

IM MEDIUM SEIN

REINHOLD GÖRLING

Sehen wir ferner rhythmisch die Bilder des Traumes marschieren.
Sehn wir sie wie im Tanz die gelenkigen Glieder bewegen,
Wenn sie gelenkig die Arme zur Wechselbewegung erheben
Und das Spiel mit dem Fuße dazu harmonisch begleiten,
Sind da die Bilder nicht gar kunststrotzende Tanzvirtuosen,
Dass sie zur nächtlichen Zeit so zierlich zu spielen imstand sind?
Oder ist folgender Grund wohl richtiger? Weil in dem einen
Zeitraum, wo wir empfinden, das heißt wo ein Wörtchen wir sprechen,
Viele Momente versteckt sind, die nur die Berechnung ermittelt,
Daher kommt's, dass in jedem Moment und von jeglicher Art uns
Bilder an jeglichem Orte bereit zur Verfügung sich stellen.
So beweglich und zahlreich erscheint uns die Menge der Dinge.
Denn wenn das frühere Bild uns verschwand und ein neues mit andrer
Stellung entstand, so scheint uns das erste die Geste zu ändern.
(Lukrez, ÜBER DIE NATUR DER DINGE, Buch IV, 768-772, nach der Übersetzung
von Hermann Diels)

Zu Beginn seiner kenntnisreichen und differenzierten Untersuchung über DIE LOGIK DER GESTEN IM EUROPÄISCHEN MITTELALTER weist Jean-Claude Schmitt drei Sinnzusammenhänge des lateinischen Wortes *gestus* nach, die sich vom Mittelalter zurück bis zur griechischen Antike verfolgen lassen und die wohl auch heute noch Bedeutung haben: Da ist zunächst die Ausdrucksfunktion, also der Bereich, »in dem das Gestische als Ausdruck der inneren Bewegung der Seele, der Gefühle und des sittlichen Lebens des einzelnen gesehen wird.« (Schmitt 1992: 27) In einer Redewendung wie der, dass jemand eine »nette Geste« gemacht habe, betonen wir noch in unserem heutigen Gebrauch des Wortes eine Theatralisierung von Gefühlen im Kontext eines kommunikativen Zusammenhangs, bei der das Darstellende und Fiktive im Einklang mit dem Sittlichen steht. Der zweite Bereich ist der der Mitteilungsfunktion. Dazu zählt als Spezialfall die Zeichensprache, vor allem aber der weite Bereich der nonverbalen Kommunikation, die nicht mit einer auf der Trennung von Signifikant und Signifikat beruhenden Sprache arbeitet, geschieht sie nun ohne oder mit dem Willen oder dem Bewusstsein des Mitteilenden. Dass diese nonverbale Kommunikation für die soziale Bewertung von

Äußerungen oft viel wichtiger ist als die verbale, das haben viele Untersuchungen aus dem Kontext der medienwissenschaftlichen Rezeptionsforschung mittlerweile gezeigt (vgl. Frey 1999). Der dritte Sinnzusammenhang ist der des Machens, Hervorbringens und auch der Bewegung. Der altgriechische Sammelbegriff für die Bewegung des Universums, *motus*, »schliesst die besondere Betrachtung der Gestik des Menschen ein.« (Schmitt 1992: 37) Für Platon sind »Lust und Schmerz, wenn sie in der Seele entstehen, ... eine Art Bewegung« (Platon 1982: 418 (583e)), ja, die Seele wird hier, wie Schmitt sagt, »vor allem als Bewegungsprinzip bestimmt.« (Schmitt 1992: 37) Seele und Körper gehören dem universellen Prinzip der Bewegung an.

Alle drei Sinnzusammenhänge, am deutlichsten sicherlich der des Machens, heben eine, wie wir heute sagen würden, performative Dimension hervor. Dieser Aufführungscharakter kann sowohl einen instrumentellen, handwerklichen als auch einen magischen Sinn haben. Beispiele für das erste wären vielleicht die Gesten eines Wirtes beim Bedienen seiner Gäste, Beispiele für das zweite die in rituellen Praktiken wie dem Beten ausgeführten Bewegungen, in der christlichen Tradition etwa die des Sich-Bekreuzigens. Doch dürfte auch in der Weise, in der ein Barkeeper seinem Gast einen Drink mixt, noch ein Rest an Magie stecken. In beiden Fällen stellt die Geste soziale Relationen her. Der Barkeeper macht mit seinen Gesten aus dem Drink eine Gabe, die im bloßen Tauschwert nicht aufgeht. Der sich Bekreuzigende realisiert eine Bindung zu einer durch eine Führerfigur oder ein Idol zusammengehaltenen Gemeinschaft. Gesten gehen in diesem Sinne nie in einer instrumentellen Logik auf. »Die Geste ist eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeuges, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt.« (Flusser 1991: 8) So lautet die von Vilém Flusser in seinem Buch *GESTEN. VERSUCH EINER PHÄNOMENOLOGIE* vorgeschlagenen Definition, die er in einer Skizze der Beschreibung verschiedener alltäglicher Praktiken ausführt.

Flusser bringt darüber hinaus die Geste in einen ästhetischen Reflexionszusammenhang, indem er Gestimmtheit als »in Gebärde verwandelte Stimmung« bezeichnet (15). Die Gestimmtheit unterscheidet sich von der Stimmung darin, dass sie eine Ausdrucksqualität besitzt. Sie lässt dabei weniger an die sogenannten kategorialen Affekte denken als an jene Erlebnisqualitäten, die der Entwicklungspsychologe Daniel Stern Vitalitätsaffekte nennt und denen grundlegende Bedeutung für interpersonelle Beziehungen schon im Säuglingsalter zukommt (Stern 2007: 83). Damit befindet sich die Geste zum einen in einem Zwischenraum zwischen selbstbezogener Emotion und kommunikativer Sprache, zum anderen führt sie in ihrer Ausdrucksfunktion zurück auf das Theater, oder viel-

leicht weiter noch, auf die Theatralität des menschlichen Handelns, das durch das jeweilige Ereignis der Aufführung singulär ist, zugleich aber notwendig auch formalisiert und zeichenhaft sein muss, um überhaupt kontextualisiert und verallgemeinert werden zu können. Die Theatralität ist jene Dimension menschlicher Praxis, in der etwas in die Sichtbarkeit und Wiederholbarkeit geführt wird, das weder ein Zeichen noch ein Gegenstand ist, jedoch als soziales Ereignis oder szenische Konstellation verstanden werden kann. Sie hat mit allen performativen Akten gemein, dass Ereignisse und szenische Konstellationen mit dem Subjekt in dem Maße etwas tun wie das Subjekt in ihnen agiert. Die Pole der Aktivität und der Passivität sind miteinander verschränkt, ja, die Positionen selbst sind nicht mehr fixierbar. Das Subjekt ist in der Szene, in einem ganz ähnlichen Sinne wie der Literaturwissenschaftler Michail Bachtin davon gesprochen hat, dass das Subjekt im literarischen Text in einer Außerhalb-befindlichkeit (Bachtin 1979: 118), nach dem Neologismus von Tzvetan Todorov, in einer Exotopie sei (Todorov 1981). In diesem Sinne führen alle drei von Schmitt aufgeführten Dimensionen der Geste, die ästhetische Wahrnehmung, die soziale Beziehung und der Aufführungsscharakter, zu einem im Medium Sein hin. Mit den Dimensionen sind mithin vielleicht auch weniger verschiedene Gesten als verschiedene Eigenschaften oder Kontextualisierungen verbunden: ein ästhetischer, ein sozialer und ein ethischer Zusammenhang.

Zeit der Geste

Jean-Claude Schmitt schreibt die Geschichte der Geste im europäischen Mittelalter als eine Geschichte zunehmender Reglementierung, die allerdings auch in verschiedenen Gegenbewegungen, die etwa in der Figur des Gauklers, im volkskulturellen Karneval oder in den Praktiken der Mystikerinnen und Mystiker ihren Ausdruck fanden, gebrochen wurde. Etwas Ähnliches kann man auch in der Geschichte des Theaters verfolgen, wie es zum Beispiel Erika Fischer-Lichte, angelehnt an Norbert Elias' Zivilisationstheorie (vgl. Fischer-Lichte 2000), getan hat. Zugleich begegnen wir noch in der Frühgeschichte des Films einer Gestik, die weniger durch das Theater als durch die volkskulturellen Praktiken des Jahrmarktes geprägt zu sein scheint, wie das wunderbare Beispiel des Kammerdieners in *PARTIE D'ÉCARTÉ* zeigt, das 1895 auf dem südfranzösischen Landsitz der Brüder Lumière entstanden ist und das Frank Kessler in seinem Beitrag zu diesem Band diskutiert (vgl. Kessler 2009). Die Grimassen des Kammerdieners scheinen deplatziert, und der Schritt ist wohl nicht weit, an die Bestrebung einer grafischen Inventarisierung von deplatzierten und daher auffälligen Gesten zu denken, wie sie unter Jean-

Martin Charcot in den 1870er und 1880er Jahren von den Insassinnen des Pariser Frauenkrankenhauses Salpêtrière gemacht worden sind (vgl. Didi-Huberman 1997).

Bei Bertolt Brecht kehrt der Begriff des Gestus dann auch als Dimension des Verhaltens der Menschen zueinander wieder, in der »es sozialhistorisch bedeutend (typisch)« (Brecht 1967: 474) wird. Brecht knüpft damit an ein Verständnis der Geste als ästhetische Dimension des Schauspielens und Raum der Selbsterfahrung an, die, wie Hermann Kappelhoff gezeigt hat, sich schon bei Gotthold Ephraim Lessing findet (Kappelhoff 2004: 63-83). Wohl noch bevor Bertolt Brecht den Begriff in seine Überlegungen zum epischen Theater aufgenommen hatte, wurde die Geste von Walter Benjamin auf die Theaterarbeit mit Kindern bezogen, und zwar im »Programm für ein proletarisches Kindertheater«, einem Text, den Benjamin für Asja Lacis schrieb. Lacis hatte im Kriegskommunismus der Jahre 1918/19 im zentralrussischen Orjol ein Kindertheater gegründet und, wie sie in ihren Erinnerungen schreibt, Benjamin schon 1924 auf Capri, wo sich die Beiden kennen lernten, davon erzählt (vgl. Lacis 1976: 25ff.). 1928/29 lebten Beide einige Zeit in Berlin zusammen. Die kindliche Geste, so Benjamin, ist »Signal aus einer Welt, in welcher das Kind lebt und befielt.« (Benjamin 1977: 766) Die Aufgabe des Kindertheaters sei es, diese Signale des Kindes »aus dem gefährlichen Zauberreich der bloßen Phantasie zu lösen und sie zur Exekutive an den Stoffen zu bringen.« (766) Die Stoffe sind nicht die Inhalte von Geschichten, sie sind – im eigentlichen Wortsinn – Texturen, sie sind Verknüpfungen und Konstellationen, die einer Erzählung oder einem Theaterspiel zugrunde liegen und die vielleicht auch zur Aus- und Aufführung drängen, die aber nicht direkt und unmittelbar in Erscheinung treten und in diesem Sinne auch nie vollständig ausgeschöpft werden können. Aber auch die kindliche Geste scheint hier etwas zu sein, das einer Verwicklung und Verknüpfung bedarf. Dann gilt der Satz: »Schöpferische Innervation in exaktem Zusammenhang mit der rezeptiven ist jede kindliche Geste.« (766) Damit scheint die Geste sich jenem universellen Zusammenhang der Bewegung, von der sie bei Platon ausgegangen war, wieder angenähert zu haben und zugleich auf den Reflexionszusammenhang zu verweisen, der von Benjamin in späteren Schriften mimetisches Vermögen genannt wird.

Vor dem Hintergrund von Benjamins späteren Texten zur ästhetischen Erfahrung des Kindes, vor allem seiner BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT, liegt es nah, in den von Benjamin erwähnten Stoffen nicht nur soziale Konstellationen zu sehen, sondern die Stofflichkeit der Worte, der Zeichen, ja der Dinge. Im Stück »Verstecke« der BERLINER KINDHEIT heißt es etwa, dass das Kind an diesen Orten »in die

Stoffwelt eingeschlossen« war. »Sie ward mir ungeheuer deutlich, kam mir sprachlos nah. So wird erst einer, den man aufhängt, inne, was Strick und Holz sind.« (Benjamin 1989: 418) Das Kind nimmt die Stofflichkeit der Welt auf und gibt sie ihr zu einem Signal verwandelt, befehlend wieder: diese Bewegung heißt bei Benjamin Geste. In der Mitte dieser Bewegung ist eine tiefe Erfahrung der Desubjektivierung, einer Todeserfahrung vergleichbar, wie das Beispiel eindringlich suggeriert. Da die Geste in der extremen Exotopie aber mit dem Ganzen im Sinne Henri Bergsons, mit einer Virtualität der Bewegungen des Universums in Berührung bringt, kann ihr auch eine befreiende oder messianische Dimension innewohnen: »Wahrhaft revolutionär wirkt das *geheime Signal* des Kommenden, das aus der kindlichen Geste spricht.« (Benjamin 1977: 769)

Die weitreichendsten Überlegungen zur Geste bei Benjamin finden sich in seinem Essay zum 10. Todestag von Franz Kafka, der 1934 erschien, und den Nacharbeiten dazu, die Benjamin dann ab 1935 mit der Hoffnung unternahm, den Essay zu einem Buch über Kafka vervollständigen und im Schocken Verlag, in dem die erste Ausgabe von Kafkas GESAMMELTEN SCHRIFTEN erschien, veröffentlichen zu können. In einem dieser Einschübe findet sich die vielleicht deutlichste Verbindung der Geste mit dem mimetischen Vermögen: »Solche Gesten stellen einen Versuch dar, durch Nachahmung die Unverständlichkeit des Weltlaufs gegenstandslos oder seine Gegenstandslosigkeit verständlich zu machen.« (Benjamin 1977: 1261) In der Vorstellung vom Weltlauf klingt erneut etwas von der antiken Vorstellung eines universalen Prinzips der Bewegung an. Aber mehr noch: In diesem Satz steckt ein ganzes ästhetisches Programm. Wenn das Unverständliche des Weltlaufs gegenstandslos gemacht werden soll, dann kann das nichts anderes bedeuten, als die Unverständlichkeit aus der Sphäre der Erkenntnis, also aus der Welt der Gegenstände und Objekte, zu lösen und als ästhetische Dimension erfahrbar zu machen, in der wir in den Weltlauf mittels des mimetischen Vermögens eingebunden sind. Damit hätte der Begriff der Nachahmung nichts mehr mit einer Beziehung zu einem gegenständlich Gegebenen zu tun, der Begriff stünde im Zusammenhang einer Bewegung und einer Relation. Wie die Kinder sich in ihrem mimetischen Vermögen dem Stofflichen zuwenden, den Dingen, den Mustern, den Relationen, so tun es ihnen Kafkas Figuren, vor allem seine Tiere, nach:

»Die Tiere waren für Kafka da vorbildlich. Man kann seine Geschichten von ihnen auf eine gute Strecke lesen, ohne überhaupt wahrzunehmen, dass es sich gar nicht um Menschen handelt. Vielleicht hieß ihm Tiersein nur, aus einer Art von Scham auf das Menschsein verzichtet zu haben – so wie ein vornehmer

Herr, der in eine Kneipe gerät, aus Scham darauf verzichtet, sein Glas abzuwischen.« (1261f.)

Wenn Scham das Gefühl ist, das entsteht, wenn man einem Anderen in sich selbst begegnet, eine Reaktion auf eine Erfahrung der Desubjektivierung und vielleicht auch ein Schutz vor ihr, dann haben Kafkas Tiere mit der Scham, die sie dazu bewegt, auf das Menschsein zu verzichten, eine Art Schamlosigkeit der Selbsterfahrung erworben. Dazu gehört die Erfahrung des Mimetischen. Wir können gar nicht anders, als Dinge, Stoffe, Worte, Begegnungen in uns aufzunehmen, gleichviel wie viel wir davon verstehen. »Ich ahmte nach, sagt in seinem »Bericht für eine Akademie« der Affe, »weil ich einen Ausweg suchte, aus keinem anderen Grund.« (1262)

Die messianische Dimension, oder zumindest das Moment der Uingelöstheit, das mit der Nachahmung verbunden ist, liegt also in einer Aufnahme und einer das Aufgenommene verändernden Wiedergabe des Stofflichen, notwendig Unverstandenen. Es harrt einer Wiederkehr, einer Einbindung in einen Zusammenhang, der dann, wenn das jemals geschehen sollte, auch ein veränderter oder neuer sein wird. Die »Gesten Kafkascher Figuren«, heißt es im Essay von 1934, sind »zu durchschlagend für eine gewohnte Umwelt und brechen in eine geräumigere ein.« (Benjamin 1977: 418) Diese Zeitform lässt sich Vorstellungen in der Psychoanalyse wie denen von Jean Laplanche annähern, der in seiner »Allgemeinen Verführungstheorie« davon ausgeht, dass das Kind wie ein Mensch in einem fremden Land, in dem eine ihm unbekannte Sprache gesprochen und eine ihm unverständliche Kultur gelebt wird, unentwegt Muster, Worte, Bilder, Sätze und Interaktionsformen in sich aufnimmt, die es erst nach Jahren und Jahrzehnten kontextualisieren und damit in ihrem Sinn fixieren wird (vgl. Laplanche 1996). Das gilt für Erfahrungen des Glücks ebenso wie für solche des Schreckens. Sigmund Freud hatte in seiner Auseinandersetzung mit traumatischen Neurosen diese komplexe Zeitform des Unbewussten bestimmt, die der Einschreibung einer Erfahrung im Unbewussten selbst keine Zeitstelle zuweist, die aber zugleich unter dem Begriff der Nachträglichkeit der Kontextualisierung, wie sie etwa bei der in der Adoleszenz sich vollziehenden Erfahrung der Sexualität sich einstellen kann, die Kraft einer weitgehenden Umarbeitung der Erfahrung und der mit ihr verbundenen Emotionen zuspricht. Die psychoanalytische Kur selbst beruht auf der Wirksamkeit der Nachträglichkeit. Seit den Einsichten der Neurowissenschaften in die sich kontinuierlich selbst transformierende Arbeitsweise des Gehirns, die neuronale Plastizität, verfügen wir auch über ein naturwissenschaftliches Modell dieser zeitlich komplexen Prozessualität.

Nicht nur im Hinblick auf diese Zeitform ist Benjamins Begriff der Geste damit ein enges Korrelat zu seinem Begriff des dialektischen Bildes. Während im dialektischen Bild Gegenwart und Vergangenheit in Bezug gesetzt und dadurch beide in einer Veränderung begriffen sind, erscheint die Geste als verkörpertes Potential einer solchen Korrespondenz. Die Modalität der Bewegung ist beiden gemein, während im dialektischen Bild diese Bewegung aber wie eine blitzartige Kristallisierung wahrnehmbar wird, bleibt sie in der Geste als eine eher räumliche Erscheinung eines Zwischenraums oder als Unterbrechung eher unsichtbar wirksam. Darauf verweisen auch Giorgio Agambens Anmerkungen zur Geste, vor allem die Ausführungen in seinem Vorwort zu einer 1991 erschienen italienischen Übersetzung von Schriften Max Kommerells, in denen er Aby Warburgs Konzept der Pathosformel, das er noch 1985 mit Benjamins Begriff des dialektischen Bildes in Verbindung gebracht hatte (vgl. Agamben 1999: 103), nun explizit (und mit einer bemerkenswerten Polemik gegen die entstehende Bildwissenschaft) als etwas wesentlich Gestisches versteht: Warburgs Forschung »truly had gesture at its center (and which only the myopia of psychologizing art history could define as a ›science of the image‹), gesture as the crystal of historical memory and gesture in its petrification as destiny, which artists stenuously (and, according to Warburg, almost madly) attempted to grasp through dynamic polarities.« (Agamben 1999: 83f.)

In seinen etwa zur selben Zeit geschriebenen »Noten zur Geste« vertieft Agamben diese Reflexion über die Bedeutung der Geste bei Benjamin, ohne allerdings weiter auf Benjamins Überlegungen zu Kafka einzugehen (vgl. Agamben 1992). Diese Seite des Arguments hat Werner Hamacher entwickelt, der in seinem auf ebenfalls 1991/92 gehaltene Vorträge zurückgehenden Aufsatz »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka« diesen Zusammenhang ausführt. Mit Kafkas Texten wie etwa seinem »Odradek« lässt sich das Gestische der Sprache als das ausweisen, was »frei von allen semiotischen und psychischen Gehalten, frei vor allem von der Intention« (Hamacher 1998: 318) ist. Wenn es eine Wahrnehmung von Mustern und Worten, von Stilen und Rhythmen gibt, ohne dass diese Wahrnehmung mit Bedeutungen und Intentionen verbunden ist, dann muss es in der Sprache wie in allen anderen Weisen der Artikulation etwas geben, das in keiner Mitteilung aufgeht, ja etwas, das der Mitteilung vorausgeht, »ein Nichts, das der Grund von etwas ist« wie Hamacher schreibt (319), und das doch nur ist, weil man spricht. »Im Sprechen – und nicht erst dem der Literatur – ist die Geste das Nichts des Sprechens und deshalb das in ihm, was erst erlaubt, das *von* etwas gesprochen wird.« (319) Als Bedingung des Sprechens ist die Geste Differenz in dem Sinne, dass an ihr die Zuordnung zu An- oder Abwesenheit

versagt. Die Geste ist ein »Schwellenphänomen« (316), »die Mitte des Geschehens« (318), die »Sprache brauchbar für die Zukunft der Sprache« (321) macht.

Hamachers Zuspitzung, dass die Geste frei von allen Intentionen sei, frei von semiotischen und psychischen Gehalten, stärkt noch einmal das bei Benjamin schon angedeutete Argument, dass das Mimetische nicht als Nachahmung von etwas, worauf es verweist oder sich beziehen lässt, verstanden werden kann. Es kann aber vielleicht als Selbstbezug gesehen werden, wie Hamacher (vgl. 317) ausführt. Doch weniger als reflexives sich selbst als Objekt Zuwenden, sondern es zeigt sich das Sich-Zeigen selbst. In der Geste zeigt sich die Medialität, aber die Medialität ist nicht etwas, das im Sprechen oder eben im Sich-Zeigen dazu kommt, sondern gewissermaßen das, was immer schon vorausgegangen ist und was sich noch zeigen wird. Das Sich-Zeigen hat keinen Ort, jedenfalls keinen eigenen.

Das »Naturtheater von Oklahoma« aus Kafkas *DER VERSCHOLLENE* ist Benjamin wie Hamacher Beispiel der literarischen Reflexion auf die Geste. Das Sich-Zeigen, das auch keine Fixierung des sich Präsentierenden als Gegenstand oder Objekt erlaubt, lässt sich wohl vielleicht auch am deutlichsten in Bezug auf das Theater erläutern. Ganz in dem Sinne, wie Samuel Weber von der *THEATRICALITY AS MEDIUM* (Weber 2004) spricht, ist die Geste ein in Erscheinung Treten des Erscheinens, des Sichtbar-Werdens. Eines der Beispiele, an denen Weber seine Idee der Theatralität entfaltet, ist *HAMLET* mit seiner Erscheinung des Geistes. Das Gespenst von Hamlets Vater ist sichtbar und kann sich doch immer wieder dem Blick entziehen (vgl. Weber 2004: 181-199). Es ist auf der Bühne, aber ohne bestimmbare Position. Es kann als »old mole« auch unter den Brettern sein, wenn der Prinz Hamlet seine Freunde schwören lässt, niemals von dem zu berichten, was sie gehört haben. In einem ähnlichen Sinne sind wir uns selbst Gespenst, weil das, was uns bewegt und befähigt, dass wir uns auf uns selbst beziehen, uns immer schon vorausgeht. Es ist ebenso vor uns da wie es uns auch vorauseilt. Es ist etwas, dem wir angehören, ohne dass wir es selbst sind. Um 1900 war es verbreitet, Medium einen Menschen zu nennen, der in spiritistischen Sitzungen oder in anderen Situationen Stimmen hören und wiedergeben konnte. Wenn wir im Medium sind, stehen wir in Relation zu einem Anderen, uns selbst eingeschlossen, wir sind aber nicht bei uns. In jeder Beziehung zum Anderen ist Medialität eingeschlossen ist. Was uns als Störung einer Unmittelbarkeit erscheinen mag, ist eine Außerhalbbefindlichkeit, eine Theatralität, in die wir in einer Weise verwoben sind, die es uns nicht erlaubt, den Anderen als Gegenüber zu positionieren.

Theatralisierung des Körpers

Es besteht eine enge Beziehung zwischen der Ereignishaftigkeit der Theatralität und ihrer Medialität. Als eine der unverzichtbaren Vorbedingungen von Theatralität bestimmt Weber »some sort of real, immediate, physical presence« (Weber 2004: 1). Diese Präsenz ist aber keine selbst-identische Anwesenheit, sondern Resultat eines Verhältnisses von Differenz und Wiederholung, aus dem »the singularity of the theatrical event« (7) resultiert. Dabei, so Weber, wird das Theater zum Medium in dem Maße, in dem das Ereignis, das stattfindet, den Ort, an dem es stattfindet, in eine Bühne verwandelt. Eine Bühne ist zum einen ein Zwischen zwischen Fiktion und Realität, zum anderen ein Zwischenraum, an dem das Geschehen zu einer singulären, nie vollständig bestimmbar und deshalb auch nicht abschließbaren Ausdrucksbewegung wird. In einem emphatischen Text Jacques Derridas, der auf einen Vortrag aus dem Jahre 1966 über das Theater der Grausamkeit von Antonin Artaud zurückgeht, versteht Derrida die Geste als das »Fleisch des Wortes, seinen Klang, seine Betonung, seine Intensität, den Schrei, den die Artikulation in der Sprache und der Logik noch nicht gänzlich haben erkalten lassen« (Derrida 1972: 362). Diese Präsenz ist immer ein Werden: »Die Geste und die Sprache sind hier noch nicht durch die Logik der Repräsentation getrennt worden.« (363)

Bedeutet das, dass die Ereignishaftigkeit auf das Theater als Bühne der lebendigen körperlichen Präsenz von Darstellern beschränkt ist? Dass also zum Beispiel der Film als ein Medium, das eine Wiederholbarkeit des Gezeigten erlaubt, von dieser Ereignishaftigkeit ausgeschlossen wäre und wir, diskutieren wir das Verhältnis von Tanz und Film, doch letztlich nur über das Verhältnis von Ereignis und seiner medialen Reproduktion sprechen? Oder wäre das Ereignishafte nicht doch in der Medialität selbst zu bestimmen, also in der Art und Weise, in der etwas in Erscheinung tritt, bzw. wäre die Medialität nicht genau das, was als das zu bestimmen wäre, wie etwas in Erscheinung tritt: also das zugleich Singuläre und Musterhafte, das sowohl mit der Produktions- wie mit der Rezeptionsseite verbunden sein kann, sowohl mit dem Inhalt wie mit der Form? Anders gesagt: Im Ereignis tritt etwas in Erscheinung, weil es Subjekte und Dinge in eine Situation einbindet, in der sie aus sich heraus getreten sind und sich nicht mehr ganz selbst hören.

Gilles Deleuze spricht im Kontext seiner Theorie des Kinos von der Geste als unmittelbarer Theatralisierung des Körpers (vgl. Deleuze 1991: 248). Wenn wir daran denken, dass für Deleuze die Geschlossenheit des Körpers nur einer seiner Zustände ist und dass er ebenso als offener, »organloser« Körper gedacht werden muss, dann bedeutet diese Definition

der Geste gerade nicht die Präsentation einer Einheit, sondern den Eintritt des Körpers in eine seine Einheit und Geschlossenheit immer schon hintergehende Relation.

In der Geste tritt also der Körper in Erscheinung, ohne dass er schon als Träger von Zeichen fungiert. Das bedeutet nicht unbedingt und direkt, dass der Körper selbst ein Medium wäre. Die Medialität des Körpers ist eine Differenz. Ich bin nie ganz in meinem Körper, mein Körper ist nie ganz dort, wo ich bin. Das lässt sich auch zeitlich beschreiben: Wahrnehmbar wird der Körper weniger durch seine Anwesenheit als durch das Spiel von An- und Abwesenheit und damit auch durch seine Relation. Man könnte auch sagen, dass die Geste als Medialität die Helmuth Plessnersche Differenz zwischen dem Körper-Sein (Leib) und dem Körper-Haben deontologisiert. Der Körper, der in Erscheinung tritt, ist immer schon vergangen, wenn ich mich auf ihn reflexiv beziehen will. Aber er muss in Erscheinung getreten sein, wenn ich mich auf ihn beziehen kann, ja er tritt sogar in dem Augenblick in Erscheinung, in dem ich mich auf ihn beziehe: nicht als Einheit, nicht als Ding, sondern als Relation und Bewegung in einer Textur, die Maurice Merleau-Ponty das »Fleisch der Welt« genannt hat (Merleau-Ponty 1986). Und er tritt als ein Anderer in Erscheinung, weil er sich durch diesen Selbstbezug formt und verändert. Diese Gleichzeitigkeit der beiden Körper, die aufeinander bezogen sind und doch nie zu einer Einheit werden können, ist der Geste immanent. Diese Differenz spürbar zu machen gehört zu den Leistungen des Schauspielers im epischen Theater. Brecht, auf den sich auch Deleuze bezieht (vgl. Deleuze 1991: 248), wird von Benjamin zitiert: »Der Schauspieler muss eine Sache zeigen und er muss sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt; und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, dass der Unterschied zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet.« (Benjamin 1977: 538) Die Sache ist ein Ding oder eine Relation, aber kein Gegenstand oder Objekt, weshalb auch die Arbeit des Schauspielers als ein In-Szene-Setzen einer Relation verstanden werden kann. Diese Sache kann die des eigenen Körpers sein, es können aber auch alle anderen Stoffe und Dinge sein. Die Geste ist nicht etwas, das sich in sich selbst begründen würde, es ist eine Beziehung, oder wie Deleuze sagt, eine Verknüpfung oder »Verbindungsstelle zwischen Verhaltensweisen« (Deleuze 1991: 248). Im Theater wird sie wahrnehmbar, indem Handlung unterbrochen wird. »Seine Gebärden muss der Schauspieler sperren können wie der Setzer die Worte.« (Benjamin 1977: 536) Sie sollen so zitierbar werden. Das Zitat ist für Benjamin nicht ein Beleg für ein Vergangenes, sondern etwas, das selbst Zwischen zwischen Vergangenheit und Zukunft ist, ein Intervall oder eben eine Verknüpfung.

Strukturell oder topografisch gesehen ist die Geste ein Dazwischen, phänomenologisch oder zeitlich gesehen ist sie eine Unsichtbarkeit und Unterbrechung, die nur als Spannung zwischen dem Kind und dem Stoff, zwischen dem Schauspieler und der Sache, zwischen dem Mimetischen und der Differenz in Erscheinung tritt, und zwar als eine nicht lineare Bewegung. Damit wendet sich das Argument erneut zurück auf die Idee der Seele als Bewegung. Aber mehr noch: Wir sind beim bewegten Bild des Films – beim Zeitbild, in dessen Zusammenhang Deleuze über die Geste schreibt, und wir sind beim Tanz oder zumindest bei einer choreografischen Organisation des Raumes. Gemeint ist damit, dass der Raum aus der Bewegung entsteht, die aus einer Beziehung resultiert, und dass diese Bewegung unter dem Aspekt ihrer Zeitlichkeit verstanden wird, ihrer Rhythmik zum Beispiel. In diesem Sinne können nicht nur Menschen tanzen, zueinander oder in Relation zu Dingen oder auch zum eigenen Körper, sondern auch Blätter im Wind, oder Bienen vor einer Blüte.

Deleuze kommt übrigens gelegentlich in seinen Büchern über das Kino selbst auf den Tanz. Zunächst wenn es um das frühe Kino geht, denn mit der Entstehung des Kinos beginnt ja zeitgleich auch im Tanz die Loslösung von den Figuren und Posen und die Entdeckung der Bewegung als Bewegung und eben nicht als notwendiges Übel zwischen den Posen. Deleuze deutet dabei die These an, dass der Film zu dieser Loslösung beigetragen habe. Das einzelne Filmbild stellt Bewegung wohl still, es stellt sie aber mechanisch still, und nicht im Sinne eines mentalen *framings* oder eines festgelegten Kodes an Posen. Film reproduziert Bewegung »als Funktion eines beliebigen Moments« (Deleuze 1989: 18). Die Augenblicke von Bewegungen, die in Eadweard Muybridges oder Étienne-Jules Mareys abstandsgleichen Aufnahmen festgehalten werden, haben nichts mehr mit Posen zu tun. Dadurch, aber ebenfalls durch eine allgemeine Empfänglichkeit für ein neues Verständnis von Bewegung, die sich vor allem in der Malerei oder der Philosophie zeige, dadurch, schreibt Deleuze, »wurden Tanz, Ballett und Pantomime in die Lage versetzt, auf Vorfälle im Milieu, das heißt auf die Verteilung der Punkte im Raum oder auf Momente eines Ereignisses zu antworten.« (Deleuze 1989: 20) Der Tanz, oder zumindest das Choreografische, spielt aber auch in Deleuzes Überlegungen zum Zeitbild eine zentrale, wenn auch eher implizite Rolle. Wenn die unmittelbare Theatralisierung des Körpers nicht seine Verobjektivierung, sondern seine Einbindung in einen Beziehungszusammenhang bedeutet, dann hat das auch eine zeitliche Dimension: »Der Körper ist niemals einfach in der Gegenwart, er enthält das Vorher und das Nachher, die Erschöpfung und die Erwartung.« (Deleuze 1991: 244) Ist damit die Serie der Zeit »in den Körper versetzt«, so ist die Geste eigentlich doch schon ein anderes Zeitbild:

»die zeitliche Ordnung oder Anordnung, die Simultaneität ihrer Punkte, die Koexistenz ihrer Schichten.« (Deleuze 1991: 252) Dieses Zeitbild des kategorialen Entwurfes von Deleuze ist nun dem Benjaminschen Begriff des dialektischen Bildes sehr nahe. Wie bei Benjamin stellt es mehrdimensionale Korrespondenzen in der Zeit her.

Eines der Beispiele von Deleuze sind die Filme von Jean-Luc Godard. »Die Körper, die sich umarmen und schlagen, sich umschlingen und prügeln, beleben etwa die großartigen Szenen in *PRÉNOM CARMEN*, wo die beiden Liebenden einander unter den Türen und Fenstern necken.« (Deleuze 1991: 249) Ihr tänzerisches Spiel enthält die Erschöpfung und die Erwartung, es tritt aber auch in Korrelation zur Musik, zur Bewegung der Spieler des Kammerorchesters, zum Rauschen des Meeres, der Bewegung der Wellen des Sees oder auch zum Zuschlagen der Autotüre der Verfolger des Paares.

»In *PRÉNOM CARMEN* hängen von Beginn an die Laute von einem Körper ab, der sich an den Dingen stößt und auf den Schädel schlägt. Das Kino Godards nimmt seinen Ausgang bei den visuellen und akustischen Verhaltensweisen des Körpers, um schließlich zu einem mehrdimensionalen, pikturalen und musikalischen Gestus zu gelangen, der dazu die Zeremonie, die Liturgie und die ästhetische Anordnung bereitstellt.« (Deleuze 1991: 251 f)

Damit aber scheint Deleuze die Ästhetik von Godards Film im Ganzen als Gestus zu bezeichnen: Sie ist eine Qualität der mehrdimensionalen und auch multimodalen Verknüpfung.

PICKPOCKET

Ist der Film *Geste* in der Weise und in dem Maße, in dem er Verknüpfungen herstellt, ohne sich auf eine davon lösbare Narration zu gründen, so ist der Film *Tanz* in der Organisation eines Raumes, der nicht aus Begrenzungen und linearen Bewegungen konstruiert ist, sondern aus Konstellationen entsteht. Und, anders als das Theater, ist es der Film nicht nur in der Weise, wie Menschen zueinander in Beziehung stehen und sich bewegen, er ist es auch in der Beziehung zwischen den Menschen und den Dingen. In seinen *NOTEN ZUM KINEMATOGRAFEN* schreibt Robert Bresson:

»Die Gesten und die Worte können nicht die Substanz eines Films bilden, wie sie die Substanz eines Theaterstückes bilden. Aber die Substanz eines Films kann dieses ... Ding oder dieses Ding sein, welches die Gesten und die Worte hervorrufen und die auf dunkle Weise bei deinen Modellen erzeugt werden.

Deine Kamera sieht sie und zeichnet sie auf.« (Bresson 1980: 40; leicht veränderte Übersetzung)

Es gibt für Bresson keine lineare Kausalität, in der die Dinge die Gesten und Worte hervorrufen, schon weil die Weise der Erzeugung eine »dunkle« ist. *PICKPOCKET* ist vielleicht Robert Bressons Film, an dem ein solches Wirken der Dinge am deutlichsten gezeigt werden kann. Während seine Mutter im Sterben liegt, entwickelt Michel (Martin La Salle) die Leidenschaft, Damenhandtaschen und Herrenbrieftaschen um das in ihnen befindliche Geld zu erleichtern und Armbanduhren ihren Trägern zu entwenden. Diese Gleichzeitigkeit scheint es nahe zu legen, diese Leidenschaft als eine Verleugnung des drohenden Verlusts zu sehen, zumal Michel kaum dazu zu bewegen ist, seine Mutter zu besuchen, und wir im Verlauf des Films außerdem erfahren, dass dem ersten Diebstahl, den Michel auf der Pferderennbahn von Longchamp begeht, der Diebstahl von Geld aus der mütterlichen Wohnung voraus ging. Der Film legt noch weitere psychologisch lesbare Fahrten. So scheint Michels Verhältnis zum Polizeiinspektor (Jean Pelegri) von einer ödipalen Sehnsucht nach Anerkennung geprägt, die Liebe zu Jeanne (Marika Green) blockiert und die erotische Spannung in das Begehren nach den Taschen und ihrem Inhalt verschoben. Beim ersten Diebstahl auf der Pferdebahn ist der entscheidende Augenblick des Griffs in die Tasche mit dem lauter werdenden Tonbild schnellen rhythmischen Hufschlages einlaufender Pferde verknüpft, ebenso wie beim letzten Diebstahl, bei dem Michel in eine Falle gerät und erwischt wird. Ein in der Aufregung schlagendes Herz meinen wir kaum anders zu hören, etwas, worüber Michel in seinem Tagebuch schreibt, wenn er in der Schlusssequenz des Films notiert, wie er Michels Besuch im Gefängnis erwartet.

Doch ginge eine solche psychologische Lektüre des Films fehl, wollte sie in den Handlungen Symbole finden, die Wünsche oder Kompromissbildungen von festen Konflikten ausdrückten. Sie sind nicht kausal bestimmt, eher sind es Symptome im Sinne Freuds. Der Film verbindet Intensitäten, und was der Film dabei immer und immer wieder zeigt, sind Bewegungen des Übergangs, mediale Bewegungen, die durch ihre Intensität gegenüber den sie verbindenden Orten selbständig werden. Wenn der Film erzählt, dass sich Michel von seinem kleinen Zimmer in die Wohnung seiner Mutter oder an einen anderen Ort begibt, dann sehen wir zunächst eine Montage halbnaher Einstellungen von verschiedenen Türen, die geöffnet werden, oder vom Ein- und Ausstieg eines Busses. Wir sehen Eingänge in Bahnhöfe von Eisenbahn und Metro, wir sehen Fahrkartenschalter und Fahrkartenkontrolleure oder auch den Wettschalter von Longchamp. Es gibt auch halbnaher Einstellungen auf Michel, die praktisch jedes Mal, wenn er sich entschließt, etwas zu tun, einen Au-

genblick des Zögerns oder Wartens zeigen. Und es gibt die Schwellenbewegung der Taschen und ihres monetären Inhalts. Geht es davor um das Ein- oder Austreten von Michel in Räume oder Bereiche, so geht es hierbei um das Herausnehmen und Einführen von Dingen in Behältnisse. Michel selbst hat so eine kleine Schatzkammer hinter der Fußleiste am Boden seines kleinen Dachzimmers, die er, nachdem er sein Bett verrutscht hat, öffnen kann. Ist der Clou des Taschendiebstahls, sich dem Körper eines Anderen so weit zu nähern, dass aus seiner Hülle etwas genommen werden kann, ohne dass der Körper dabei für den Anderen spürbar berührt wird, so korrespondiert diese Offenheit der Taschen im Film mit einer Offenheit der Türen, die nur in seltenen Fällen überhaupt geschlossen sind. Der extremen Spannung einer Nichtberührung des Anderen, die mit höchster Feinheit der Bewegung sich vollziehen muss, steht in zwei Szenen des Films eine fast traumatische Intensität der Berührung gegenüber, und zwar beim ersten Diebstahl einer Armbanduhr, der nur gelingt, weil ein Auto in dem entscheidenden Augenblick, in dem Michels Hand das Gelenk seines Opfers umgreift, am Straßenrand plötzlich zum Erschrecken der Passanten (und Filmzuschauer) quietschend bremst, und beim zweiten Diebstahl einer Uhr, der selbst nicht gezeigt wird, von dem aber Michel mit zwei an ihren Innenflächen wie aus Malen blutenden Händen und einem blutendem Knie nach Hause kommt. Wohingegen bei seinem letzten Diebstahl in Longchamp ihm selbst unerwartet eine Handschelle wie eine Armbanduhr umgelegt wird, mit kaum hörbaren Einrasten des Verschlusses.

Es ist immer wieder gesagt worden, Bressons Film handle vom Thema der Freiheit der Entscheidung. Das trifft sicherlich zu, aber er behandelt das Thema nicht als diskursives, sondern als körperlich-geistiges Bild des Zwischenraums. Es geht dabei auch nicht um Alternativen. Eher um die Wahl einer richtigen Spielkarte oder das Setzen auf das richtige Pferd. Das ist im Übrigen auch eine der Bedeutungen, welche das Verb *to pick* im Englischen hat, etwa in der Redewendung *to pick the winning horse*. Ein Zwischenraum ist eine Relation zwischen zwei oder mehr Dingen, die nicht notwendig miteinander verbunden sind. Das körperliche Korrelat des Zwischenraums aber ist die Geste, welche die offene Verknüpfung von Situation und Handlung, Vielfalt und Entschluss, von Ding und Mensch, Mensch und Mensch, nicht zuletzt auch von generischem Muster und Einzigartigkeit des Ereignisses herstellt. Sichtbar werden Geste und Zwischenraum, wenn die Möglichkeit des Dings, sich in verschiedenen Weisen auf den Menschen zu beziehen, in Betracht gezogen wird. Michel weicht dem nicht aus, er geht hinein in diesen Zwischenraum, der so sensibel und fein ist wie der Zwischenraum zwischen Berührung und Distanz, den es zu finden gilt, wenn es um den Diebstahl

aus Taschen geht. Der Uhrendiebstahl scheint einer umgedrehten Logik zu folgen, hier geht es um eine Art Entfesselung, um die Herstellung eines Spielraums, wo eigentlich eine feste Bindung existiert. Beides zusammen finden wir in den Schlussbildern des Films, wenn sich die beiden Liebenden durch das Eisengitter hindurch, das den Besucherraum des Gefängnisses in zwei Teile trennt, lieblosen. In der vorletzten Einstellung des Films küsst Jeanne die Hand von Michel, die so lange zuvor mit ihren feinfühligsten Bewegungen jeden Körperkontakt vermieden hat. »O Jeanne, welcher seltsamen Weg musste ich gehen, um zu dir zu kommen«, sind die Worte des Erzählers, welche die folgende, letzte Einstellung des Films begleiten (1:11:16).

Bressons filmische Technik der praktisch vollständigen Vermeidung von Totalen und der Erzählung von Ereignissen über die Montage von Bewegungen in Zwischenräumen folgt diesem Verständnis von Geste und Verknüpfung. Dem, was räumlich die Spannung der Nichtberührung beim Diebstahl der Brieftasche ist, entspricht zeitlich die Rhythmik der Schnitte. Am engsten werden Film, Geste und Tanz von Bresson in einer 4:20 Minuten langen Passage in der Gare de Lyon zusammengeführt. Sie zeigt Michel und seine beiden Komplizen auf der Höhe ihres Könnens (43:23). Der Bahnhof selbst ist ein Zwischenraum, der Eintritt Michels durch das Tor erfolgt einmal mehr unter einem Zögern, das auf der Tonspur von einem lauten Scheppern eines metallenen Wagens intensiviert wird. Im Bahnhof selbst scheinen sich die Personen wie Tänzer zu bewegen. Nur zu Beginn folgt die Kamera ihrem Lauf mit einem längeren Schwenk, die meisten der folgenden Einstellungen sind halbnah und selten bewegt. Der Tanz entsteht aus dem Rhythmus der Schnitte, die schließlich in einen Rhythmus der Wanderung der Brieftaschen zwischen den Sakkos und Handtaschen übergeht. Hier beginnen die Dinge zu tanzen. Sie vermitteln den Händen der Diebe eine taktile Vollkommenheit, die jede Improvisation wie ein präzises Spiel der Vorsehung erscheinen lässt. Alles ist ihnen möglich. »Cela ne peut pas durer« (43:20), schreibt Michel in ein Ringbuch, dessen autobiografische Eintragungen die Erzählung strukturieren, aber der Film entlässt uns 4:20 Minuten lang in die Faszination eines Tanzes, in dem jede Bewegung ebenso unvorhersehbar wie angemessen ist. Allein das abrupte und im direkten Wortsinn verstoßene Wegwerfen der um ihre Barschaften entledigten Portemonnaies und Handtaschen stört Fluss und Ökonomie der Bewegungen und erinnert uns an den auch hier eindringenden »Rest« von Zweckrationalität.

»In PICKPOCKET«, sagt Deleuze, »sind Longchamp und die Gare de Lyon weitläufige Räume, die sich, den Affekten des Diebs entsprechend, in rhythmischen Anschlüssen fragmentieren. Die Wechselfälle von Glück und Verderben ereignen sich an einem amorphen Tisch, dessen

aufeinanderfolgende Partien die Verknüpfung, die ihnen fehlt, von unseren Gesten – oder vielmehr unserem Intellekt – erwarten.« (Deleuze 1989: 152) Es gibt bei Bresson keine Räume, die wie Container eine Handlung aufnehmen, der Raum, so Deleuze weiter, »hat seine Koordinaten und ebenso seine Maßverhältnisse verloren. Er ist jetzt taktiler Raum.« Dieser wird von Deleuze weiter als Zwischenraum beschrieben, als Raum, der singulär ist und »die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so dass eine unendliche Vielzahl an Anschlüssen möglich wird.« (153) Ein solcher Raum ist in den Kategorien von Deleuze ein Affektbild, ein Bild, das als Ausdruck reiner Potentialität verstanden werden kann, als Ausdruck einer »Vielfalt an Potentialen oder Singularitäten« (153).

Pathosformel

Die Dinge haben das Vermögen, Gesten im Menschen hervorzurufen, weil sie Singularitäten sind, weil sie nicht vollständig dem Zwang einer Regel unterworfen sind. Die Geste in diesem Sinne ist Ausdrucksform dieses Zwischenraums, wir sind in ihr im Medium, nicht in uns, sondern außerhalb, in einer Relation von Singularitäten, die nicht selbst wieder ein Drittes ist. So generisch oder musterhaft jede Geste ist, sie ist zugleich in ihrer Bewegung singulär. Das wird umso sichtbarer und intensiver, je weniger die Geste selbst als Zeichen oder Symbol lesbar ist, zum Beispiel dort, wo sie Handlungsabläufe unterbricht. Selbst in der tänzerischen Passage in der Gare de Lyon gibt es in Bressons Film Augenblicke des Zögerns oder Innehaltens von Michel (aber weniger von seinen Komplizen), vor allem aber auch Momente, in denen sich sein meist nach unten gerichteter Blick mit dem eines Anderen trifft. Beides sind Gesten höchster Intensität, Gesten, die verknüpfen, indem sie als Leerstelle in eine »geräumigere Umwelt« einbrechen. In seinem schönen Buch über die Kunst des Flamencotänzers Israel Galván gibt Georges Didi-Huberman eine Definition des Tanzes: »faire de son corps une forme déduite, fût-elle immobile, de forces multiples.« Damit zeige aber der Tänzer zugleich, dass eine Geste nicht ein einfaches Ergebnis einer Muskelbewegung und einer gerichteten Intention ist, »mais quelque chose de bien plus subtil et dialectique : la rencontre, au moins, de deux mouvements affrontés – ceux, dans notre cas, du corps et du milieu aérien – produisant, au point même de leur équilibre, une zone d’arrêt, d’immobilité, de syncope. Une sorte de silence du geste.« (Didi-Huberman 2006: 114)

Was Didi-Huberman unseren bisherigen Überlegungen zur Geste hier hinzufügt, das ist die Idee, der Zwischenraum entstehe als Moment der Stillstellung und des Gleichgewichts zweier oder mehrerer gegensätzlicher, aber aufeinander einwirkender Kräfte. Nimmt man das ernst, verändert sich die Topografie, denn wir haben es jetzt nicht mehr mit einem zwei- oder auch dreidimensionalen Zwischen zu tun, sondern mit einem mindestens vierdimensionalen. Zeit kommt als nichtlineare Prozessualität ins Spiel. Was als Geste in Erscheinung tritt, das ist nicht etwas, das sich zwischen zwei Einheiten einnistet, sondern etwas, das aus einer Vielfalt von Relationen als Lücke oder Unterbrechung emergiert. Es ist also auch weniger ein Muster, das sich aus einer chaotischen Mannigfaltigkeit des aufeinander Einwirkens von Kräften bildet, als die Spannung, die das Muster (in Bewegung) hält. Das Muster wäre als unmittelbarer Ausdruck einer Relation ein erstes Zeichen, eine erste Repräsentation in dem Sinne, dass hier aus einer komplexen Relation eine neue Qualität entsteht, nicht aber, dass es sich um etwas Einfaches halten würde. Im Gegenteil: es ist etwas, das die Beziehung zur Vielfalt, aus der es entstanden ist, nicht ganz abkappen wird. Ganz so hat Aby Warburg die Leistung des Bildes verstanden: Es schafft eine Distanz »zwischen sich und der Außenwelt«, einen nach beiden Seiten offenen »Zwischenraum«, wie Warburg ebenfalls sagt, der auch ein Zwischen »zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau« ist, ein »hantierende[s] Abtasten des Objekts mit darauf erfolgreicher plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt.« (Warburg 2000: 3) Für Warburg ist die Leistung des Bildes aber immer schon eine, der das Mnemische zu Hilfe eilt, und zwar in eigentümlicher Weise: »nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend.« Weder die ruhige Schau noch die orgiastische Hingabe schaffen ein Gedächtnis, denn im ersten Fall wäre das zu Merkende beliebig und zweiten Falls zu nah oder zu vielfältig, um eine Repräsentation zu erfahren. Das Gedächtnis ist für Warburg ähnlich wie auch für Sigmund Freud etwas, das mit Intensität und zugleich mit Formen verbunden ist und von daher durch die Spannung zwischen den Intensitäten und den Formen entsteht. Es bildet sich für Warburg dabei wesentlich aus dem, was er Pathosformel nennt.

»Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfraß, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen, dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägerand unheimlichen Erlebens.« (Warburg 2000: 3)

In der Geste oder der Pathosformel sieht Warburg eine Erinnerung an eine dämonische Ergriffenheit des Menschen, ein außer sich Sein, das auch noch der menschlichen Bewegungsdynamik ihre spezifische Erlebensqualität verleiht. Die Geste ermöglicht dabei eine Verknüpfung zwischen der Kollektivpersönlichkeit und dem Individuum und verbindet das einzelne Subjekt, wieder durchaus ähnlich wie bei Freud, mit der Urgeschichte der Gattung. Das Bild erlaubt den Versuch »der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens«. Folgt man den Gesten, die Warburg als an den »Grenzpolen des Orgasmus« liegende bezeichnet und die durchgängig auf »humane Bewegungsdynamik« einschließlich des Tanzes verweisen, dann sind diese Formen zunächst einmal Repräsentationen des eigenen und doch zugleich auch kollektiven Körper selbst, oder, in den schon zitierten Worten von Deleuze, unmittelbare Theatralisierungen des Körpers. An ihnen wird das Bewegen, das aus einer Dynamik von Relationen und Kräften besteht, ein Sich-Bewegen und zugleich ein Eintauchen in die Geschichte.

Diese Unheimlichkeit des Ergriffenseins zwischen den Grenzpolen des Orgasmus, von der Warburg spricht, verwickelt, ja bindet das Subjekt in die Geschichte. Diese Bindung ist aber zu vielfältig, um deterministisch zu sein. Sie ist überdeterminiert in Sinne des Freudschen Begriffs des Symptoms, mit dem Didi-Hubermann Warburgs Konzept der Pathosformel erläutert (Didi-Huberman 2002: 273-515). Das Symptom ist kein sicher deutbares Zeichen, aber es geschieht in ihm gleichwohl einer Objektivierung.

André Green verweist darauf, dass in der psychoanalytischen Diskussion nach Freud viel zu wenig beachtet worden ist, dass überhaupt erst eine psychische Repräsentanz eines Objektes gebildet werden muss, ehe es zu dem kommt, was man Triebbesetzung nennt. Dieser von Green *objectalisation* genannte Prozess ist ein kreativer Vorgang, der auch scheitern oder in der *desobjectalisation* zurückgenommen werden kann (vgl. Green 1999). Peter Fonagy versteht diese Überlegungen Greens als Beschreibung von Mentalisierungsprozessen und er nimmt Greens Begriffe vor allem dort auf, wo es ihm darum geht, ein Scheitern von Mentalisierung, bzw. eine Verhinderung von Objektbildung zu beschreiben (vgl. Fonagy 2003). Es geht hier nicht mehr darum, dass über projektive Vorgänge ein inneres Objekt nach außen gekehrt wird und dort, sich selbst täuschend, den Affekten des Subjekts ausgesetzt ist, sondern um eine Unmöglichkeit, diese Affekte überhaupt mit einer psychischen Repräsentation zu verbinden.

Diese Objektbildung ist dabei nicht als Prozess zu verstehen, in dem sich gewissermaßen in einer Schärfung des Blicks ein vorher verschwommenes Bild konturieren würde, auch nicht unbedingt als Rahmung. Was hier geschieht, ist eher als eine Differenzierung innerhalb eines szenischen Geschehens zu verstehen, eine Differenzierung, in der sich aus einem Bild eine doppelte Perspektive ergibt, in der zugleich ein Eigenes und ein Anderes wahrgenommen, unterschieden und in Bezug gesetzt werden können. Aus einer Vielfalt an Relationen, die noch gar keine differenzierten Pole haben, bilden sich in der Objektbildung Muster dergestalt heraus, dass sie ein Eigenes und ein Anderes differenzieren. Man könnte dies auch als eine Theatralisierung einer szenischen Konstellation verstehen. Insoweit auch eine *desobjectalisation* möglich ist, eine Zerstörung von Objektrepräsentationen, insoweit wird auch dieser Vorgang eine theatrale Dimension haben. Das ist wichtig für das Verständnis von Gewalt. Möglicherweise realisiert Gewalt immer eine *desobjectalisation*, einen Verlust von Welt, wie Elaine Scarry in ihrer Analyse der Folter sagt (vgl. Scarry 1992). Nur das Hinsehen, die Zeugenschaft, kann diesen Prozess begrenzen.

Kommen wir noch einmal zurück zu PICKPOCKET. Im Vorspann heißt es: »Seulement cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes qui, sans elle, ne se seraient peut-être jamais connues.« Das findet in der schon zitierten Anrufung Michels an Jeanne am Ende des Films ein Echo, welchen merkwürdigen Weg (»quel drôle chemin«) er habe gehen müssen, um zu ihr zu kommen. Beide Male wird so etwas wie eine zufällige Vorherbestimmtheit formuliert: Vielleicht ist es wahr, dass beide Seelen sich gesucht haben, nichts garantierte jedoch, dass sie sich auch finden werden. Die Merkwürdigkeit des Weges ist, dass er wie ein Schicksal erscheint, obwohl er auch anders hätte verlaufen können. Das ist zum einen Ergebnis der Illusion, die entsteht, wenn Prozesse der Nachträglichkeit in einem linearen Zeitverständnis dargestellt werden sollen. Zum anderen verweist es darauf, dass psychologische Prozesse nur insoweit eine zielgerichtete Stimmigkeit haben, insoweit ihre Nachträglichkeit die ihnen zugrunde liegende Komplexität unsichtbar werden lässt. Nichts deutet darauf hin, dass Michel Jeanne von Anfang an liebte, er hat keine Börsen und Handtaschen gestohlen, weil ihm der Weg zu Michel verstellt war, sondern er musste überhaupt erst einen Weg finden, der ihn zu Michel (oder jemanden anderes) führen konnte, einen Weg, eine Intensität des Gefühls überhaupt zu akzeptieren und auszudrücken. Er liebe seine Mutter mehr als sich selbst, sagt Michel einmal nach dem Vorwurf seines Freundes, warum er die Sterbende nicht besuche (vgl. 20:21). Seine Nähe ist von einer Art, die es ihm gar nicht erlaubt, seine Mutter als Gegenüber wahrzunehmen. Die Intensität des Gefühls, das

Herzklopfen, muss überhaupt erst einmal eine innere Repräsentation erfahren, bevor es möglich wird, einen Anderen als Anderen (und nicht mehr ausschließlich im Sinne der Übertragung oder Identifikation) zu lieben. Vielleicht kann man sagen, dass es Michel in den Diebstählen gelingt, eine innere Repräsentanz aufzubauen, die ihm eine Trauerarbeit ermöglicht, die es ihm wiederum erlaubt, die berührungslose Nähe des Taschendiebstahls und die traumatische Nähe des Armbanduhrenraubs zu vermitteln. Vielleicht hat das aber auch wenig miteinander zu tun, vielleicht musste Michel erst in die Falle der Polizei gehen und seiner eigenen Fehlbarkeit inne werden. Der Film gibt keine psychologischen Erklärungen, die Verbindungen stellen sich über die Intensitäten der Bilder, über die Symptome, nicht über die Einfühlung in die Protagonisten her. Und es ist das Schlussbild Bressons, das die These zu denken scheint, dass erst über die Objektbildung und die Distanzierung eine Nähe zum Anderen möglich wird: Das Gitter mit seinen rechteckigen Zellen, das Jeanne und Michel in der Besucherzelle trennt, erinnert an die Gitter, mit deren Hilfe die Renaissancemaler das perspektivische Zeichen übten. Aber anders als auf den Skizzen, in denen uns dieses Verfahren überliefert ist, wird der Andere nicht zu einem Objekt des begehrenden, voyeuristischen Blicks: die Liebenden berühren sich durch das Gitter hindurch.

Wie aber steht dazu dann die schon aus Bressons »Notizen zu Kinetographen« zitierte Überlegung, dass es im Film möglich ist, dass die Dinge in den Menschen Gesten hervorrufen? Ist vielleicht gerade diese Szene eines der bewegendsten Beispiele dafür? Wie hätten sich die Beiden ohne das Gitter begegnen können? Es ist ein stoffliches Außen, ein eisernes, als hervorgerufene Geste ist es zugleich ein historisches Außen, ein Bild, das sich unzählige Liebende an Gartentoren, Balkonbrüstungen und Kerkerfenstern eingeschrieben haben und das sich in sie eingeschrieben hat. Dabei gibt es keine epistemologische Differenz zwischen dem stofflichen und dem historischen Außen der Dinge. An ihr festhalten zu wollen, wäre ein beruhigender Irrtum. In ihrer nicht oder noch nicht kategorisierten Stofflichkeiten sind die Dinge Singularitäten. Die literarischen Beschreibungen, die Benjamin in der *BERLINER KINDHEIT* für das mimetische Vermögen gibt, hatten uns geholfen, uns diese Wahrnehmung von Singularitäten vorzustellen. Nun gibt es aber auch bei Benjamin durchaus die Überlegung, dass das Mimetische längst in kulturelle Formen eingegangen und dort bewahrt wird. So heißt es über die Sprache, sie sei »das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeiten« (Benjamin 1977: 213). Hat damit die Geste in der Sprache eine der Pathosformel im Bild vergleichbare Funktion? Ließe sich ein Atlas aus diesem Archiv der Sprache erstellen wie es Warburg für das Bild gemacht hat? Wäre es ein Atlas der rhetorischen Formen im weitesten Sinne?

Oder nicht doch eher ein (unmögliches) Register aller Namen in dem Sinn, in dem Hamacher von der Geste im Namen spricht, der Namen, die als Relation und Spannung des Zwischen Differenzen sind, denen ein eigenes Recht zukommt: ein Recht, das doch selbst wieder nur als Relation oder Zwischen wirksam ist, als »Inversion in der Sprache«, von der Hamacher in seiner Lektüre von Paul Celans Poesie spricht (Hamacher 1998, 324-368), oder im Schwarz des Stoffes, mit dem die Stelltafeln von Warburgs MNEMOSYNE-ATLAS bespannt waren?

Die Kraft der Ansprache, der von Namen und Bildern ausgeht, liegt nicht in der einzelnen rhetorischen oder bildlichen Form, sondern in ihrem medialen Mehr. In seinen Untersuchungen *WHAT DO PICTURES WANT* liefert William T. Mitchell einen Versuch, die von Dingen wie von Bildern ausgehende Adressierung zu kategorisieren. Er unterscheidet dabei Idol, Fetisch und Totem, ergänzt durch eine mögliche weitere Kategorie, das Fossil (vgl. Mitchell 2005: 195 und 185), betont allerdings, dass die Abgrenzungen unscharf sind und die Dinge durchaus zwischen den Kategorien oszillieren können. Alle diese Dinge wollen etwas: »food, money, blood, respect. It goes without saying that they have ›lives of their own‹ as animated, vital objects.« (Mitchell 2005: 194) Ihre Macht wäre insoweit Ergebnis von Projektionsvorgängen. Wenn wir beachten, dass die Bildung von Objekten keineswegs ein selbstverständlicher Normalfall ist, müsste man vielleicht besser sagen, dass Mitchell damit Formen einer Intensität kategorisiert, in denen das einzelne Subjekt in eine Szene in einer Weise eingebunden ist, in der es eine Differenzierung zwischen dem Eigenen und dem Anderen noch nicht gibt, in der sie fehl läuft oder ganz gescheitert ist. Die Börsen sind für Michel Fetisch, insoweit durch sie etwas in Besitz gebracht werden kann. Der Tanz, den uns die drei Komplizen in der Gare de Lyon liefern, ist aber eher einer um ein Totem, das die Freunde verbindet und durch das der Bahnhof verwandelt wird. Auch ein Idol gibt es in der Form einer Genieanmaßung, in der sich Michel das Übertreten von Gesetzen rechtfertigt und dem er Jahre seines Lebens opfert: erfolgreich, könnte man sagen, so lange er sich diesem Idol und Genus ergibt und nicht versucht, ihn für seine Zwecke einzuspannen. Aber was ist Jeanne, deren Gesicht, wie Michel in sein Tagebuch schreibt, von etwas erleuchtet wird (»*Quelque chose illumina sa figure*« (1:10:53))? Ist sie nicht das erste Bild, von dem wir sicher sein können, dass Michel es sieht? Ein Gegenüber, das zugleich in seiner Aura entgrenzt ist? Es wäre zu einfach zu sagen, dass Jeanne für Michel zum Idol geworden ist: Das Bild, das er beschreibt, ist Jeanne's Gesicht und das Leuchten, ein Als Ob, ein selbstreflexives Bild, ein Zwischen und ein Werden. Bilder sind Gesten, insoweit sie ein Werden des Bildes sind, insoweit in ihnen etwas ist, das uns adressiert, von

dem wir uns angesehen fühlen, auf das wir antworten wollen. Aus der Antwort entsteht Geschichte.

Es wäre ein Missverständnis der Psychoanalyse, auch der Theorie Greens, wollte man als Ergebnis eines Prozesses der *objectilisation* so etwas wie ein abgegrenztes Gegenüber annehmen. Dieser Prozess bedeutet vielmehr, dass ein Denkraum im Sinne Warburgs entsteht, dass es überhaupt möglich wird, eine szenische Konstellation in einer Weise zu repräsentieren, die es erlaubt, das Eigene und den Anderen zu differenzieren und damit dem Anderen als Anderem zu antworten. Ohne diesen Prozess verbleibt das Antworten diffus und bleibt die Ansprache beschränkt auf das Gefühl des Getriebenseins, das nicht weiter bestimmt werden kann und deshalb auch nicht bearbeitet und nicht verstanden, nur abstrakt ausgiert werden kann.

Bietet PICKPOCKET also die Geschichte einer *objectalisation*, so wäre am Ende doch noch einmal zu fragen, wie sich die *desobjectalisation* zu dem verhält, was hier als Geste zu betrachten unternommen wurde. Dass sich Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINEMA wie eine filmische Variante von Warburgs ATLAS ZU MNEMOSYNE verstehen lässt, haben Philippe-Alain Michaud (vgl. Michaud 2004: 289) und Didi-Huberman (vgl. Didi-Huberman 2007: 173-213) schon sehr eindringlich gezeigt. Dabei geht es Godard mindestens um eine doppelte Bewegung in der Zeit: die Bewegung der Intensität in den bildlichen und sprachlichen Formen und um den Bezug dieser Bewegung zur Geschichte.

»nam fit ut in somnis facere /
hoc uiddeatur imago /
quippe ubi prima perit alioque est /
altera nata inde statu prior hic /
gestum mutasse uidetur«

Diese lateinischen Verse werden gegen Ende von Teil 3a eingeblendet (22:24). Sie stammen aus Lukrez' ÜBER DIE NATUR DER DINGE (vgl. Buch IV: 770-772) und stellen – bei Lukrez im Kontext einer Reflexion über die Bilderfolge des Traumes – fest, dass, wenn ein Bild sterbe und ein neues in neuer Haltung geboren werde, das erste Bild seine Geste ändere. Das Sehen im Traum ist keine Folge festgelegter Bilder, sondern ein Denken, das seine eigene Form, sein eigenes Gedächtnis stets verändert und umarbeitet. Godards Film lässt sich als eine solche Gedächtnisarbeit verstehen. Er ist eine Montage – zum Teil in Überlagerungen, zum Teil in Überblendungen, zum Teil in einem flackernden Wechsel – von Bildern der Filmgeschichte, der dokumentarischen Fotografie und der Malerei. Über weite Strecken gerade dieses Teils werden Gesichter gezeigt, vor allem Bilder von Schauspielerinnen des italienischen Neorea-

lismus, unmittelbar bevor dieses Zitat erscheint das von ihren eigenen Händen verdeckte Gesicht Ingrid Bergmanns am Krater des Vulkans aus STROMBOLI von Roberto Rossellini. Bergmann sieht in den Krater, verdeckt mit einem Ausdruck tiefer Verzweiflung mit den Händen ihre Augen und öffnet ihnen wieder die Sicht, um zu sehen, um Zeuge ihrer Entgrenzung, ihrer doppelten Fremdheit zu sein. Zugleich stellt die Erzählerstimme die Frage, wie es möglich gewesen sei, dass ein italienischer Film der Uniformität, Kino zu machen, widerstanden habe: Mit Rossellinis ROMA, CITTÀ APERTA habe Italien seine Identität (nach dem Faschismus und der Kollaboration) wiederfinden können. Diese Frage ist umso wichtiger für die gesamte Konstruktion von Godards Film, als die Feststellung, dass das Kino vor dem Faschismus und dem Holocaust versagt habe, sich wie ein roter Faden durch alle seine Teile zieht. Auf die Frage nach dem Warum, so die Erzählerstimme, »gibt es nur eine Antwort: Die Sprache Ovids und Vergils, Dantes und Leopardis ist in die Bilder eingegangen.« Der Film zeigt dabei zwei Szenen aus Rossellinis ROMA, CITTÀ APERTA: den Sturz von Pina (Ana Magnagni) auf einer Straße Roms, in ihrem Lauf tödlich getroffen von den Kugeln der deutschen Soldaten (vgl. 21:02), und einen etwas längeren Ausschnitt aus der Folterung Manfredis (Marcello Pagliero): den Kopf des Gefolterten in seiner Agonie, der kraftlos nieder sinkt, nachdem er von einem der Umstehenden zur Prüfung hochgezogen worden war – ein Bild, das schon zuvor mehrfach in Godards Film montiert wurde; und die Kameraeinstellung auf die Zusehenden, die deutschen Offiziere und Kollaborateure, unter ihnen auch die bei diesem Anblick in Ohnmacht sinkende Lauretta (Carla Rovere).

Die Ausschnitte der Sehenden aus dem italienischen Nachkriegskino, vielleicht am deutlichsten in dieser in ihrer Dreigliedrigkeit an Benjamins Überlegungen zum mimetischen Vermögen erinnernden Bewegung Bergmans auf dem Krater, dem Sehen des Schreckens, dem Schließen der Augen, zwischen der Desubjektivierung und dem Sehen des inneren Bildes oszillierend, und dem wieder Öffnen, dem mit Willen Sehen, diese Bilder dokumentieren eine Anstrengung, dem ungeheuren Druck der *desobectilisation*, den die Gewalt ausübt, zu widerstehen und Zeuge zu sein. Es ist über diese Geste, über diese Pathosformel, über die uns das Kino in die Geschichte bindet. Das Wahrnehmen der Geste des Anderen ist ein Antworten, durch das auch das sich verändert, was geschehen ist. Die frühere Geste verändert sich, weil sie mit einer Zukunft verknüpft ist. Das Sehen des Schreckens wird ein Sehen unseres Schreckens. Es verändert sich zunächst, weil wir es überhaupt wahrnehmen als etwas, das uns betrifft, ohne dass wir es selbst sind. »Und vielleicht«, heißt es an späterer Stelle des Films in dem von Godard selbst gesprochenen

Kommentar, »weiß ich ja nun endlich, dass die Kräfte der schwachen Interaktion, die vierte Wand des Weltgebäudes, wie die Physiker sagen, dass diese schwache Kraft auch die der Kunst ist und ihres kleinen Nachkömmlings, des Kinematographen.« (3b, 22:18) Dieser Satz steht in Spannung zu der Szene, die seinem Vortrag direkt vorausgeht: Sie zeigt Erich von Stroheim mit einem Megaphon zusammen mit seiner akklamatorisch rufenden Stimme: »I'm making this picture for the theatre not for the actors!« Und parallel zu dieser Äußerung des Erzählers sehen wir die Schrift eine Art Zwischentitel zeigend: »Le musée du réel« Interaktion, Theater und inszeniertes Gedächtnis der Wirklichkeit werden hier also miteinander schier verknotet. Die Geschichte(n), die das Kino erzählt, sind Geschichten, die sich auf der Bühne der Interaktion verändern.

Was die Passage um das Zitat von Lukrez, die Einstellungen aus STROMBOLI, aus ROMA, CITTÀ APERTA und aus weiteren Filmen des italienischen Nachkriegskinos zeigen, sind Gesten der Wahrnehmung, Gesten des Außer-sich-Seins in der Konfrontation mit etwas Anderem, Einzigartigem. Es sind Gesten der Zeugenschaft. Und dies ist vielleicht auch das, nach dem Godards Film mit größter Eindringlichkeit immer wieder fragt, das, was Kino, wenn es sich von der Konformität löst, sein kann: eine Geste des Sehens, eine Geste der Zeugenschaft, ein Außer-sich und Im-Medium-Sein, ein Schaffen des Bildes, ein Antworten.

Literatur

- Agamben, Giorgio (1992): »Noten zur Geste.« In: Postmoderne und Politik, J. Georg-Lauer, Tübingen: edition diskord, S. 97-102.
- Agamben, Giorgio (1999): Potentialities. Collected Essays in Philosophy, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Bachtin, Michail M. (1979): Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1977): Gesammelte Schriften II, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1989): Gesammelte Schriften VII, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bresson, Robert (1959): Pickpocket, Frankreich, Süddeutsche Zeitung Cinemathek.
- Bresson, Robert (1980): Notizen zum Kinematographen, München: Hanser.
- Deleuze, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1972): »Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation.« In: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 351-379.
- Didi-Huberman, Georges (1997): *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink.
- Didi-Huberman, Georges (2002): *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2006): *Le danseur des solitudes*, Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2007): *Bilder trotz allem*, München: Fink.
- Fischer-Lichte, Erika (2000): *Theater im Prozess der Zivilisation*, Tübingen: Narr.
- Flusser, Vilém (1991): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf: Bollmann.
- Fonagy, Peter (2003): »The Violence in Our Schools. What Can a Psychoanalytically Informed Approach Contribute?«, *Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 5(2), Dordrecht: Springer Science + Business Media, S. 16.
- Frey, Siegfried (1999): *Die Macht des Bildes*, Bern: Huber.
- Godard, Jean-Luc (1983): *Prénom Carmen*, Frankreich.
- Godard, Jean-Luc (1988-1998): *Historie(s) du Cinema*, arte 22./23.11.2000.
- Green, André (1999): »The Death-Drive, Negative Narcissism and the Disobjectalising Function.« In: *The Work of the Negative*, New York: Free Association Books, S. 81-88.
- Hamacher, Werner (1998): *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kessler, Frank (2009): *Anmerkungen zur Geste im frühen Film* (in diesem Band).
- Lacis, Asja (1976): *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator* München: Rogner & Bernhard.
- Laplanche, Jean (1996): »Die Zeit und der Andere.« In: *Die unvollendete kopernikanische Revolution in der Psychoanalyse*, Frankfurt: Fischer, S. 114-141.
- Kappelhoff, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink.

- Michaud, Philippe-Alain (2004): »Aby Warburg and the Image in Motion.« In: New York: Zone Books.
- Mitchell, W. J. Thomas (2005): *What Do Pictures Want?*, Chicago: University of Chicago Press.
- Platon (1982): *Der Staat (Politeia)*, Stuttgart: Reclam.
- Rossellini, Roberto (1945): *Roma, città aperta*, Italien.
- Rossellini, Roberto (1950): *Stromboli*, Italien.
- Scarry, Elaine (1992): *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schmitt, Jean-Claude (1992): *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Stern, Daniel (2007): *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Todorov, Tzvetan (1981): *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris: Éd. Du Seuil.
- Warburg, Aby (2000): *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin: Akademie Verlag.
- Weber, Samuel (2004): *Theatricality as Medium*, New York: Fordham University Press.