



2025/51 dschungel

<https://jungle.world/artikel/2025/51/jenseits-beauty-wahn-das-schoene-im-film-transformationen-im-container-der-partialschoenheiten>

Jenseits von Beauty-Wahn - das Schöne im Film

Transformationen im Container der Partialschönheiten

Essay von **Georg Seeßen**

Die Schönheit im Film ist in Verruf geraten. Nicht nur Kate Winslet prangert den repressiven Beauty- und Jugendwahn in Hollywood an. Dabei ist das Kino der magische Ort, der die Schönheit nicht festhält, sondern befreit. Aber was ist die cineastische Schönheit?

Roland Barthes hat einmal behauptet, dass er US-amerikanische Western eigentlich nur der Landschaften wegen ansehe. Aus demselben Grund kann man gelegentlich in alten deutschen Heimatfilmen schwelgen, in denen Alpenlandschaften ohne Autobahnen und Skilifte zu sehen sind. Filme sind in gewisser Weise Container von Partialschönheiten, erfüllt mit der bereits anerkannten Schönheit von Landschaft, Menschen, Architektur, Objekten, Farben und Formen, für die man sogar Hässliches und Dummes drumherum in Kauf nimmt; jedenfalls wenn man kein cineastischer Puritaner ist.

Dass sich Menschen Filme mit Elvis Presley oder Angelina Jolie anschauen, ganz egal wovon sie handeln und »wie sie gemacht« sind, liegt ebenfalls auf der Hand. Man nennt dann gewisse Filme »Vehikel«, also eigentlich Maschinen, die die Schönheit eines Menschen, einer Landschaft oder eines Objekts (Semantik der Waffe; Vorwand für Pferde in Bewegung, die ihre eigene Schönheitsgeschichte haben) transportieren, ohne eine darüber hinausgehende Autonomie zu beanspruchen.

Dabei ist die Produktion von solchen Vehikeln eine ästhetische Anstrengung, die auch scheitern kann, schließlich lässt sich das Schöne, das man in Literatur, Malerei, Architektur oder Musik findet, nicht ohne weiteres und maßstabsgetreu in den Film übertragen. Es muss transformiert werden gemäß dem spezifischen Verhältnis, in das Raum und Zeit im Medium Film treten, in eine eigene Form der Bewegtheit und in Beziehungen von Aktionen, Reaktionen und Objekten dazwischen, um den reinen Zitat-Charakter zu überwinden.



Vom Bild des holländischen Barockmalers Jan Vermeer zum Filmbild. Scarlett Johansson in »Das Mädchen mit dem Perlenohrring«, 2003. Eine auf gegenwärtige Schönheitsideale abgestimmte Version des berühmten Gemäldes zierte das Cover des »Spiegels« (45/2025) mit einer Titelgeschichte über Beauty-Trends

BILD:

PICTURE ALLIANCE / ZUMAPRESS.COM / Z90

Wenn Pasolini ein Bild des italienischen Malers Andrea Mantegna und Musik von Johann Sebastian Bach herbeiruft, entsteht die Schönheit nicht aus dem Zitat selber, sondern aus dem neuen Kontext, in den es gestellt ist. Die Schönheit im Film ist Verwandlung einer primären Schönheit in eine sekundäre, und wie mit dem Schönheitsvorrat der Künste geschieht das auch mit der Schönheit menschlicher Erscheinungen, Körper, Gesten, Physiognomien und Selbstinszenierungen. David Bowie zum Beispiel war im Film so schön, weil er es verstand, seine Bühnen-Persona cineastisch zu transformieren, ohne sie vollständig vergessen zu lassen; Ginger Rogers enttanzte sich der tristen Frage nach der sozialen Produktion ihrer Schönheit. Es gibt also sehr viele verschiedene Wege für eine solche Transformation.

Es gibt die Schönheit des Vertrauten und die exotische Schönheit, die man, von Hollywood aus gesehen, jedem Menschen unterstellen kann, der nicht dem Durchschnitt einer weißen, puritanischen, männlichen und angelsächsischen Vorstellung entspricht und trotzdem als attraktiv gilt. Ebenso gibt es eine Schönheit des Überflusses, die man gern barock nennt (und auch dies wird auf den Körper, vor allem den der Frau, übertragen), und eine Schönheit der Reduktion (die man gern als »modern« ansieht). Was an der Schönheit eines Films am wenigsten zu fassen ist, das ist die Schönheit des Filmischen selbst.



Zauber des Anfangs. Angelina Jolie in »Girl, Interrupted«, 1999

BILD:

PICTURE ALLIANCE / EVERETT COLLECTION

Was typisch auch für andere Zusammenhänge ist: Je weiter vergangen die Technik und Semantik eines Kunstwerks ist, desto einfacher kann man sagen, was daran schön ist. Das fällt auch insofern leicht, als es keine Zeitgenossen des Werks gibt, die einem widersprechen könnten oder durch ihre Kopfschütteln zu verstehen gäben: Deine »Schönheit« ist nichts als

Verklärung.

Die Schönheit des Films beruht auf seinem Verhältnis zu Körpern in Zeit und Raum. Die Schönheit eines Menschen im Film liegt vor allem in seiner Bewegung, weshalb manche Schauspieler, die, wie man so sagt, für den Film geboren sind, Erhebliches von ihrer Schönheit verlieren, wenn die Kamera ausgeschaltet ist, und damit ist nicht allein die Kunst der Visagisten und Beleuchter gemeint.

Die Schönheit eines Menschen im Film liegt vor allem in seiner Bewegung, weshalb manche Schauspieler, die, wie man so sagt, für den Film geboren sind, Erhebliches von ihrer Schönheit verlieren, wenn die Kamera ausgeschaltet ist.

Man spricht gern von Leinwand-Ikonen, doch gerade wenn sie nur noch als Ikonen funktionieren, verschwindet die cineastische Schönheit. Es sind die Gesten, die Zuckungen, die kleinen Andeutungen, die aus einer gewöhnlichen eine cineastische Schönheit machen, oft auch im Widerspruch, wie bei Marilyn Monroe, die sich bewegt, als wäre sie sich ihrer sexuellen Kraft, passiv wie aktiv, nie bewusst. Wenn es im Kino »Objekte der Begierde« gibt, dann befinden sie sich in einem fortwährenden Wechsel von Annäherung und Distanzierung. Auch diese Rhythmik darf man sich als cineastische Schönheit vorstellen. Wenn ein Porträt die Schönheit eines Menschen »festhalten« will, dann geht es im Film eher darum, sie zu befreien. Der Enthüllungen wie der Maskeraden ist kein Ende. Die Schönheit im Film ist nicht, sie geschieht.

Was man vom Schönen sagen kann, noch lange bevor man sich Gedanken über Subjektivität oder »Konstruktion« des Schönen macht: Das Empfinden von Schönheit ist ein angenehmes, ein beglückendes, ein Empfinden, in dem sich Erregung und Beruhigung ausbalancieren. Irgendwo begegnen sich da Kulturgeschichte und Gehirnforschung. Schönheit ist ein durch Bilder, Klänge und Zeichen (zum Beispiel Worte) erzeugtes Gefühl von Glück. Die Botschaft von Schönheit ist also keine andere als: Es ist gut, so wie es ist. Schönheit ist der Moment, da die Kritik das Schweigen lernt.



Im pinken Pulli in der Peep-Show. Nastassja Kinski in »Paris, Texas«, 1984

BILD:

PICTURE ALLIANCE / MARY EVANS / AF ARCHIVE / CHANNEL FO

Um also die Schönheit im Medium Film zu verstehen, muss man trennen zwischen der Schönheit, die es transportiert, und der Schönheit, die es erzeugt. Naiv gesprochen, ist die Schönheit, die der Film transportiert, die Harmonie zwischen einem schönen Menschen und einer schönen Landschaft oder Architektur, etwa die schöne Hedy Lamarr in einem Prachtpalast,

Winnnetou an einem jugoslawischen Bergsee, Harry Potter in einem viktorianischen Studiersaal, Tarzan und Jane beim Baden im Fluss, und eine entsprechende Bewegungsmelodie der Person wie der Bildmaschine namens Kamera. Aufeinandergetürmte Schönheiten nennt man meistens Kitsch, weshalb die eigentliche Schönheit eines Films nicht die Bestätigung der in ihm versammelten Schönheiten ist, sondern eine Gegenläufigkeit.

Die Schönheit des Films ist das Bewusstsein der in ihm versammelten Schönheiten. Diese nämlich sind nicht nur aus dramaturgischen Gründen beständig gestört. Die Schönheit des Films besteht darin, den Dingen, mit denen er gemacht ist, Leben zu verleihen. Weshalb es schöne Filme gibt, die den in manchen Ideologien als dubios geschmähten Prozess in Gang setzen, Dinge wie lebende Wesen und lebende Wesen wie Dinge zu sehen. Hier führt eine direkte Linie von Disney zu David Lynch.

Arnold Schönberg reagierte einst äußerst gereizt auf die diesbezügliche Schmeichelei eines Hollywood-Moguls: »My music is not lovely!« Man ahnt natürlich schon, dass sich das angelsächsische »lovely« oder »beautiful« nicht so einfach durch einen europäischen Begriff des Schönen ersetzen lässt, weil hier immer etwas vom »Erhabenen« mitschwingt. Als habe hier alles Schöne eine Heidenangst davor, verharmlost, verkindlicht, verkleinert zu werden. Übrigens muss auch und gerade im Film das Schöne stets auf der Hut sein vor seiner Faszisierung.

So wenig es ein rein objektiv Schönes oder ein rein subjektiv Schönes gibt, so wenig verlässlich ist die Beziehung von Schönheit und Moral.

Es gibt schließlich so etwas wie einen humanistischen Filter in der Verwandlung von Schönheit in Glück (und umgekehrt). Als schön darf dann nur verbunden sein, was keinen anderen Menschen leiden lässt, kränkt oder verachtet. Das berührt die Grenzen der Pornographie so sehr wie die zu einem Schönheitsbegriff à la Leni Riefenstahl. Als absoluter Wert kann Schönheit nur als Verbrechen erscheinen, wie Körper-Arrangements als Objekte (der Macht) bei de Sade oder Pasolini.

Ein humanistischer Schönheitsbegriff ist freilich auch Grundlage einer tückischen Form von Kontrolle und Selbstkontrolle, und wie alle diese Kontrollformen erzeugt auch sie eine Gegenbewegung: Das Verbotene des Schönen kommt in einer Maskerade wieder hervor. Würde man eine Liste der hundert schönsten Filme einfordern, wäre wohl sicher, so unterschiedlich die Eintragungen auch ausfallen würden, dass vieles darin schmerzhaft, »maudit« oder sonstwie schuldhaft daherkäme. So wenig es ein rein objektiv Schönes oder ein rein subjektiv Schönes gibt, so wenig verlässlich ist die Beziehung von Schönheit und Moral.

Man behilft sich so leicht mit der Aufspaltung etwa in »Eleganz« (einer Kamerabewegung, des Post-Slapstick von Charles Chaplin, der Androgynität von Audrey Hepburn), Grandezza (die Transformation von Landschaft in ein »Gleichnis«, die Caspar-David-Friedrichhaftigkeit eines Kamerablicks, Labyrinth der Selbstähnlichkeit, Suggestion der Entgrenzung), des Arkadischen (Tarzans Dschungel, die Welten der Kindheit, die so nur im Kino wieder herbeigeholt werden können, John Boormans heftige Naturmetaphern), gar des »Hübschen« auf der einen und des »Erhabenen« auf der anderen Seite.



Die fragile Schönheit inmitten der Zerstörung. Francis Ford Coppolas »Apocalypse Now«, 1979

BILD:

PICTURE ALLIANCE / UNITED ARTISTS / AF ARCHIVE / MARY E

Francis Ford Coppolas Film »Apocalypse Now« sagt deshalb etwas über den Krieg (nicht nur) in Vietnam aus, weil er zugleich schrecklich und überaus schön ist. Und alle Arten von Schönheit werden hier zugleich herbeizitiert und der Zerstörung anheimgestellt. Bis hin zu jenem

Augenblick, in dem Zerstörung und Schönheit nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind, wie im gemeinsamen Untergang des Weißen Wals und seines Jägers Ahab.

Die beiden »Künste« des Films bestehen also darin, die Schönheiten aller anderen ästhetischen Techniken zusammenzuführen, und zwar auf eine Weise, die selbst wieder ein schönes Maß hat (was in der Regel wohlüberlegte Reduktion bedeutet), und eine eigene Form der Kunst zu entwickeln, deren Grundprinzip die in keinem anderen Medium vorher so ausgeprägte Freiheit in der Bewegung in Raum und Zeit ist. Auch das wäre eine Definition von cineastischer Schönheit: das freie Spiel von Körper, Zeit und Raum, das sich seine eigenen Regeln schafft (wie etwa die Sprache des Lichts in den Bildern von Georges de La Tour). Das Schöne ist der Code, der sich selbst erzeugt.

So ist schließlich auch ein schöner Mensch auf einem Gemälde etwas anderes als ein schöner Mensch vor einer Filmkamera. Ein großer Teil dieser Schönheit, zwischen erotischer Attraktion und ästhetischer Entrückung, entsteht durch die Beziehung zur Kamera beziehungsweise zu den Zuschauern. So ist Hannah Schygulla in den Filmen von Rainer Werner Fassbinder realer Mensch und Lichtgestalt zugleich. Dies ist das Wesen des Films, dass jedes Ding zugleich seine materielle oder anatomische Realität hat und eine ideale Projektion ist: Wie das eine durch das andere »schimmert«, das ist schön (oder eben nicht).

Dem Film fällt es schwer, einen Menschen zugleich in der »Wirklichkeit« vor der Kamera und auf einem Gemälde als »schön« zu zeigen; man könnte dies einen vertikalen Dorian-Gray-Effekt nennen.

Dem Film fällt es schwer, einen Menschen zugleich in der »Wirklichkeit« vor der Kamera und auf einem Gemälde als »schön« zu zeigen; man könnte dies einen vertikalen Dorian-Gray-Effekt nennen. Offensichtlich widersprechen sich da zwei Ästhetiken, von denen die eine dem anderen mindestens ein Nicht-so-schön-wie-ich entgegen hält. Man denke nur an das Bild im Schaufenster, in das sich der arme Edward G. Robinson in Fritz Langs Film »The Woman in the Window« (1944) verliebt, oder an die schauerhaften Gemälde in Roger Cormans wunderbaren Poe-Verfilmungen. Das Bild im Film ist ein Hinweis auf den Tod.

Ein schöner Film ist einer, der seine eigenen Regeln erzeugt – seine Rhythmen, sein Licht, seine Farben, sein Tonalität, seine Räumlichkeiten, seine Texte – und ihnen dann bedingungslos zu Momenten der Erfüllung folgt. Er ist weder vorgegeben (durch die Konventionen, die Genres, die Industrie, den Markt, die Zensur) noch willkürlich (wie die Wirklichkeit, die er zu transformieren hat).

Ein schöner Mensch im Film ist einer, der das Begehren in seiner Bewegung dialektisch aufhebt. So wie das Publikum Brigitte Bardot oder Leonardo DiCaprio verzeiht, dass es sie nicht »haben« kann, verzeihen sie dem Publikum sein Begehren, das es aus womöglich unerfülltem Leben mitgebracht haben. Dass sich das Begehren nicht wirklich erfüllt, ist ausgemacht und wird als Form (in Bewegung) verwendet – ganz abgesehen von diesen Rationalisierungen, Legitimierungen und Mythisierungen, die dann als »Story« oder »Inhalt« erinnert werden. King Kong stirbt stellvertretend für das Publikum, nicht an den Maschinengewehrketten am Empire State Building, sondern »an der Schönheit«. Zu schön darf man in keinem Film sein, wenn man nicht sterben will oder sterben machen will. Irgendetwas muss immer sterben im Angesicht der Schönheit.



Die Schönheit des Lebens, die erkannt wird, wenn sie bereits verloren ist. Ralph Fiennes in »Der Englische Patient«, 1996

BILD:

PICTURE ALLIANCE / UNITED ARCHIVES / IFTN

Der Film besteht somit aus drei Elementen, die man nicht ohne einander denken kann: die Schönheit (das angenehme Gefühl zwischen Kulturgeschichte und Hirntätigkeit, wie gesagt), die Vitalität (die Leidenschaft für das Leben, das neben dem Kreativen immer auch das Destruktive

umfasst und durchaus im Widerspruch zum Schönen stehen kann: Was wäre der Film ohne das Groteske, das Hässliche und das Gemeine?) und schließlich ein Vertrauen (der Zuschauer vertraut sich der inneren »Wirklichkeit« des Films an, gleichgültig ob er eine andere Wirklichkeit imitiert, sich einem Traum oder Alptraum annähert oder frei Bild, Text und Klang kombiniert).

Ich nähere mich der Schönheit eines Films immer über seine Vitalität und über das Vertrauen an. Oder auch nicht. Manchmal wird dieses Vertrauen zum Beispiel in die »Haltung« eines Films angesichts eigentlich unhaltbarer Zustände auf schiere Glaubwürdigkeit reduziert – und die Tricks der Traumfabrik als »dispensation of disbelieve« –, aber das geht am Wesen dieses Vertrauens vorbei. Man mag sich eine »reine« Schönheit vorstellen, die ebenso unantastbar wie folgenlos bleibt. Viel entscheidender indes ist die Schönheit, die aus der Montage der unterschiedlichen Elemente entstammt, zum Beispiel wenn sich in einem Film das gesteigert Sinnliche und das nicht minder gesteigerte Geistige, ansonsten so getrennt, wie man es sich nur vorstellen kann, miteinander verbinden. Oder, sagen wir in einem Western von John Ford, wo ein Mensch inmitten der durchaus reinen Schönheit des Monument Valley die genau richtigen Worte sagt. (»Wird so kommen«, zum Beispiel.)



Revolutionäre Bildästhetik. David Lynchs Prequel zur Fernsehserie »Twin Peaks«, 1992

BILD:

PICTURE ALLIANCE / MARY EVANS / AF ARCHIVE / TWIN PEAKS

Es gibt ein semantisches Zwillingsspaar, das uns immer wieder begegnet: Schönheit und Geheimnis. Das Schöne muss sich der endgültigen Aufklärung, der handwerklichen Entlarvung ohnehin, entziehen. Ob die Schönheit eines Films tatsächlich der Kritik unaufklärbar bleibt, ist nicht relevant. Entscheidend ist vielmehr, dass die Schönheit eines Films nur zu genießen ist,

wenn man ihm einen Anteil an Geheimnis lässt. Am wenigsten müssen die Autoren selbst davon wissen; sie müssen nur den Mut haben, die Geheimnisse im entscheidenden Moment zuzulassen. Einen schönen Film kann man daher so wenig zweimal sehen, wie man zweimal in den gleichen Fluss steigen kann.

Nicht die Schönheit selbst ist die Lust des Films, sondern die Suche nach ihr.

Auch im Film, ebenso wie in der Schauspielerei, in der Montage oder in der Lichtführung, ist das künstlerisch Interessierende keineswegs mit dem Schönen zu verwechseln. Abgesehen von den Partialschönheiten, von denen schon die Rede war, oder von der unerwarteten und ungewollten Schönheit, die sich gerade durch handwerkliche Fehler in einem trash movie auftut, können Filme, die sich auf ihre Schönheit etwas einbilden, ziemlich langweilig sein.

Betrachtet man Film unter den drei Gesichtspunkten von Schönheit, Vitalität und Vertrauen, wird noch einmal deutlich, wie sehr die Schönheit eines Films eine sekundäre Kreativität ist (die von der Produktivität der Handwerker abhängig bleibt), die sich der Normierung durch das komplexe System entzieht, in dem sie entsteht. Nicht die Schönheit selbst ist die Lust des Films, sondern die Suche nach ihr. Schließlich ist der »reale« Film nur die Matrix für einen Film, der sich in den Köpfen der Menschen bildet, die ihn sehen. Das Wissen darum, wo dort das Empfinden des Schönen sitzt, können nicht einmal zwei teilen, die im Kino nebeneinander sitzen.