwa, mit der er ansetzt, eine Haarlocke zu malen. In der Geste sind, wie wohl in jedem Prozess der Verkörperung, Musterhaftes und Einzigartiges, Austauschbares und Ereignishaftes untrennbar verbunden. Es ist das in Erscheinung Treten einer nicht fixierbaren Kommunikation, wie es Hermann Melville in *BARTLEBY, THE SCRIVENER* so faszinierend gefasst hat. Bartlebys Formel, das »I would prefer not to«, hat Gilles Deleuze (1994), Giorgio Agamben (1998) und viele Andere zur Reflexion über diese Grenze der Kommunikation angeregt. An der Geste hat auch Agamben wohl am deutlichsten dargelegt, was er unter Potentialität als dritten Modus neben Notwendigkeit und Unmöglichkeit versteht.

Wenn wir mit Agamben »das, was in jedem Akt des Ausdrucks unausgedrückt bleibt, Geste nennen« (Agamben 2005: 62), dann verbindet sich die Frage der Geste wiederum mit der Frage der Medialität, also dem, was es ermöglicht, das etwas in Erscheinung kommt, ohne dass es mit dem, was in Erscheinung gekommen ist, identisch wäre. Im Gegenteil: es ist ein Außen, eine Unterbrechung, ein Zwischenraum, der gleichwohl affiziert.

Unter dem Titel *GESTE (FILM UND TANZ) SICH | BEWEGEN* hatten sich vom 30.11. bis 2.12. 2006 im Düsseldorfer tanzhaus nrw eine Reihe von WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen zu Vortrag und Diskussion zusammengefunden. Die offene und einzigartige Atmosphäre des tanzhauses, in dem TänzerInnen und an Tanz und Bewegung Interessierte praktisch allen Alters und mit verschiedenster kultureller Übung und Vorbildung zusammen kommen, bot einen weit mehr als geeigneten Rahmen. Die hier spürbare Kreativität beförderte unsere Diskussionen. Das Grußwort von Henrike Kollmar, die auch maßgeblich an der Konzeption der Tagung beteiligt war, eröffnet dann auch die Beiträge dieses Bandes. Er dokumentiert die Tagung, ist aber um drei Beiträge erweitert, die aus sich anschließenden Diskussionen entstanden sind. Drei Spannungsver-

hältnisse sollen zur Orientierung des Lesers die Zusammenstellung der Beiträge strukturieren: *Bild/Bewegung, Übergang/Zäsur, Ekstase/Er-scheinung*.

Bild/Bewegung

Marie-Luise Angerer beginnt die Folge der Aufsätze mit ihren Überlegungen zum Medium der Geste. Für Angerer wie für die meisten der anderen Beiträge bilden Agambens »Noten zur Geste« einen kontinuierlichen Bezugspunkt. Angerer sieht die Geste als Unterbrechung der Bewegung, die der Film durch seine Technik ermöglicht. In der Unterbrechung ist eine subjektive Zeit eingeschrieben, wie sie mit Victor Burgin sagt. An Beispielen aus den Filmarbeiten von Peter Tscherkassy, Rolf Walz und Martin Arnold kommentiert sie die künstlerische Strategie des »Zoomens«: Vergrößerung und Wiederholung zeigen dabei zum einen die Materialität des Films, zum anderen den semiotischen Einbruch des Körpers.

Die Beziehung von Film und Tanz ist schon lange als eine Beziehung gedacht worden, in der dem Film mehr als die Funktion einer Wiedergabe und eines Abbildens zukommt. Gerade die Beweglichkeit der Kamera auf der einen, die Möglichkeiten des Schnitts auf der anderen Seite bieten Ansatzpunkte, den Film selbst als Tanz zu denken: Die Kamera kann, wenn sie ihre eigenen Bewegungen auf sich zurück wirft, wenn sie Aufzeichnung und Aufführung wird, sich selbst bewegen und tanzen. Aber Zeuge dieses Tanzes werden wir nun aber nicht mehr allein über das Bild der Kamera, sondern im Bild der Kamera gewissermaßen, also in dem, was die Kamera uns zeigt. Maya Derens *A STUDY OF CHOREOGRAPHY FOR CAMERA*, auf die Kristina Köhler eingeht, ließe sich in diesem Sinne verstehen. Die filmische Montage kann Tanz werden, weil sie eine rhythmische Form und eine räumliche, Bild und Orte offen verknüpfende Konstruktion ist. Auch das arbeitet Kristina Köhler aus den film- und tanztheoretischen Texten Maya Derens heraus. Neben Deren sind es aber auch Artur Maria Rabenalt und Konrad Karkosch, die Köhler als Belege dienen für eine auch im Deutschland der 1950er und 1960er Jahre sich entwickelnde Reflexion darüber, wie im Film filmische Elemente zur Wirkung kommen, die über die Abbild- oder Repräsentationsfunktion hinausgehen. Nach einer Rückversicherung über die Geschichte des Begriffs der Geste seit Nietzsche, geht Petra Maria Meyers Beitrag ebenfalls in eine Analyse zweier filmischer Werke von Maya Deren über. Er arbeitet an den Beispielen heraus, wie Deren ein filmisches, nach Meyer vor allem traumlogisches Denken entwirft, in dem Bewegung zum Prozess

der Metamorphose wird. Choreografie wird zur Aufzeichnung eines Wandlungsprozesses, zu einem Zeit-Bild im Sinne von Gilles Deleuze, das, so Meyer, Bewegung als eine Perspektive der Zeit versteht.

Wie im frühen Kino die Geste noch nicht der filmischen Narration angepasst war, sondern vor allem als visuelle Attraktion in Erscheinung trat und dadurch Selbständigkeit erhielt, zeigt Frank Kessler in seinem Beitrag. Kessler wehrt sich darüber hinaus gegen eine Teleologie der Geschichtsschreibung des Films. Es war dieses ein anderes Verständnis des Films als es sich dann später durchsetzte, kein Verhaftetsein an etwas »Theatralischem«, also einer dem Medium scheinbar nicht entsprechenden Form. Es hat, könnte man versucht sein zu ergänzen, durchaus eine Fortsetzung im Kino der Attraktionen gefunden.

Susanne Marschalls Beitrag führt uns in die Funktion des Tanzes im indischen Film ein. Hervorgehoben wird die Spannung zwischen ornamentaler Ordnung, dem ästhetischen Prinzip des ausgefüllten Bildkaders und Bewegung, die eine zentralperspektivische Leseweise des Filmbildes in den Hintergrund treten lassen. Eine kritische Loslösung der Tanzforschung aus den europäischen Paradigmen ist denn auch eine der Forderungen, die Christoph Wulf am Ende seines vielschichtigen Überblicks über die Dimensionen einer anthropologischen Forschung zum Tanz erhebt. Sein hier dokumentierter Vortrag stellt neben dem performativen, Gemeinschaft bildenden Charakter des Tanzes auch das Erlernen der Praktiken des Tanzes in mimetischen Prozessen heraus. Diese können als alltägliche Formen dessen verstanden werden, was Tanz im Fest auch werden kann: Rausch und Ekstase.

Übergang/Zäsur

Wie aber wird eine Bewegung so frei, dass sie zu etwas anderem wird, wie also wird z. B. aus dem Gehen Tanzen? Ist dieser Übergang vom Beginn her zu denken, oder von der Gegenwart des Tanzes? Tanze ich, ist der Beginn des Tanzes immer schon gewesen. Ist der Beginn also immer nur ein nachträgliches Konstrukt, so muss in der Handlung doch ein Element gewesen sein, dass es erlaubt hat, dass diese Wandlung stattgefunden hat. Timo Skrandies greift zur Beschreibung dieses Moments mit seiner komplexen Zeitlichkeit das Konzept des Afformativ auf, mit dem Werner Hamacher die sprachliche Bewegung bezeichnet, die selbst nicht mehr ein das Gesetz der Sprache verkündender Satz ist, sondern eine Ellipse, eine Auslassung: Geste.

Der Performance-Künstler Micha Purucker lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Ereignisqualität der Geste. Sie ist ein Übertragungsphä-

nomen in dem Sinne, dass sie auf einer Resonanz, einer mimetischen Erwidern einer Körperbewegung beruht. Von daher stellt sich aber auch die Frage, wie die Geste als Einheit von ihrem Zusammenhang heraus gelöst wird, wie wir sie aus dem Kontinuum herausschneiden. Purucker schlägt dafür eine gewissermaßen körperliche Hermeneutik vor.

Die Frankfurter Küche antwortete auf unsere Einladung mit einer Lecture Performance, deren Arbeitsprinzip wiederum der in diesen Band aufgenommene Text expliziert. Auch wenn dies einer der wenigen Beiträge ist, in denen der Begriff der Geste gar nicht bemüht wird, so mag das schöne Zitat der Künstlerzwillinge aus Fernando Pessos BUCH DER UNRUHE, nach dem Leben heißt, »Strümpfe stricken aus einer Absicht der Mitmenschen« eine Dimension des Verstrickseins ansprechen, das in anderen der hier versammelten Texte ganz eng mit unserem Leitbegriff verbunden wird.

Schwer im Medium des Buches zu dokumentieren sind alle drei Lecture Presentations und Lecture Performances unserer Tagung. Besonders gilt dies jedoch für die Lecture Presentation, welche die Choreografin Christine Gaigg und die Tänzerinnen Barbara Motschiunik und Veronika Zott durchführten und die wohl alle Anwesenden in ihren Bann zog. So können die Hinweise auf die Darstellungen der Tänzerinnen in Gaiggs Text nur Spuren für eine Imagination und daran sein, wie beide Tänzerinnen in ihrer Einzigartigkeit Bewegungsfragmente und Spannungen zwischen Körperhaltungen memorierten und reinventierten, wie sie gewohnte Bewegungsabläufe von innen gegen den Strich bürsteten und sie dabei doch wieder zu Formen einer singulären Darstellung haben werden lassen. Das *Scratchen*, also die einem Vor und Zurück folgende Unterbrechung und Wiederholung von Bewegung, führt auch in den kleinsten Fragmenten von Bewegungen zu ganz anderen Formen als das *Loopen*, also die stete Rückkopplung der Bewegung zu ihrem Ausgang. Benjamin Schoppmanns Beschreibung der choreographischen Arbeit TRIKE III von Gaigg war Teil der Lecture Demonstration. Bewegungen des Körpers sind nicht nach dem Modell eines von der Schwerkraft angezogenen Steines begreifbar. Sie sind keine lineare Abfolge von Punkten oder Momentenschnitten, sondern besitzen eine doppelte *loop*- oder spiralförmige Struktur, ein Zugleich von *feedback* und *feed-forward* als inhärentes Moment der Bewegung. Wäre es anders, könnten wir die Bewegungen unseres Körpers nicht lenken, anhalten oder in anderer Weise kontrollieren. Wir könnten sie wohl nicht mal beginnen. Wie sehr die Bewegungsabläufe in der Wahrnehmung der Bewegungen Anderer und in der mentalen Antizipation der eigenen Bewegung in einem solchen komplexen Zusammenhang realisiert werden, haben in den letzten zwei Jahrzehnten auch neurowissenschaftliche Untersuchungen, vor allem die zur Beschreibung

der Arbeitsweise des sogenannten *mirror neuron systems* gezeigt, wie sie von Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese und Anderen durchgeführt worden sind. Sind die Bewegungsabläufe, in die tänzerisch eingegriffen wird, selbst komplex, oder ist das Prinzip des Eingriffes choreografisch komplex, werden die Unterbrechungen nicht mehr nur als Lücken wahrgenommen. Es scheint, als würden die Rückbezüge und Antizipationen, die komplexen Zeitformen der Bewegung wenn nicht sichtbar, so im Körper des Zusehenden spürbar.

Eva Schwerdt geht in ihrem Überlegungen zu den Gruppenimprovisationen der Tanzcompany ZOO auf die Schwelle zu, in der in der Improvisation ein Neues entsteht: hervorgerufen durch die Komplexität der Situation, der Beziehung zwischen den Tänzerinnen und Tänzern. Dabei macht sie auch die erwähnten neurowissenschaftlichen Erkenntnisse zur zentralen Bedeutung der interpersonellen Relation einerseits, zur unlösbaren Verschränktheit von Wahrnehmung, die immer auch (verkörperte) Simulation ist, und Handlung, die immer auch Wahrnehmung ist, andererseits für eine Theorie des Tanzes fruchtbar. Deutlich wird darüber, dass in der Tanzimprovisation, und das dürfte auch in anderen Gebieten der Improvisation wie etwa der Musik nicht anders sein, das Verstehen des Anderen bereits ein Wahrnehmen in Handlungsmöglichkeiten ist, das wiederum unmittelbar sich als Bewegung artikuliert.

Karin Bruns lotet in ihrem Beitrag die Spannung zwischen der Geste als Form der Codierung des Körpers und der direkten Präsenz des Körpers als individuiertem einerseits, als Gegenwart des in der Codierung nicht mehr aufgehenden Gesichts andererseits aus. Schreibt sich das Soziale in der Geste als Codierung ein, so findet im Film wie auch im Tanz eine erneute Einschreibung statt, nicht selten also eine dritte Ebene der Einschreibung. An Beispielen aus dem aktuellen Erzählkino zeigt Bruns, wie die Gestik zur Inszenierung von sozialen und kulturellen Differenzen und Konflikten inszeniert wird, um dann in der Analyse mehrerer Filme der englischen Experimentalfilmemacherin und Tänzerin Miranda Pennell zu zeigen, wie eine Dekontextualisierung der Geste sie nicht nur mehrdeutig und poetisch macht, sondern, wie in *YOU MADE ME LOVE YOU*, das Moment der unmittelbaren Ansprache fühlbar wird.

Ekstase / Erschöpfung

Vera Viehöver und Stephan Wunsch gehen der Geschichte der körperlichen Bewegungen des Musikers seit der Frühaufklärung nach. Sie erweist sich dabei höchst gebunden an das diskursive Verständnis der Musik, das immer auch ein Verständnis der Darbietung und Rezeption von

Musik einschließt. Bis hin zur expliziten Reflexion auf die Medialität der Musik, was Viehöver und Wunsch an den fotografischen und filmischen Aufnahmen von Glenn Gould aufzeigen: Seine Bewegungen sind weder als Mimesis der Musik noch als Ausdruck eines durch die Musik geweckten Gefühls zu verstehen oder gar als romantische Selbstaussprache des Individuums. Wir nehmen sie wahr »als Zeichen ohne Inhalt, Ausdruck ohne Gehalt«. Sie erscheinen mithin als eine »Meta-Musik«, als nicht intentionaler Ausdruck des »Im-Medium-Seins«.

Stephan Trinkaus geht noch einen kleinen Schritt weiter und bringt die Geste in die Nähe der basalen Medialität, die uns mit der Welt verbindet, als Chiasmus der Textur im Sinne von Merleau-Pontys Begriff des Fleisches der Welt, als Berührung, die in ihrer Faltung ein Innen und ein Außen schafft. Diese Berührung ist aber auch ein Ausgeliefertsein, ein Besessensein, das Trinkaus mit Pierre Bourdieu als Besessensein von der Welt beschreibt. Was aber, so die Argumentation, wenn die Welt zum Abgrund, zur Leere, zur Gewalt geworden ist? Dann wird die Geste unmäßig, zum Exzess, so die These, vor deren Kontur wir einer Analyse von Hans-Christian Schmidts Film *REQUIEM* folgen können.

Geste und Gabe werden auch bei Sabine Fries eng verbunden: Der Austritt aus der Reversibilität des Austausches erscheint bei Fries als der ethische Grund der Kommunikation. Wenn Geste Unterbrechung ist, dann hat sie auch die Dimension der Unterbrechung des Automatismus und öffnet sich hin zum ethischen Grund der Kommunikation: Es ist kein Grund, auf dem man bauen kann, nichts, worauf Verlass ist, vielleicht eher ein Außerhalb als ein Sein. Es kann einen vielleicht ebenso ergreifen, uns in der verzerrten Geste eines Tics besessen machen, in der unglaublichen Handbewegung, aus der heraus der Künstler das nebensächliche Detail einer Haarlocke malt, um nochmals jenes Beispiel einer in Zeitlupe gefilmten Passage aus einem Film über Henri Matisse zu zitieren, auf das Maurice Merleau-Ponty und nach ihm Jacques Lacan eingehen und auf das auch Astrid Deuber-Mankowsky in ihrem Beitrag kommt. Deuber-Mankowsky verfolgt Jacques Lacans Bemerkungen zur Geste, die er als Nahtstelle zwischen Symbolischen und Imaginären versteht. Wie das *Objekt klein a* etwas ist, das sich vom Subjekt ablöst und doch von ihm bewahrt wird und den Blick auf es wirft, so ist auch die Geste bei Lacan engstens verbunden mit dem theatralen Akt der Mimikry, welche er weniger als Nachahmung denn als Verstellung und Maske versteht. Damit wäre die Geste eine Unterbrechung, die zugleich Seherschöpfung ist, Niederlegung des Blicks.

Auch bei André Karger finden wir die Geste in einem Dazwischen: Sie ist die Medialität des Geschehens zwischen Analysand und Analytiker, das Medium der Übertragung, das die psychoanalytische Sitzung

charakterisiert. Die Übertragung aber ist ein ganz besonderes Beispiel für eine Situation, in der ein Subjekt präsent ist und zugleich fremden, ihn bestimmenden Wahrnehmungsschemata unterworfen, in der zwei Menschen kommunizieren, ohne dass sie sich meinen, und sich doch begegnen können.

Ist die Geste also ein Zwischenraum? Oder ist der Zwischenraum eine Illusion, die aus dem Versuch entsteht, etwas zu lokalisieren, was sich nicht lokalisieren lässt: die Außerhalbbefindlichkeit? In meinem den Band abschließenden Beitrag nehme ich diesen Begriff Michail Bachtins auf, um die merkwürdige Gleichzeitigkeit von Schematismus und Einzigartigkeit, von Desubjektivierung und Subjektivierung der Geste zu diskutieren. Im Medium Sein wäre hier der Augenblick der Geste, in der sie Adressierung ist, auch des Selbst, Ansprache, die dem Selbst vorausgeht, uneinholbare Diachronie, wie man mit Emmanuel Lévinas (Lévinas 1992: 34) sagen könnte. Dann wäre das Medium nicht etwas eigenes, das als Zwischen lokalisierbar wäre, keine Verbindung auch zwischen zwei Adressen, sondern die – allerdings unheimliche und fremde, ja verfolgende – Vorgängigkeit der Ansprache. Im Medium Sein wäre mithin die Unruhe, außerhalb meiner selbst zu sein: Es kann Spiel und Trance sein, Tanz und Bewegung, Kino und Hypnose, es kann aber auch Zwang, Verfolgung und Bedrohung sein, wie ich entlang von Robert Bressons *PICKPOCKET* diskutiere, wo der Umschlagpunkt zwischen Subjektivierung und Desubjektivierung das labile Zentrum einer Geschichte ist, die auch ganz anders hätte verlaufen können.

Die Herausgeber des Bandes danken Bertram Müller, dem Leiter des tanzhauses nrw, und der Dramaturgin Henrike Kollmar, dem Programmleiter der Bühnen Stefan Schwarz sowie den vielen weiteren hilfreichen Geistern und Händen für ihre wunderbare Gastfreundschaft bei der Planung und Durchführung der Tagung in ihrem Haus. Gedankt sei auch der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf für die finanzielle Unterstützung bei der Durchführung der Tagung und der van Meeteren Stiftung für die großzügige Förderung der Druckkosten des vorliegenden Buches. Ein weiterer Dank geht an Maïke Vollmer für deren intensive Mitarbeit bei der Vorbereitung der Tagung, sowie an Anja Gottwald, Alexander John, Sabine Tophofen, Franz Frank, Dominik Maeder, Sven Seibel, Maximilian Linsenmeier und Julia Bee, die hier stellvertretend für alle diejenigen Studierenden genannt seien, ohne deren Engagement und Hilfe die Tagung nicht hätte stattfinden können. Und nicht zuletzt gilt unser herzlicher Dank Ines Disselbrede und Katrin Ullmann, in deren verlässlichen Händen die Erstellung der Druckvorlage lag.

Literatur

- Agamben, Giorgio (1998): *Bartleby oder die Kontingenz*, Berlin: Merve.
- Agamben, Giorgio (2005): *Profanierungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bellour, Raymond (2005): *Das Entfalten der Emotionen*. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren, 51-101.
- Deleuze, Gilles (1994): *Bartleby oder die Formel*, Berlin: Merve.
- Derrida, Jacques (1993): *Falschgeld. Zeit geben I*, München: Wilhelm Fink.
- Hansen, Mark B. N. (2004): *New Philosophy for New Media*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press.
- Lévinas, Emmanuel (1992): *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München: Karl Alber.
- Stern, Daniel (2007): *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart: Klett-Cotta.

GESTE (FILM UND TANZ) SICH | BEWEGEN. ZWISCHEN KÜNSTLERISCHER PRAXIS UND THEORETISCHER REFLEXION

HENRIKE KOLLMAR

Die Zusammenarbeit vom tanzhaus nrw als Raum der künstlerischen Praxis zeitgenössischer Tanzentwicklung und dem Institut für Kultur und Medien der Heinrich-Heine-Universität als Ort der medien- und kulturtheoretischen Reflexion begann bereits vor einiger Zeit in Form von gemeinsamen Seminaren über zeitgenössischen Tanz. Die Tagung GESTE (FILM UND TANZ) SICH | BEWEGEN bildet den nächsten Kulminationspunkt in einer Kooperation zweier Institutionen, die sich durch eine interdisziplinäre Herangehensweise gegenseitig Impulse geben, die jeweils eigenen Parameter immer wieder neu zu überdenken.

Die im Tagungstitel formulierte Konzentration auf Film und Tanz stellt bereits die vielseitigen Bezüge bei der Kunstausprägungen in den Mittelpunkt der sowohl künstlerischen als auch theoretischen Reflexion: über das verbindende Element der Geste, die sich in beiden Medien im Spannungsfeld von Einmaligkeit und Wiederholbarkeit bewegt.

Die Tagung setzte sich aus theoretischen und künstlerischen Beiträgen und sogenannten »Lecture Performances« zusammen. »Lecture Performances« haben sich bereits seit längerer Zeit vor allem im Kontext zeitgenössischer Tanzentwicklung als ein hybrides Format etabliert, in dem sich die enge Verbindung von künstlerischer und theoretischer Reflexion geradezu programmatisch zeigt.

Die Tagung ist eingebettet in das Festival »temps d'images«, das die vielfältigen Verbindungen von Film und Tanz ins Zentrum rückt. Initiiert durch den Kulturkanal ARTE und durch das französische Kunstzentrum La Ferme du Buisson, verbindet das Festival insgesamt 10 europäische und einen kanadischen Partner und findet bereits zum zweiten Mal im tanzhaus nrw als deutschem Partner statt. Der inhaltliche Fokus liegt darin, neuen künstlerischen Strömungen, die durch die Interaktion von Tanz, Film, Theater, Medien- und Performancekunst entstanden sind, eine Plattform zu bieten. »temps d'images«, zu übersetzen mit »Zeit der Bil-

der«, stellt zeitgenössische Kunstentwicklung in den Kontext einer medial geprägten Gegenwart.

Das bedeutet nicht unbedingt nur die Konzentration auf künstlerische Äußerungen, die aus der Synthese neuer medientechnologischer und -ästhetischer Entwicklungen und Tanz entstanden sind. Vielmehr bezieht sich die inhaltliche und formale Konzentration auch auf die wechselseitige Durchdringung und gegenseitige Kommentierung von ästhetischen, gesellschaftspolitischen und mediendiskursiven Tendenzen. So stellt etwa die Tanzperformance *XXL-RE.ENACTMENT* von Micha Purucker, die Teil der Tagung war, künstlerisch Bezüge zu einem medienkritischen Diskurs her: indem der Münchner Choreograf eindruckliche Tanzszenen über die mediale Durchdringung und Prägung unseres Bilderkanons entwickelt – ganz ohne Medien, wie Film oder Videoprojektionen, auf der Bühne zu verwenden.

Die Performance *XXL-RE.ENACTMENT* formuliert durch den Untertitel *PRIVATE GESTURES – PUBLIC SPACE* ihre Bezüge zur Geste und basiert auf Stereotypen unseres kollektiven Bildergedächtnisses aus Pressefotografien, Fernseh- und Filmbildern. Micha Purucker löst Gesten, Positionen und Szenen, die täglich in den Medien eine zweite Realität als eine Art »Neu-Inszenierung«, wie sich »Re-Enactment« in etwa übersetzen lässt, wiedergeben, aus ihren jeweiligen Kontexten und setzt sie in einen anderen Zusammenhang. Micha Purucker erstellt eine Art Typologie aus dem reduzierten Gesten-Repertoire, das in den Medien kursiert und stereotyp eingesetzt wird. Er löst die Gesten aus ihren jeweiligen medialen Kontexten und rückt in seiner Tanzperformance die individuelle physische Präsenz und immanente Logik des Körpers wieder in den Mittelpunkt: »Nie stellt das Bild den Körper still. Der Stillstand gibt die Geste dem Körper zurück«, so die Tanzwissenschaftlerin und Tanzkritikerin Katja Schneider über das Potential des Gestischen in *XXL-RE.ENACTMENT*.¹

Micha Purucker interessiert sich in seinen Choreografien für das Verhältnis der Geste in Bezug zu Stillstand und Bewegung, und für das Verhältnis von Geste und Raum. In der Herauslösung einzelner Bewegungen aus der Amalgamierung von gesellschaftlich geformten und kodierten Gesten und privaten Gesten sucht er nach einer Essenz des gestischen Materials, die den individuellen Körper sichtbar macht und zugleich über ihn hinausweist.

Dieses Spannungsfeld von Individualität und Kontextualität, in der sich die Geste manifestiert, haben auch die beiden »Lecture Performances« von Christine Gaigg und der Künstlergruppe frankfurter küche eindrucksvoll und sinnlich erfahrbar demonstriert.

1 Katja Schneider in: Süddeutsche Zeitung, 08.05.2006.

Etwa wenn die Wiener Choreografin und promovierte Philosophin Christine Gaigg in ihrer ›Lecture Performance‹ den Entstehungsprozess und das künstlerische Konzept ihrer Bühnenperformance TRIKE simultan sowohl als Live-Performance, als auch analysierend vorstellt und somit einen mehrdimensionalen Diskurs eröffnet. In der Repetition, Zerstückelung und durch die sogenannte »Loop«-Technik löst sie gestisches Bewegungsmaterial aus seinen ursprünglichen Zusammenhängen und lenkt den Blick nicht nur auf die Essenz der Geste, sondern auch auf den Gestus des Zeigens.

Die Künstlergruppe frankfurter küche von Katrin Deufert und Thomas Plischke, formuliert in ihrer ›Lecture Performance‹ mittels Filmprojektionen, Text und Choreografie den menschlichen Körper als einen Container, der als eine Projektionsfläche für einen mit Bedeutung aufgeladenen Innenraum steht. Die choreografisch inszenierte Geste wird in diesem von ihnen performativ hergestellten Bedeutungsraum zu einem vermittelnden Element, die zugleich auf sich und über sich hinausweist und eine Narration oder eine Übertragung in eine Lesbarkeit verweigert.

Während der Tagung wurde sinnfällig, welche starken Impulse von der physischen Präsenz des Körpers im Tanz für eine sinnlich begreifbare und buchstäblich körperlich erfasste Reflexion über die Bedeutung des Gestischen ausgehen können. Denn gerade in der Bewusstmachung des Gestischen durch einen ›Gestus des Zeigens‹, der in der aktuellen Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes eine herausragende Position einnimmt, zeigt sich die Aktualität des Tanzes für einen breiter angelegten kunst- und medientheoretischen Diskurs über die Geste.

BILD/BEWEGUNG

DAS MEDIUM DER GESTE

MARIE-LUISE ANGERER

Machen wir uns doch von dieser Vorstellung frei, dass Bilder die Basis des Kinos sind. Das Element des Kinos ist vielmehr die Geste, schreibt Giorgio Agamben in »Noten zur Geste« (vgl. Agamben 1992), wo er den Verlust einer Gesellschaft beschreibt, der ihre Gesten abhanden gekommen sind. Abhanden gekommen ist dieser Gesellschaft jede Form von Natürlichkeit – wie z. B. ein Bein vor das andere zu setzen. Gilles de la Tourette beschreibt schon 1886 akribisch diese Bewegung, bei der die Zehenspitze des linken Beines die Erde berührt und die Sohle des anderen Beines währenddessen – für einen Augenblick – in der Luft hängt, um dann ebenfalls den Boden zu berühren, während das andere Bein nun wiederum... – das war doch Muybridge, denkt man da. Ja, der auch, doch dieser hatte die Bewegungsabläufe schon den Medien überantwortet, um ihnen auf die Schliche zu kommen. Auch Charcot, der ehrgeizige Inszenator hysterischer Symptome, untersucht den hysterischen Bogen als Abfolge kleinster Bewegungen und Veränderungen. Sie alle zergliedern, zerlegen und setzen wieder zusammen, um dem auf die Spur zu kommen, was ein »Bild-in-Bewegung« ist, um »Bewegung als Bild« festzuhalten und sehen zu können, wie bewegt wird, was »Sich-Bewegen« heißt. Charcots theatralische Inszenierungen hysterischer Positionen, Muybridges nackte Frau mit Eimer, Stiegen auf und ab, sein nackter Mann, Schritt um Schritt, und – nun ein Sprung: Zu Chantal Akermans Filmen, in denen sie mit der Kamera langsam über die einzelnen Körper und deren Bewegungen fährt, immer wieder – um die menschliche Existenz ins Bild zu bekommen, ihre Wiederholungen, kleinen Bewegungen, die immer außen vor bleiben. Und schließlich noch ein anderes Feld – im erotischen Film: die Kamera, die versucht, die Augen zu fassen, um in ihnen die Lust des Körpers sehen zu können und seine Ekstase, die das Bild jedoch immer übersteigt.

Bilder rahmen, davon hat Roland Barthes auch bei den Bewegungsbildern des Kinos gesprochen und diese als eine Abfolge von unzähligen Bildern – schnell und hintereinander gereiht – bestimmt. Doch diesen

mechanischen Bilderabfolgen – in einer vorgeschriebenen Zeit, in der das menschliche Auge die einzelnen Bilder nicht sehen kann (jenseits von 18 pro Sekunde¹) – ist immer auch eine andere Zeit eingeschrieben, eine subjektive Zeit, wie es Victor Burgin einmal genannt hat, die psychische Zeit des Betrachters (vgl. Burgin 1996: 216). Diese objektive und subjektive Zeit sind nie deckungsgleich, ständig spielt sich zwischen diesen Zeiten etwas ab, ereignet sich etwas – eine Bewegung. Ein Bewegen.

Der Musiksender MTV hat vor einem Vierteljahrhundert eine Ästhetik der Bilder eingeleitet, der sich weder das Fernsehen noch der Film und die Kunst entziehen können. Heute lässt sich jedoch eine Reaktion gegen die schnellen Bilder, gegen die Überlagerungen von endlosen Bilderschichten, gegen die Auflösung in einem selbst referentiellen Bilder-einerlei beobachten. Die Differenz der Bilder untereinander und diejenige in den Bildern treten in den Vordergrund, um den Fokus auf die »materiale Geste« des Bildes zu richten.

Nicht nur hat die Videokultur durch MTV einen nächsten Schritt in ihrer Entwicklung gemacht und Bild und Sound auf neue Weise verschweißt, auch die Grundlagen ihrer Produktion verweisen auf eine Zäsur, die von diesem Moment an die Bilder und die Töne in eine neue Dimension der Referenzlosigkeit katapultiert haben. Bilder und Töne operieren von nun an im Bereich der Signifikanten, der 0:1-Ketten algorithmischer Rechenoperationen.

Im Sog der Bilder, im Taumel der Bilder – dies waren die gängigen Phrasen, um die neuen Bild-Sound-Welten zu fassen. Heute jedoch sind die Musik und auch die Bilder wieder langsamer geworden, konzentrieren und fokussieren sich auf die Suche nach den Signifikanten ihrer Herkunft, auf die Inszenierung ihrer Strukturen, ihrer spezifischen Sprache. Heute werden die Bilder also weniger *gezappt* und eher wieder *gezoomt*, und zwar so lange gezoomt (wiederholt, verdünnt, gegeneinander geschoben) bis schließlich nicht mehr als ihre pure Materialität zu sehen ist. Diese Spuren einer ersten Differenz der Erinnerung werden zum Ausgangspunkt neuer Filme, neuer Bilder: Rahmen, Farben, Diegese, Gestik und Plot werden in ihrer Stofflichkeit als Verfahrensweisen von Bild- und Soundproduktion entdeckt und verwendet.

1 Der Biologe Jakob von Uexküll geht in seiner Theoretischen Biologie (1928) von einer 1/18 Sekunde aus, die dem Menschen entgeht: 18 Stöße in einer Sekunde werden als gleichmäßiger Druck empfunden, 18 Luftschwingungen in einer Sekunde als einheitlicher Ton gehört, usw. Vgl. Rieger 2003: 183

Drei dieser Verfahren sollen im Folgenden beschrieben werden:

1. Peter Tscherkasskys *Verroh-materialisierung* des Films
2. Rolf Walz' Psychogenese filmischer Gestik als *tableau photographique*
3. Martin Arnolds Spiel von *Repetition als Iteration* filmischer Bewegungen

Bild und Sound stellen das Reale nicht dar, fangen es nicht ein, sondern Bild und Sound produzieren ihre Realitäten und geben damit den Blick auf eine neue »Ontologie des bewegten Bildes« frei: Im Unterschied zu der Zeit vor MTV kreieren die Bilder heute das Reale der Realität. Zeit also, sich diesem Realen, das nach Jacques Lacan für die Realität konstitutiv ist, in dieser jedoch nicht aufgeht, zuzuwenden.

VERROH-MATERIALISATION

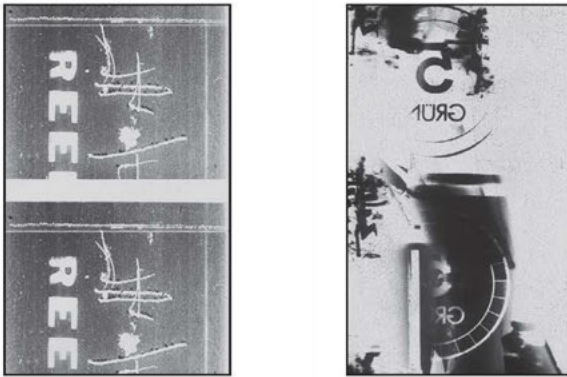


Abb. 1, 2: *INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE* (2005, 17 min)

In dieser im Jahr 2005 beim Filmfestival in Cannes vorgestellten 17-minütigen Filmarbeit gibt es einen, wie es in der Beschreibung von Peter Tscherkassky heißt,

»rasch identifizierbaren Helden. Unbedarf marschiert dieser eine Straße entlang, bis er sich plötzlich den grausamen Launen einiger Betrachter sowie des Filmemachers ausgeliefert sieht. Zwar wehrt er sich heldenhaft, wird aber dennoch an den Galgen geknüpft, wo er den Filmtod in Gestalt eines Filmrisses stirbt. Daraufhin stürzt unser Held in den Hades, ins Reich der Schattenwesen. Hier, im Untergrund der Kinematographie, begegnet er einer Unzahl an Instruktionen, mittels derer im Kopierwerk sämtlichen filmischen Schattenwesen ihre

Existenz ermöglicht wird. Anders gesagt: Unser Held begegnet den Bedingungen seiner Möglichkeit, den Bedingungen seiner eigenen Existenz als eines filmischen Schattenwesens.« (Tscherkassky)

IL BUONO, IL BRUTO E IL CATTIVO (1966) von Sergio Leone, der Italo-Western schlechthin, stand Pate für den Versuch Tscherkasskys, das Kino »als solches zu finden« (Möller). Von den ZWEI HALUNKEN (wie der Film auf deutsch heißt) ist in INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE nur mehr einer übrig geblieben, der sich auch nicht mehr mit Halunken seiner Art streitet, sondern – weitaus existenzieller – mit der Folie seiner Existenz. Der Western verwandelt sich in diesen 17 Minuten in eine griechische Tragödie, bei der der Protagonist der wahren Bedingung seiner Präsenz/Existenz ins Angesicht schauen muss – und daran zerbricht. Niemand hält dem Blick des Realen stand, der durch das Licht und den Sound als Antwort auf die Frage »Wer bin ich?« zurückgeschmettert wird.² Filmische Narrative, die diese Tragödie wieder und wieder erzählen, kitten immer schnell, wenn der Riss durch das Cogito,³ wie es bei Jacques Lacan heißt, aufzutauchen droht – und schicken sofort ein weiteres Bild hinterher. Tscherkassky aber lässt den Riss auftauchen. Er hantiert medientechnisch mit der fragilen humanen Existenz, die verzweifelt den Stationen eines Films zu folgen versucht, um wenigstens im Bild ihrer selbst sagen zu können: Sieh, das bin ich ... gewesen.

Als das filmische Bild durch MTV und seine Videos seine unangefochtene Position zu verlieren drohte, hat Tscherkassky einen Weg gesucht, der dem Film eigenen (Material-)Bewegung jenseits von Narration, Schnitt und Zuschauer nachzugehen: Mit Super-8, einem Mikroskop gleich, unter die Haut des filmischen Bildes zu gelangen, bis das Filmkorn sich auflöst, mit Filmstreifen in 16 oder 35 mm sich vorwärts zu tasten zu einer Struktur und diese reflektierend aufzunehmen, aber auch den Fotoapparat einzusetzen (z.B. bei der Arbeit PARALLEL SPACE: INTERVIEW, 1992⁴) und damit aufzuzeigen, nicht nur, was ein Bild ist,

- 2 Lacans berühmtes Beispiel vom Fischerjungen Petit-Jean, der Lacan darauf aufmerksam macht, dass die im Lichte glitzernde Sardinenbüchse ihn nicht sehen kann, obwohl er sie sieht. »Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie? Sie, sie sieht Dich nicht.« Lacan schlussfolgert aus dieser Begegnung: »Ich fiel aus dem Bild heraus/je faisais tant soit peu tache [ich machte mehr oder weniger einen Fleck im Bild.« (Lacan 1987: 101f.)
- 3 »Die fundamentale Beziehung des Menschen zu [der] symbolischen Ordnung ist ganz genau jene, die die symbolische Ordnung selbst begründet – die Beziehung des Nichts-Seins zum Sein.« (Lacan 1991: 390)
- 4 Weitere Arbeiten von Peter Tscherkassky (Auswahl): TABULA RASA (1987/89, 16mm (S 8 blow up), 17min02 sec, Farbe & s/w, Ton) PARALLEL

sondern wie ein Bild zum Bild wird, zur Bild-Krise einen filmischen – einen »meta-cinematischen« – Kommentar zu artikulieren.

Tableau Photographique



Abb. 3, 4: Detailansichten: *RE-CONSTRUCTION* | *EXISTENZ* [David Cronenberg] und *RE-CONSTRUCTION* | *MULHOLLAND DRIVE* [David Lynch] (2005)

Der »meta-cinematische« Kommentar wird in Rolf Walz' *BildFilm*-Arbeiten zu einem tiefenstrukturellen Puzzle.

Nachdem der Künstler zunächst mit dem Fotoapparat aus dem Kino-raum heraus einzelne Bilder des laufenden Films auf der Leinwand festgehalten hatte (um diese in FilmBücher⁵ umzusetzen), werden nun mit den Mitteln der digitalen Bilderzeugung des Rechners die Screenshots hergestellt, um die Kadrierung des Films zu sprengen und die Bewegung der Filmbilder zum Stillstand zu bringen. Die Linearität der Filmerzählung erfährt eine tiefenstrukturelle Neuordnung – aus den Filmbildern wird ein »tableau photographique«, das die These Henri Bergsons vom Wiedererinnern von Bildern in seiner Genese vorführt. Bergson hat die Welt als Bild verstanden, in dem wir uns – selbst ein besonderes Bild – bewegen. »Es gibt«, schreibt er, »keine Wahrnehmung, die sich nicht in Bewegung fortsetzt« (Bergson 1991: 84f.). Doch genau dieses Moment der Noch-nicht-Bewegung – das Intervall, das Bergson zwischen der einen Bewegung und der anderen Bewegung setzt – hat Gilles Deleuze in seinem Kinobuch *BEWEGUNGS-BILD*, *KINO 1* als das Moment des Affekts bezeichnet. Dieser zeigt eine Bewegung an, die noch nicht Aktion ist.

SPACE: INTER-VIEW (1992, 16mm, 18 min 20 sec, s/w, Ton) HAPPY-END (1996, 35mm (S 8 blow up), 10 min 56 sec, Farbe & s/w, Ton) OUTER SPACE (1999, 35mm CinemaScope, 9 min 58 sec, s/w, Ton) DREAM WORK (2001, 35mm CinemaScope, 11 min, s/w, Ton) Für weitere Projekte siehe <http://www.tscherkassky.at>

- 5 Rolf Walz: *Grundlagen der Mutationsforschung* (80 S.; 36 s/w-Abb. & 36 bedruckte Folien, 120 Ex.; 23 x 20 cm, Köln 1987).

»Der Affekt ist das, was das Intervall in Beschlag nimmt, ohne es zu füllen oder gar auszufüllen. Er taucht plötzlich in einem Indeterminationszentrum auf, das heißt in einem Subjekt. [...] Es gibt also eine Beziehung des Affekts zur Bewegung im allgemeinen, [...] aber gerade hier, im Affekt, hört die Bewegung auf« (Deleuze 1989: 96f.).

Deleuze überantwortet damit den Affekt dem technischen *Procedere*, um von hier aus – wie als Klammer – das Subjekt, den Betrachter zu packen. Rolf Walz skelettisiert die Bilder eines Filmes, was deren Farben, Bewegung und Rahmung betrifft, er schält sie immer wieder, bis am Ende eine Geste sich zeigt, die den rasenden Stillstand des so entstandenen »tableaus« zusammenhält.⁶ Und kurz vor dem Sagbaren das zeigt, was nicht sagbar ist. »Die Geste steht hier für ein verkörpertes, adressiertes, je konkretes Sagen, das jedem gesagten Gehalt vorausgeht. In der Geste eröffnet sich allererst die Möglichkeit einer Kommunikation; in der Geste [...] gibt sich die Sprache.« (Hetzel 2004)

Wenn Tscherkassky die verschweißte Naht des Subjekts als Filmstreifen abrollen lässt, dann begegnet dem Betrachter von *EXISTENZ* und *MULHOLLAND DRIVE* der eingefangene, aufgehaltene Affekt, das Noch-nicht seiner Entladung.⁷ Tscherkasskys Filme und Walz' FilmBilder operieren dennoch nicht im Sinne der Bergsonschen Körpererinnerung (vgl. Bergson: 85), sondern stärker nach dem Prinzip des Freudschen Fassadenanbaus. Doch während bei Tscherkassky die Fassade filmisch aufgerollt wird, kann ihr Anbau bei Walz verloren gehen. Diesen Fassadenanbau hat Freud in der *Traumdeutung* als vierten Mechanismus der Traumarbeit (nach der »sekundären Bearbeitung«, der »Verschiebung« sowie der »Verdichtung«) bestimmt. Dabei spielt er auf den Umstand an, dass wir uns beispielsweise im Traum ärgern, uns aber auch im Traum des Traums versichern. Für Freud ist damit eine psychische Funktion im Spiel, die sich vom wachen Denken nicht unterscheidet. Diese zensierende Instanz schaltet etwas in den Traum ein, vermehrt diesen sozusagen – daher der Begriff des »Fassadenanbaus«. Der Traum wird dabei auf solche Weise umgeschrieben, dass er dem Träumer nachvollziehbar wird und sinnvoll erscheint. Doch schaut man sich das wache Denken an, so

6 Von gesamten Einzelbildern, aus denen der jeweilige Film besteht, hat Walz für die Fotoarbeiten *RECONSTRUCTION*/*MULHOLLAND DRIVE* jeweils 36 Screenshots ausgewählt (kondensiert). Beide Arbeiten sind hier als Detail abgebildet.

7 Weitere von Walz bearbeitete Filme sind u.a.: *INVASION OF THE BODY SNATCHERS*, *STARSHIP TROOPERS*, *STRANGE DAYS*, *TOKYO MONOGATARI*, *TOUCH OF EVIL*, *VILLAGE OF THE DAMNED*. Für weitere Arbeiten und Projekte siehe <http://www.rolfwalz.net>