

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.
(Hg.)

montage AV: Bad Feelings

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/419>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Bad Feelings*, Jg. 21 (2012), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/419>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

montage

AV...
22/2/2012

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[Bad Feelings]

SCHÜREN

Impressum

montage AV 22/2/2012

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.

ISSN 0942-4954

ISBN 978-3-89472-477-1

Redaktion: Andrea B. Braidt (Wien), Christine N. Brinckmann (Berlin), Evelyn Echle (Potsdam), Britta Hartmann (Bonn), Vinzenz Hediger (Frankfurt a.M.), Judith Keilbach (Utrecht), Frank Kessler (Utrecht), Guido Kirsten (Zürich), Kristina Köhler (Zürich), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Zürich), Patrick Vonderau (Stockholm), Hans J. Wulff (Kiel)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin,

Tel./Fax: 030 - 262 84 20, **E-Mail:** montage@snafu.de

Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.

www.montage-av.de

Preis: Einzelheft 14,90 Euro

Abonnement: zwei Hefte im Jahr, 25,- Euro

Studenten: 20,- Euro

Verlag: Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg,

Tel.: 06421 - 63084, **Fax:** 06421 - 681190, **E-Mail:** info@schueren-verlag.de

Gestaltungskonzept: Ivy Kunze (Berlin)

Satz & Umschlaggestaltung: Nadine Schrey

Druck: Druckhaus Marburg

Anzeigen: Katrin Ahnemann, **E-Mail:** ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2013

Titel: Nach Motiven aus: Charles Aubert (1927) *The Art of Pantomime*. New York: Henry Holt and Company.

Bildnachweise: S. 162: zero one film; alle anderen: Sammlungen der Autoren.

Trotz intensiver Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber ausfindig gemacht werden. Berechtigte Forderungen bitte an die Redaktion richten.

Inhalt

Editorial	4
Chris Tedjasukmana: Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung	11
Heather Love: Wenn Camp versagt	29
Murray Smith: (A)moralische Monstrosität	49
Julian Hanich: (Miss-)Vergnügen am Ekel. Zur Phänomenologie, Form und Funktion des Abscheulichen im Kino	77
Daniel Kulle: Choreografien des Schmerzes. Actionfilm und die Grenzen der somatischen Empathie	99
Vinzenz Hediger: Das Sichtbare und das Sehbare. Kino als Kunst des abgewandten Blicks	119
Judith Keilbach: Fernsehen zwischen Tradition und Transformation: STUDIO 60 und die neuen Medien	145
Britta Hartmann: Ethnografie und Archiv des Alltags: 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN	163
Zu den Autorinnen und Autoren	181

Editorial

Der Imperativ der Auflösung aller Konflikte und Missstimmungen in Harmonie und Glück am Ende ist eine Norm des Erzählens im Kino, dessen Bindekraft sich ungefähr proportional zum Budget des Films verhält. Schlechte Gefühle braucht es, um die Geschichte voranzutreiben, vor allem die Angst, aber zum Schluss sollen die schlechten Gefühle den guten Platz gemacht haben, so wie in der klassischen Musik die Dissonanzen zwar quantitativ überwiegen, sich aber stets in harmonische Schlussakkorde auflösen. Frohen Herzens sollen die Zuschauer das Kino verlassen, damit sie möglichst bald und in großer Zahl wiederkommen. Und weil die Budgets nicht sinken, sondern steigen, wird dieser Imperativ noch einige Zeit vorhalten.

Dort allerdings, wo er nur abgeschwächt gilt, in der Welt der Low-Budget-Produktionen und der Kennerpublika, ist das Kino der Gegenwart ein Kino der schlechten Gefühle, selbst am Ende des Films, das entsprechend selten glücklich und oft bitter daherkommt. Scham, Hass, Ekel, Abscheu, Langeweile, Schmerz, Einsamkeit, Melancholie: Regisseure wie Lars von Trier, Michael Haneke, Tsai Ming Liang, Ulrich Seidl, Takashi Miike, Bruno Dumont oder auch die Vertreter der «Berliner Schule» muten ihrem Publikum Stimmungen und Emotionen zu, deren Register vom bloß Unangenehmen bis zum schlichtweg Unerträglichen reicht. Jenseits jener misslingenden Beziehung zur Zuschauerin oder zum Zuschauer, bei der diese den Film ablehnen, den Saal verlassen, sich schämen, dass sie ihre Freunde zum Kinobesuch überredet haben oder aber sich für diese schämen, weil ihnen gefällt, was sie sehen, gelingen solche Film paradoxerweise gerade dann, wenn sich die schlechte Stimmung ungebrochen aufs Publikum überträgt, ohne dass dieses dem Film die Zuwendung entzieht. Es ist fast so, als hätte sich das Kino schließlich doch noch Adornos Diktum aus den Nachkriegsjahren zu Herzen genommen, dass die authentischen Künstler der Gegenwart jene seien, in «deren Werken das äußerste Grauen nachzittert» (Adorno 2003, 506). In einer solchen Ästhetik des nachzitternden Grauens lassen sich geographische Epizentren ausma-

chen: So macht in einer ironischen Variation des gängigen Schemas, das nationale Filmkulturen zu bestimmen versucht, indem es bestimmte Themen mit der Herkunft der Regisseure in Verbindung bringt, mittlerweile etwa die Formel von den «Austrian feel bad movies» die Runde (Lim 2006). Letztlich aber ist die Tendenz globaler Natur, und sie hat eine entsprechende Würdigung erfahren. Kanonisch, also von den zuständigen Instanzen der Kritik, der Festivals und des PreisweSENS validiert, wurden – so der Eindruck – in den letzten zwanzig Jahren vor allem jene Regisseurinnen und Regisseure, die sich für Qual und Leiden interessieren. Das gilt selbst für das Hollywood-Kino und für eine Regisseurin wie Kathryn Bigelow, die zunächst in *THE HURT LOCKER* die Artistik des Bombenentschärfens in einer Nummerndramaturgie durchdeklinierte, damit den Kriegsfilm zugleich dem Musical und dem Porno annäherte und dafür als erste Frau einen «Oscar» erhielt, um dann mit einem Film zu verstören, der die Folter als Instrument der Geopolitik zu legitimieren scheint. Es hat den Eindruck, als sei in einer Kultur des konfektionierten Wohlbefindens das Kino – weit über Österreich hinaus – zum letzten Hort des authentischen, weil schlechten Gefühls geworden.

Solche Filme stellen Kritik und Theorie vor eine Herausforderung, deren Bewältigung über die Eingliederung negativer Emotionen in die Systematiken der Kinogefühle hinausgeht, die von der Filmtheorie in den letzten fünfzehn Jahren entwickelt wurden. So weit wir es tatsächlich mit einer neu Kontur gewinnenden Ästhetik des nachzitternden Grauens zu tun haben, wirft diese eine Reihe von theoretischen, ästhetischen, aber auch ethischen und politischen Fragen auf. So stellt sich etwa die Frage nach den Grenzen der Darstellbarkeit schlechter Gefühle: Wenn etwa Wittgensteins Intuition zutrifft, dass Schmerz radikal vereinzelt, kann er dann überhaupt in den Horizont einer ästhetischen Erfahrung treten, also von einer Betrachterin oder einem Betrachter nachvollzogen werden, die sich zur Form der Repräsentation überdies noch als zu einem künstlerischen Artefakt verhalten? Mit der Frage nach dem möglichen Gelingen einer solchen Darstellung stellt sich aber auch die Frage nach ihrem Sinn, nach dem *Wozu* der Darstellung und ihrer ethischen Dimension. Um beim Schmerz und dem Moment der radikalen Vereinzeltung zu bleiben: Steht hier auf dem Spiel, was uns mit anderen verbindet, erkundet am Leitfaden eines Gefühls, dass sich letztlich nie mitteilt? Geht es mit anderen Worten um ein «Wir», das hier auf die Probe gestellt wird in der Konfrontation mit einem Anderen, der auf einer grundlegenden Ebene als Identisches da steht, aber von uns radikal abgetrennt ist durch ein letztlich unzu-

gängliches Gefühl? Ist also das Kino der schlechten Gefühle eines, das in die Idee der Gemeinschaft im Register des Ästhetischen eine Ethik der Differenz einträgt? Oder bildet die Entsprechung zur Konjunktur schlechter Gefühle im Kino am Ende jener «ironic spectator», den die Medienwissenschaftlerin Lilie Chouliaraki in ihren Analysen zeitgenössischer humanitärer Diskurse herausarbeitet (Chouliaraki 2013): ein Zuschauer, der sich umso bereitwilliger über Unrecht und Leiden in der Welt empört, je größer der Genuss ist, den er aus seiner Bereitschaft zur Empörung ziehen kann? – Ein Zuschauer, der jenen Rockstars gleicht, über die sich der britische Komiker Ricky Gervais lustig macht, die sich im Register des ausgestellten Miserabilismus für Afrika einsetzen, solange sie nur nicht selbst hinfahren müssen, sondern ihre Erlebnisberichte im Blue-Screen-Verfahren filmen können?¹

Und schließlich stellt sich die Frage des Werts und damit auch der gesellschaftlichen Virulenz der «feel bad movies». Man mag mit Adornos Kritik am Kino und an der Kulturindustrie übereinstimmen oder nicht, aber wenn diese Kritik in ihrem Kern in dem Verdacht besteht, dass die guten Gefühle, die das Kino produziert, immer schon falsche Gefühle sind, dann wirft dies zumindest die Frage auf, ob die schlechten Gefühle des Gegenwartskinos dann nicht immer schon gute Gefühle sind, also solche, deren Empfindung uns nicht «dümmer und schlechter» werden lässt, wie es in den *Minima moralia* über das Kino im Ganzen heißt (Adorno 2008, 51), sondern uns Erkenntnis verschafft und das Ferment eines kritischen Bewusstseins bildet. Dann hätten wir es in der Tat mit «authentischen» Kunstwerken und einem Kino des nachzitternden Grauens zu tun, das es als solches zu würdigen gilt.

Auf dem Feld, das diese Fragen eröffnen, bewegen sich die Beiträge zum Themenschwerpunkt dieser Ausgabe von *Montage AV*.

Mit der Frage nach dem, was eine frühere Theoriegeneration wohl den «emanzipatorischen Gehalt» schlechter Gefühle genannt hätte, eröffnet Chris Tedjasukmana die Reihe der Aufsätze. Tedjasukmana konzipiert die «schlechten Gefühle» im Kino als genuin ästhetische und fiktionale Affekte, die in Abgrenzung zu ihren realweltlichen Äquivalenten zu verstehen sind: Einerseits schaffen sie eine strukturierende Distanz, die einem Überborden und einer Vereinnahmung durch die Gefühle entgegenwirkt; andererseits erlaubt gerade diese Distanz eine gesteigerte Auseinandersetzung mit ihnen und schließlich ihre Einbindung in politische Praktiken und Reflexionen. Der Autor konzentriert sich dabei auf die zentrale Stellung der *bad feelings* Melancholie, Trauer und

1 <http://www.youtube.com/watch?v=5DgIRjecItw>

Scham in der queeren Theorie und Filmpraxis und veranschaulicht diese an *VELVET GOLDMINE* (USA 1998) von Todd Haynes.

Welche produktiven Zugänge das Feld der *queer theory* zu einem Kino der schlechten Gefühle eröffnet, zeigt auch der Beitrag von Heather Love, der sich mit einer Weiterentwicklung von *camp* befasst. Camp verstand sich lange Zeit als Strategie der schwul-lesbischen Subkultur, die Erfahrung der Ausgrenzung umzuwandeln und daraus eine eigenständige subkulturelle Ressource zu entwickeln, die Spaß machte, Zusammengehörigkeit stiftete und aus der sich eine eigenständige Identität ableiten ließ. Am Beispiel des Films *NOTES ON A SCANDAL* (Richard Eyre, GB 2006) fragt Love nach dem Status von Camp in einer Zeit, in der queere Identität durch den Siegeszug der Schwulenehe, die Vereinnahmung von Camp-Elementen durch Mainstream-Kultur und eine Ideologie des Familialismus auf die Probe gestellt wird. Love liest *NOTES ON A SCANDAL* als Beispiel für eine Post-Camp-Darstellung einer als lesbisch kodierten, alleinstehenden Frau. Sie arbeitet heraus, wie alte, vermeintlich überholte Stereotypen der «alten Jungfer» wieder aufgegriffen werden, um die unheimliche Erfahrung der Abjektion und Isolation einer Figur darzustellen, die außerhalb normativer Hetero- wie Homosexualität lebt. Ausgehend von dieser Analyse fragt Love, ob und inwiefern Camp noch Möglichkeiten des Umgangs mit schwul-lesbischen Erfahrungen eröffnet oder mittlerweile einfach scheitern muss.

Das schlechte Gefühl, mit dem sich Julian Hanich und Murray Smith befassen, setzt den Filmzuschauern anderen – auch somatischen – Prüfungen aus. Der Ekel hält uns fern von Dingen, die uns nicht gut tun würden, ob das nun Nahrungsmittel oder Krankheitsherde sind, er wirkt aber auch als soziale Fliehkraft, als Affekt der Ausgrenzung und der Konstituierung von Gemeinschaft durch Abgrenzung. In seiner Auseinandersetzung mit dem Ekel schaut Murray Smith auf den Aspekt der Faszination, die von ekelerregenden Momenten im Horrorfilm ausgeht. Smith greift die Frage nach dem *Wozu* der schlechten Gefühle auf und analysiert das Emotionspaar Faszination und Ekel im Werk von David Cronenberg. Dabei unterzieht er vor allem anhand der Filme *SHIVERS* (CDN 1976) und *THE FLY* (USA 1986) die Horrortheorie Noël Carrolls ebenso wie eine Reihe von neueren Theorieangeboten einer kritischen Evaluation. Hanich betrachtet den Ekel aus phänomenologischer Perspektive und untersucht verschiedene filmische Darstellungsstrategien und deren Funktionen. Die Frage nach der gesellschaftlichen Virulenz eines Ekels, der durch die filmische Repräsentation zum Element einer ästhetischen Erfahrung wird, bildet den Horizont der Untersuchung.

Bei der oben skizzierten Frage nach der Darstellbarkeit des Schmerzes setzt Daniel Kulle an. In seinem Beitrag «Choreographien des Schmerzes» fragt er, wie sich Zuschauer zum Schmerz der fiktionalen Figur verhalten und welche dramaturgischen Mittel der Film zur Steuerung dieses Verhältnisses benutzt. Seine Überlegungen bindet er an den Actionfilm und bestimmt am Beispiel von *DIE HARD* (John McTiernan, USA 1988) fünf Aspekte filmischer Ästhetik, welche die Darstellung des Schmerzes auf der Leinwand als Wechselspiel zwischen somatischer Empathie und distanzierter Betrachtung inszenieren.

In «Das Sichtbare und das Sehbare. Kino als Kunst des abgewandten Blicks» befasst sich Vinzenz Hediger mit Filmszenen, die darauf hin angelegt sind, dass die Betrachterin oder der Betrachter den Blick von der Leinwand abwendet. Dabei geht es nicht um die misslingende Beziehung eines Films zu einem ihn ablehnenden Publikum, sondern um Momente innerhalb einer gelingenden Beziehung, deren Qualität gerade darin besteht, dass ihre basale Struktur, die Hinwendung des Blicks auf das Objekt der ästhetischen Erfahrung, suspendiert, um nicht zu sagen: aufgehoben wird. Im Zentrum der Überlegungen stehen dabei Szenen aus Lars von Triers *ANTICHRIST* (DK 2009), Luis Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* (F 1930) und John Waters *PINK FLAMINGOS* (USA 1972).

Außerhalb des Themenschwerpunkts siedeln sich die beiden Artikel von Judith Keilbach und Britta Hartmann an. Sie greifen den Faden des Themenschwerpunkts des letzten Heftes auf und befassen sich mit neueren Entwicklungen des Fernsehens. Judith Keilbach fragt am Beispiel der amerikanischen Fernsehserie *STUDIO 60* (NBC 2006/07), in welcher Weise die gegenwärtigen Transformationen des Fernsehens in selbstreflexiven Sendungen thematisiert werden. Dabei zeigt sie, dass die Serie inhaltlich an einer traditionellen Definition des Mediums festhält, während zugleich mit neuen Distributionsmöglichkeiten experimentiert wurde. Britta Hartmann befasst sich mit der Echtzeitdokumentation *24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN* (Volker Heise, D 2009). Sie beschreibt die formale, thematische und narrative Organisation des Formats, das den Tagesablauf von rund 70 Menschen nachzeichnet und verschiedene Textelemente und -sorten integriert. Dabei arbeitet sie vor allem den ethnografischen Ansatz des Programms heraus, das Erfahrungen von Alterität und Gemeinsamkeit ermöglicht, und fragt nach seinem historiografischen Wert.

Für die Redaktion: Vinzenz Hediger

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003) Kulturkritik und Gesellschaft [1951]. In: *Kulturkritik und Gesellschaft II – Prismen, Ohne Leitbild*. GS 10.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2008) *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben [1951]*. Schriften Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Chouliaraki, Lilie (2013) *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*. London: Routledge.
- Lim, Dennis (2006) Greetings from the Land of Feel-Bad Cinema. In: *New York Times*, 26. November.

1 Ereignis der
Scham, 1974



2 Abschied,
1974 (VELVET
GOLDMINE)



3 Zustand der
Melancholie, 1984
(VELVET GOLDMINE,
USA 1998)



Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino?

Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung

Chris Tedjasukmana

Über die als schlecht empfundenen Gefühle und das körperliche Schlechtfühlen ließe sich ohne Weiteres eine Subgeschichte des Films schreiben, denkt man nur an die physiologischen Experimente der Filmavantgarden der 1920er und 1970er Jahre, in denen die Sinneswahrnehmung des Kinopublikums herausgefordert wurde, oder an das Affektarsenal des Genrekinos: an die Angst im Horrorfilm, die Sentimentalität im Melodram, die Nostalgie im Heimatfilm, aber auch an die sadistische und voyeuristische Lust, welche die feministische Filmtheorie am klassischen Hollywoodkino kritisierte. Es ist schon auffällig, dass die «Gefühlsmaschine» Kino (Ed Tan) in so vielen unterschiedlichen Fällen und auf so verschiedene Art und Weise dazu dient, schlechte Gefühle zu produzieren. Sehen wir einmal davon ab, dass es natürlich Zuschauer_innen gibt, die aus Angst vor der Angst keine Horrorfilme ansehen, die sich aufgrund schlechter oder gar traumatischer Erinnerungen Filmerfahrungen verschließen oder die einfach nach einem harten Tag keine Lust auf allzu große emotionale Anspannung verspüren. Sehen wir von diesen und ähnlichen, legitimen Fällen ab, so stellt sich die Frage, warum wir uns im Kino willentlich und so häufig Ekel, Angst, Schrecken, Trauer etc. aussetzen – Gefühlen, die wir allgemein als schlecht oder unangenehm empfinden und in unserem Alltag zu vermeiden suchen. Die Antwort liegt bereits in der Fragestellung: Wir setzen uns diesen Gefühlen aus, weil es sich eben nicht um eine

bloß allgemeine und alltägliche Situation handelt. Im Kino lassen wir uns im Wissen um den fiktionalen Charakter affizieren. Dieses Wissen erzeugt zwar eine gewisse Distanz gegenüber dem filmischen Geschehen, doch führt dies gerade nicht zu einem Verlust an emotionaler Wirkung. Wir können hier einige Rückschlüsse auf die allgemeine Modalität ästhetischer Erfahrung im Kino ziehen: In der Kinoerfahrung ist das negative Moment bestimmter Gefühle nie absolut, sondern bleibt an die Aufmerksamkeit, die Lust, das Interesse und das interesse-lose Wohlgefallen – kurzum: an die subjektive und notwendig positive Beteiligung der Zuschauer_innen gebunden, sei auch der Anlass für das Filmschauen ein negativer (Eskapismus, Langeweile, Kummer, Verpflichtung), und torpedieren wir auch gelegentlich die Schaulust durch schlechtes Gewissen, Schuldgefühle oder körperliches Schlechtfühlen. Es gilt also: Schlechte Gefühle im Kino sind besser als ihr Ruf.

Im Folgenden werde ich die These entfalten, dass wir im Kino nicht bloß schlechte Gefühle empfinden, sondern genuin ästhetische Affekte erfahren, welche mit einem notwendigen Distanzmoment einhergehen, das überhaupt erst Filmerfahrungen ermöglicht. Dabei werde ich mich insbesondere auf kulturtheoretische Debatten um politische Emotionen beziehen, in deren Mittelpunkt intime Gefühle stehen, die untrennbar an bestimmte politisch minoritäre Subjektivitäten gebunden sind. Diese politische, aber oftmals nicht als solche wahrgenommene Intimität findet im Kino einen Ort der Veröffentlichung oder, wie Heide Schlüpmann (2002) schreibt, der «öffentlichen Intimität». In der ästhetischen Erfahrung im Kino verkörpern und verlebendigen wir das filmische Geschehen, mit dem wir negative Affekte produzieren, ohne dass diese innerhalb einer bipolaren Logik rein positiv gewendet oder kathartisch aufgehoben würden. Dadurch werden ästhetische Affekte erfahrbar, die als unmittelbare Gefühle unzugänglich oder an-ästhetisch blieben.

Gemischte Gefühle und ihre politische Geschichte

Die filmwissenschaftliche Hinwendung zu den *bad feelings* des Kinos erfolgt im Zuge eines seit den neunziger Jahren stetig gewachsenen Interesses an den *Kinogefühlen* (vgl. Brütsch et al. 2005), das sich in den theoretischen Ansätzen unterschiedlicher Provenienz widerspiegelt, seien sie kognitivistisch, semiotisch, psychoanalytisch, phänomenologisch, oder deleuzianisch. Über die disziplinären Grenzen hinaus ist die Rede von einer «affektiven Wende» (Patricia T. Clough) in den Geistes- und Sozialwissenschaften, aber auch in den Naturwissenschaften,

insbesondere im Kontext der neuropsychologischen Erforschung des «emotional brain» (Joseph Ledoux). Damit nehmen die Begriffe Affekt und Emotion eine transdisziplinäre Scharnierfunktion zwischen Natur, Geistes- und Sozialwissenschaften ein, wofür in der Filmwissenschaft zuletzt das Projekt einer «empirischen Medienästhetik» stand (Kappelhoff/Bakels 2011).¹ Angesichts dieser Renaissance wissenschaftlicher Affekt- und Emotionsforschung und vor dem Hintergrund einer post-modernen Kultur der Affekte und Intensitäten erscheint der moderne Konflikt zwischen Verstand und Gefühl, welcher noch die romantisch und lebensphilosophisch inspirierten klassischen Filmtheorien von Béla Balázs, Jean Epstein und Siegfried Kracauer durchzog, obsolet. Statt der Forderung nach affektiver und emotionaler Erfahrung in einer intellektualistischen und abstrakten Kultur scheint gegenwärtig vielmehr die im Folgenden diskutierte Frage virulent, *welche* Affekte und Emotionen *in welcher Art und Weise* erfahren werden.

Bevor ich mich in diesem Sinne der spezifischen Affektmodalität ästhetischer Erfahrung im Kino zuwende, möchte ich zunächst eine kleine Phänomenologie der schlechten Gefühle skizzieren und dabei insbesondere auf die aktuelle Diskussion um politische Emotionen verweisen, die in der filmtheoretischen Debatte bislang kaum eine Rolle spielte. Unter *bad feelings* verstehe ich eine lose Gruppe disparater, situativ und kulturell lokalisierter Einzelphänomene, zu denen sowohl physisch-psychische Zustände wie Angst und Scham, qualitative und inhaltsbezogene Emotionen wie die Wut auf und die Trauer um jemanden oder etwas sowie Stimmungen wie alltägliche Melancholie und psychische Erschütterungen wie das Trauma zählen. Der lose Zusammenhang und die Diversität der Einzelphänomene zeigen sich beispielsweise auch darin, dass sich einerseits Nostalgie, Sentimentalität oder Trauma durch ihre entgrenzende Zeitlichkeit entfalten, während andererseits Wut oder Ekel vordergründig aktualitätsbezogen zu sein scheinen. Letztere sind zudem weitaus expressiver als die diskreten und anhaltenden Zustände der Scham oder Depression, die keine eruptiven Ereignisse beschreiben. Oder denken wir an Angst und Wut, die überwältigende und totalisierende Erfahrungen darstellen, wohingegen sich Depression oder Trauma gerade durch die Unverfügbarkeit der Erfah-

1 Zu klären bleibt, inwiefern die quantitative Messung psychophysischer Zuschauerreaktionen tatsächlich vereinbar ist mit einer komplexen Theorie ästhetischer Erfahrung, welche die vollzugsorientierte und kontingente Wahrnehmung betont, oder lediglich an eine filmische Poetologie gekoppelt werden kann, auf welche sich bereits die neoformalistische Filmtheorie stützte.

rung auszeichnen. Die explizit unscharfe Bezeichnung *bad feelings* hebt somit die vor-wissenschaftlichen, lebensweltlichen Aspekte hervor.

Im Zuge der affektiven Wende etablieren sich insbesondere Kulturtheorien, welche die *bad feelings* im Zusammenhang postkolonialer, postsozialistischer, heteronormativer oder patriarchaler – das heißt kurzum: dezidiert politischer Differenzenerfahrungen diskutieren. Damit kommt es auch zu einer sukzessiven Ausweitung des Arsenal politischer Emotionen, in dem bislang das Gefühl der Wut über die herrschenden gesellschaftlichen Zustände privilegiert wurde. In diesem erweiterten Zusammenhang erhalten schlechte Gefühle ihre Bedeutung aus minoritären aber keineswegs identitären, spezifischen aber keineswegs exklusiven, sondern empathisch und intellektuell zugänglichen Erfahrungen, aus denen wiederum bestimmte Einsichten, Dynamiken, Unterbrechungen oder Wendepunkte folgen können. Exemplarisch möchte ich nun die Phänomene der Nostalgie, Melancholie und Scham herausgreifen, um einige gemeinsame Strukturmomente zu extrapolieren. So untersucht Svetlana Boym im Kontext postsozialistischer Transformationsprozesse kulturelle Formen der Nostalgie und unterscheidet die restaurative Nostalgie, welche das Moment der Heimat (*nostos*) und somit der Zugehörigkeit (*belonging*) zu einer existierenden oder verlorenen, abgrenzbaren Gemeinschaft in den Vordergrund stellt, von einer reflexiven Nostalgie, welche vielmehr die Sehnsucht selbst (*algos, longing*) als unbestimmtes, prospektives Gefühl und Einbildungskraft betont. Damit entwickelt sie einerseits einen positiven, nicht-revanchistischen Begriff des Exils und der Diaspora und verteidigt andererseits das «schlechte» Gefühl der Nostalgie gegenüber modernen Fortschrittsimperativen.

Neben Paul Gilroys (2006) Diagnose einer «postkolonialen Melancholie» und Homi Bhabhas Analyse der melancholischen «Desinkorporation des Herren» (zit.n. Butler 2001, 177) hat vor allem Judith Butler Freuds klinische Analyse der Melancholie politisch umgedeutet und für eine queere und feministische Kritik heteronormativer Kulturen nutzbar gemacht. Butler zufolge vollzieht sich der Prozess der Identitätsbildung über eine melancholische Verwerfung nicht-normativer sexueller und geschlechtlicher Möglichkeiten, die eine ganze «Kultur der Geschlechtermelancholie» mit sich bringe (Butler 2001, 132). Im melancholischen Schweigen sieht sie wiederum einen verdeckten, fortschrittskritischen Widerstand gegen das Realitätsprinzip, welches zur Aufgabe des verlorenen Liebesobjekts zwingt (vgl. *ibid.*, 177).

Eine politische Neubewertung des Gefühls der Scham entstand infolge von Normalisierungstendenzen innerhalb lesbischer und schwu-

ler Gemeinschaften, die zur Angriffsfläche einer queeren Kritik wurde. Dabei enthält der Begriff *queer* selbst eine Geschichte negativer Gefühle, steht er doch heute für die Aneignung einer vormals abwertenden Fremdbezeichnung devianter sexueller und geschlechtlicher Erscheinungen. Das queere Interesse am Phänomen der Scham, das Autor_innen wie Eve Kosofsky Sedgwick (2003; vgl. auch Halperin/Traub 2009) formulieren, folgt aus dem Zweifel an dem seit Ende der 1960er Jahre dominierenden Emanzipationsnarrativ des *Gay Pride*: Statt das *Coming Out* als den einmaligen Akt der Selbstbefreiung zu inszenieren, erinnern sie an das Fortwirken heteronormativer symbolischer oder unmittelbarer Gewalt und deren Spuren im eigenen alltäglichen Leben. In eine ähnliche Richtung weist auch die queere Debatte um die «soziale Negativität: Wider die «affirmative Wende» der Community zu Fragen der Homo-Ehe, des Zugangs zum Militär etc. plädieren Lee Edelman (2004) und andere Autor_innen stattdessen für die Annahme des heteronormativen Stigmas des «Antisozialen» gleichgeschlechtlicher Sexualitäten, wobei sich das antisoziale Moment auf eine durchaus positive Gemeinschaft der *Outcasts* bezieht, die sich in Widerspruch zu gesellschaftlichen Normen sieht. Mit Edelmanns inzwischen berüchtigter *No Future*-Losung teilt zwar der Ansatz von Heather Love (2007) die Kritik an der affirmativen Wende, doch geht es darin um eine rettende Geschichte bereits gescheiterter Formen von Sozialität. In ihren an Boyms Nostalgie-theorie erinnernden Überlegungen zur affektiven Geschichtsschreibung evoziert Love eine ähnliche Krisensituation, die sie als den Konflikt skizziert, nach vorne schauen zu müssen, während man sich zugleich innerlich zurück sehnt. In diesem Sinne beschreibt auch Lauren Berlant (2011) das Gefühl, sich in einer *Sackgasse* zu befinden, um dies jedoch nicht als Endpunkt, sondern als einen Reorientierungspunkt zu denken.

Was also letztlich die hier genannten Theorien auszeichnet, ist dass das intime *feeling bad* untrennbar mit einem politischen Zusammenhang verbunden ist und so die bürgerliche Trennung von öffentlicher und privater Sphäre durchkreuzt wird. In Anknüpfung an die bekannte Losung der Zweiten Frauenbewegung, dass das Private politisch sei, spielt beispielsweise in Ann Cvetkovichs Arbeiten zu *Trauma* (2003) und *Depression* (2012) das klinische Vokabular kaum eine Rolle, stattdessen dominieren ethnografische Analysen, die im Kontext politisch relevanter Krisen wie AIDS oder 9/11 entstanden sind. Berlant wiederum hat als Teil der Gruppe *Feel Tank Chicago* die alljährliche «International Parade of the Politically Depressed» mitbegründet, auf der Demonstrant_innen in Pyjamas und Bademäntel Slogans wie «Depressed?

It Might be Political» verbreiteten (Cvetkovich 2012, 34; Love 2007, 26). In dieser ironischen Ausstellung realer Leidenserfahrungen bleibt der Bezug zu den *bad feelings* und zum *feeling bad* durchaus ambivalent und beschreibt einen scheinbar paradoxen minoritären Aneignungsprozess, den José Esteban Muñoz (1999) als *Desidentifikation* bezeichnet und in dem man sich weder mit dem schlechten Gefühl identifiziert noch es zu verdrängen versucht. Auch wenn die Diskussionen zu Trauma, Depression, Melancholie oder Scham bisweilen an therapeutische Fragekomplexe anzuschließen scheinen, besteht ein entscheidender Unterschied zu diesen darin, einer Fokussierung auf Heilung, Katharsis, aber auch einer einseitigen politischen Funktionalisierung zu widerstehen und im Sinne der Desidentifikation an der Verletzungserfahrung festzuhalten, oder wie Love resümiert: «mit der Verletzung [zu] leben, nicht sie [zu] beheben» (2007, 4; übers. C.T.). Damit laufen die *bad feelings* jenen Fortschrittsimperativen zuwider, die mancher therapeutischen, aber allen voran politischen Rhetorik eigen sind, und schließen somit an den geschichtlichen Kontext der Modernekritik an, wie sie paradigmatisch Walter Benjamin (1974 [1940]) in seinen Geschichtsthesen formulierte.

Fortschrittskritik und Geschichtsbegriff verweisen wiederum auf die inhärente zeitliche Dimension bestimmter negativer, politischer Emotionen wie Nostalgie, Melancholie, Scham oder Depression. Statt der gängigen narrativen Entfaltung, die man polemisch als *getting into trouble and out of it* bezeichnen kann, beschreiben die hier diskutierten Theorien eine komplexe temporale Dynamik, die sich über Momente des Schocks, der Unterbrechung, des Umschwungs oder der Entgrenzung lebendiger Kontinuität vollzieht, aber nicht in einem Happy End oder überhaupt einem fixierbaren Endpunkt kulminiert. Die diskrete oder eruptive Folge von Einschnitten in der gelebten Zeit verweist auf die zumeist unerkannte Geschichtlichkeit jener negativen Gefühle: Melancholie, Nostalgie, Scham etc. sind nicht bloß Reaktionen auf einen Schnitt, selbst als unerkannte haben sie prinzipiell eine Geschichte. Sie gehen zurück auf äußerlich zugefügte und innerlich verbleibende Erinnerungen und Verletzungen und binden so den Schmerz der Vergangenheit an den Alltag der Gegenwart.

Dabei ist jenes Außen zwar gesellschaftlich bedingt, aber nicht auf ein äußeres Eindringen gesellschaftlicher Macht zu reduzieren. Vielmehr werden *bad feelings* im und durch den eigenen Körper produziert und entfalten eine Eigenlogik, die von außen bisweilen unberechenbar und geschichtslos erscheint. Man denke hier etwa an Freuds Beschreibung des melancholischen Verhaltens, das stellenweise durch

plötzliches Schwanken zwischen melancholischer Introvertiertheit und manischer Extrovertiertheit gekennzeichnet ist. Es ist ihre zeitliche Uneindeutigkeit, ihre unerkannte Geschichtlichkeit, die es den *bad feelings* ermöglicht, nachhaltigen Einfluss auf unser Leben zu nehmen. Das heißt: Gerade über das Festhalten an Vergangenen entfalten sie vergegenwärtigende, prospektive und projektive Kräfte – und machen so auf unklare, unscheinbare oder unerkannte Weise Geschichte.

Wie genau diese Vergegenwärtigung durch das Vergangene in den besagten Theorien gedacht wird, scheint allerdings keineswegs eindeutig zu sein. Während einige letztlich doch die produktiven, positiven Effekte negativer Affekte und Emotionen pointieren, scheinen andere eine derartige Kanalisierung gerade zu verweigern und somit das Produktivitätsparadigma insgesamt zu verwerfen. Sara Ahmeds symptomatische Formulierung, «um weiter zu kommen, muss man die Rückkehr antreten» (2010, 50) ist nur auf den ersten Blick mit Loves bereits zitiert Haltung deckungsgleich, «vorwärts [zu] schauen, während wir uns zurück sehnen» (2007, 27).² Der Unterschied besteht darin, dass im ersten Fall der Wille zum Weiterkommen die Rückkehr *veranlasst*, während im zweiten Fall derselbe Wille durch das emotionale Zurückbleiben *durchkreuzt* wird. So wichtig mir es scheint, diese Unterschiede zu extrapolieren, so sehr wäre es zugleich eine falsche Frontstellung, hier mehr als Variationen von Graden der Negativität zu sehen – zumindest solange wir mit Bergson (1967 [1907], 294) die logische Prämisse über die Unmöglichkeit reiner Negativität auch als ontologische anerkennen, also voraussetzen, dass das Nichts immer schon ein Etwas und somit nicht nichts ist.³ Beide Positionen stellen in meinen Augen kein Entweder-Oder dar, sondern zeugen gleichermaßen von dem Dilemma, das Benjamin (1974 [1940], 697f) in dem Engel der Geschichte sah: dass unser individuelles Leben und die Geschichte fortschreiten ungeachtet der stetig wachsenden Verluste.

2 Im englischen Original heißt es: «[...] to move on, you must make this return» (Ahmed 2010, 50) respektive: «Contemporary queers find ourselves in the odd situation of looking forward while we are feeling backward.» (Love 2007, 27)

3 Bergson sah im Nichts selbst die Folge einer Art bad feeling: Das Nichts sei nur eine menschliche Schwäche, in der sich die quasi melancholische Vorstellung darüber, was wäre, wenn dieser oder jenes nicht existierte, Bahn breche. Das Nichts bestünde demnach also nur als positive Abwesenheit von Etwas. Mit Freud ließe sich kontern, dass Bergsons Position selbst melancholisch ist, und zwar in dem Sinne, dass er Trauer und Todesangst verweigert.

Negative Affekte und ästhetische Erfahrung

Im Kino erscheint die unscheinbare Geschichtlichkeit disparater schlechter Gefühle auf spezifische Weise, welche wir mithilfe eines dezidiert ästhetisch verfassten Affektbegriffs beschreiben können. Affekte unterscheiden sich von Emotionen und Gefühlen dadurch, dass sie diese, also subjektive Affektionen übersteigen. Mit Brian Massumi (2002, 23) können wir in diesem Sinne von einer «Autonomie des Affekts» sprechen.⁴ Massumi bezieht sich dabei auf Überlegungen von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die den Affekt wiederum als ein *an sich* seiendes Wesen fassen, das seine Autonomie gegenüber subjektiven Instanzen wie der Künstler_in, der Betrachter_in und der dargestellten Person oder dem Modell behauptet: «[...] Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen» (Deleuze/Guattari 2000 [1991], 191). Dass Affekte mehr sind als subjektive Affektionen und Emotionen, bedeutet für die Autoren allerdings noch nicht, dass sie selbst Objekte sind, vielmehr betont Deleuze an anderer Stelle, dass Affekte auf eine Verkörperungsinstanz angewiesen bleiben. *Affekte wollen affizieren*, und umgekehrt: «diese Macht zu affizieren und affiziert zu werden definiert ebenfalls einen Körper in seiner Individualität» (Deleuze 1988 [1981], 160). Affekte sind weder rein subjektiv noch objektiv, sie sind verkörperte Zwischenwesen. Sie migrieren zwischen Subjekt und Objekt, Subjekt und Subjekt, Affizierendem und Affiziertem, sie enteignen sie und transformieren sich beständig. Kurzum, Affekte sind unberechenbar, und genau darin liegt ihre Radikalität.

Mit einem solchen Affektbegriff ebnet die beiden Autoren einem relationalen Verständnis ästhetischer Erfahrung den Weg. Bezogen auf die Erfahrung im Kino entstehen die Affekte demnach durch das singuläre Zusammenspiel des filmischen Leinwandgeschehens und des individuellen Zuschauerkörpers im Zwischenraum der Erfahrung. In

4 Massumi unterscheidet Affekte, die er als rohe Intensitäten begreift, von den narrativen und kulturellen Emotionen. Seine begriffliche Differenzierung besitzt eine politisch-kritische Pointe, der zufolge Emotionen im Rahmen des «emotionalen Kapitalismus» (Eva Illouz) prinzipiell konsumierbar und verwertbar seien. Affekte hingegen seien nicht-narrativ und können folglich nur mittelbar – eben als Emotionen – in eine kulturelle Warenökonomie eingehen. Im Anschluss daran können wir ferner zwischen unmittelbaren oder rohen Affekten einerseits und ästhetischen Affekten andererseits differenzieren, wobei letztere zur Teilmenge der ersteren zählt. Dass in meinen Überlegungen der Affektbegriff der ästhetischen Erfahrung vorbehalten bleibt, soll uns prinzipiell nicht daran hindern, ihn auch in dem üblicheren Sinne zu gebrauchen, solange wir uns der Differenzierung bewusst bleiben.

diesem Sinn ist überhaupt das, was wir gemeinhin «den Film» nennen, weder allein das von seiner Rezeption abgekoppelte Werk noch der materiale Filmstreifen noch die Abfolge mentaler Bilder im Kopf der Zuschauer_in. Vielmehr stimmen die wesentlichen Filmtheorien darin überein, den Film als ein temporäres, ebenso materielles wie immaterielles Zusammenspiel zwischen dem Geschehen auf der Leinwand und Publikum im Kinosaal zu begreifen.⁵ Neben den kognitiven und psychischen sind es insbesondere die sinnlichen und körperlichen Vermögen der Zuschauer_innen, die in der Affektproduktion des Kinos aktiviert werden; dabei stellen körperliche Reaktionen wie das Weinen oder die Gänsehaut nur die exzeptionellen und expressiven Symptome einer grundlegenden und kontinuierlicheren Immersionsbewegung dar. Doch werden wir im Kino von Affekten nicht einfach bestimmt oder, wie in Prousts unwillkürlicher Erinnerung, plötzlich heimgesucht. Vielmehr gehen wir ins Kino, um uns heimsuchen und, um eine Formulierung Martin Seels aufzugreifen, uns bestimmen zu *lassen* (vgl. Seel 2002). Auch die optische Täuschung, in der die diskontinuierliche Serie von Einzelbildern als ein kontinuierliches Bewegungsbild erscheint, ist immer schon eine durchschaute Täuschung, die wir als eine ästhetische Illusion annehmen. Unsere Aufmerksamkeit gilt einer fiktionalen Welt, von der wir selbst, wie Stanley Cavell (1982, 448f) feststellt, als Handelnde ausgeschlossen sind und die für uns nur als abwesende anwesend ist. Es ist demnach keineswegs so, dass wir einseitig und passiv affiziert würden, so dass wir Gefahr liefen, uns in der filmischen Welt zu verlieren. Vielmehr geht die filmische Immersion zur gleichen Zeit mit einer vergrößerten Distanz einher, wodurch wir zu folgendem Schluss gelangen: Gerade weil wir uns willentlich bestimmen lassen, weil wir die Illusion durchschauen und weil wir keinem Handlungsimperativ unterliegen, sind wir umso eher bereit, uns real affizieren zu lassen.

In der ästhetischen Erfahrung im Kino haben wir es also nicht einfach mit schlechten Gefühlen zu tun, sondern mit einer dezidiert

5 David Bordwells (1985) kognitivistischem Ansatz zufolge konstruieren die aktiven Zuschauer_innen den Film durch permanentes Erfassen narrativer Schemata und Muster. In Christian Metz' psychoanalytischer Filmtheorie kulminiert die analoge Sicht in der Aussage «ich mache den Film», hier allerdings durch Imagination und Identifikation (Metz 2000 [1977], 48). Aus phänomenologischer Perspektive gibt es keinen Film ohne die verkörperte Wahrnehmung jener Instanz, die Vivian Sobchack als das «kinästhetische Subjekt» beschreibt (Sobchack 2004, 71). Die Deleuzianische Filmtheorie kann sich wiederum auf die bereits zitierte Stelle beziehen, der zufolge Perzepte und Affekte jenseits der subjektiven Perzeption und Affektion liegen.

ästhetischen Produktion negativer Affekte – ohne damit zu implizieren, dass die Zuschauer_innen im Kino unfähig wären, unmittelbar zu fühlen. Sie tun dies unentwegt, doch entsteht darüber hinaus etwas Neues. Aufgrund der Abhängigkeit von der Realzeit der Zuschauer_innen entstehen in jeder Filmerfahrung neue Affekte, wodurch selbst der zum wiederholten Mal geschaute Film gewissermaßen eine Art Weltpremiere darstellt. Auch wird daraus die aus dem Alltag bekannte Situation verständlich, dass wir nach derselben Kinovorführung gemeinsame Beobachtungen teilen und Urteile fällen können und dennoch den Eindruck bekommen, jeweils einen anderen Film als die anderen gesehen zu haben.

Anders als unmittelbar schlechte Gefühle sind negative Affekte in der Regel nicht absolut negativ, eben weil sie ästhetisch erfahren werden. So ist der Affekt, der beispielsweise gegenüber dem entsprechenden Lars von Trier-Film entsteht, ebenso unmittelbar real, weil er durch unseren Verkörperungsakt koproduziert wird, wie er an ein illusionsästhetisches, fiktionales Spiel gebunden bleibt – ein Zustand zwischen Realität und Fiktion, Leiden und Lust, Melancholie und MELANCHOLIA. Es handelt sich folglich nicht um einen melancholischen Zustand, sondern um ein melancholisches Genießen analog zum «sentimentalen Genießen», das Hermann Kappelhoff (2003, 20) im Fall des Melodrams beschrieben hat.

Gegenüber den unmittelbar schlechten Gefühlen verhalten sich negative Affekte produktiv: Diese Produktivität besteht weniger darin, dass wir im Kino auf kausale Zusammenhänge zwischen den beispielsweise nostalgischen oder melancholischen Erscheinungsweisen und ihren Ursachen im psychisch Unbewussten schließen können, so wie sie die klinische Analyse aufzudecken versucht. Vielmehr führen die negativen Affekte in der filmischen Darstellung zu einer grundlegenden ästhetischen Erkenntnis, beispielsweise wenn wir in einem musikalisch untermalten Film dessen Stimmung oder Atmosphäre ad hoc erfassen, ohne sie sprachlich beschreiben zu können. Zugleich erscheinen uns unsere Gefühle manchmal «wie im Film», nicht nur weil wir uns an entsprechende Filmszenen erinnern, sondern weil wir sie als Affekte bereits in ähnlicher Weise durchlebt haben.

Fassen wir zusammen: Auf der einen Seite produzieren negative Affekte im Kino also *weniger* Intensität als jene überbordenden schlechten Gefühle, da sie durch die Fiktion und die raumzeitliche Distanz relativiert werden können. Auf der anderen Seite ermöglichen und offenbaren sie *mehr*, gerade weil sie vermittelt sind und von außen projiziert werden und weil wir uns ihnen relativ gefahrlos hingeben können, ohne

uns ganz zu verlieren.⁶ Das ästhetische Erkenntnismoment besteht darin, dass wir in der Gefühlsmaschine Kino, die wir nunmehr als eine Affektmaschine präzisieren können, prinzipiell erfahren können, was in der unmittelbaren Betroffenheit oftmals opak und unzugänglich, ja anästhetisch und un-erfahrbar bleibt – man denke an den blinden Hass, die überwältigende Trauer um eine geliebte Person oder die «unclaimed experience» des Traumas, von der Cathy Caruth in ihrem gleichnamigen Buch (1996) schreibt. So kann das kleine innere Drama, das nur durch einen unwillkürlichen Seufzer oder eine diskret verlorene Träne an die Oberfläche dringt, die unscheinbare, biografische Geschichte schlechter Gefühle als eine kinematografische Geschichte negativer Affekte auf der weißen Fläche erscheinen. Als fiktionale, ästhetische Form besitzt der Film das Potenzial einer affektiven *Erfahrung verlorener Möglichkeiten*.

Queere Zeit. Negative Affekte und politische Emotionen in VELVET GOLDMINE

Wie Filme im Einzelnen eine Geschichte negativer Affekte schreiben, möchte ich nunmehr im Hinblick auf die zuvor skizzierten politischen Emotionen anhand eines konkreten Films aus dem Umfeld des Queer Cinema zeigen. Angesichts der *longue durée* sozialer Marginalisierung queerer Lebensformen ist es wenig überraschend, dass negative Affekte im queeren Film eine anhaltende Größe darstellen: Von der dunklen Erotik in Jean Genets UN CHANT D'AMOUR (F 1950) und Andy Warhols beschämenden SCREEN TESTS (USA 1965/66), Jack Smiths melancholischen Camp-Landschaften über Fassbinders Opfern emotionaler Ausbeutung, die trashigen Schocks des *Cinema of Transgression*, die zahlreichen AIDS-Dokumentationen bis zu den jüngsten reflexiven Video-displays wie Sharon Hayes' REVOLUTIONARY LOVE (USA 2008) lässt sich am Faden negativer Affekte ohne Weiteres eine eigene queere Filmgeschichte schreiben. In dem Film, den ich nun genauer betrachten möchte, verdichten sich nicht nur die negativen Affekte diasporischer Nostalgie, der Melancholie, der Scham und des Traumas. Darüber hinaus werden sie innerhalb einer komplexen, die filmischen Raum-Zeit-Verläufe entgrenzenden Diegese mit einem «queer desire for history» (Dinshaw 2007, 178) verwoben: Todd Haynes' Film VELVET GOLDMINE

6 Letzteren Aspekt betonte vor allem Siegfried Kracauer (2005 [1960], 469) in seinem filmtheoretischen Vergleich der Erfahrungsmodalität des Kinos und des Medusen-Mythos, dem zufolge das Grauen durch den Umweg unserer Wahrnehmung über die Kinoleinwand erfahrbar werde wie über Athenes blanken Schild.

(USA 1998) ist eine Hommage an den Glamrock der 1970er Jahre und allegorisiert die Biografien von David Bowie, Iggy Pop, Bryan Ferry und anderer Szenegrößen. Der Film beschwört den Geist einer verlorenen Zeit sexueller Libertinage aus Sicht einer doppelten Nachträglichkeit: Er zeigt die Zeit *vor* dem traumatischen Einbruch der AIDS-Krise, die nicht nur zahllose Leben kostete und ganze Subkulturen zerstörte, sondern lange Zeit auf eine vermeintlich amoralische, promiske und häufig schwule Sexualität zurückgeführt wurde. Er zeigt zudem die Zeit *vor* der anschließenden, zunehmenden Normalisierung queerer Lebensformen, die zuvor als die «affirmative Wende» beschrieben wurde.

Der in *VELVET GOLDMINE* zirkulierende Geist sexueller Dissidenz prägte die gesamte Bewegung des *New Queer Cinema* der frühen 1990er, dessen Epigone Haynes neben Filmemacher_innen wie Sadies Benning, Tom Kalin oder Gregg Araki gewesen ist. Das *New Queer Cinema* widersetzte sich der seinerzeit zunehmenden identitätspolitischen Tendenz einer positiven Repräsentation schwuler, lesbischer und trans* Figuren und Lebenswelten. Ihr Widerstand zeigte sich zum einen narrativ im nonkonformistischen Ausagieren von *bad feelings*, zum anderen ging dies vor allem bei Haynes mit einem formästhetischen Programm einher, das sowohl an den verfremdungsästhetischen Autorenfilm der Siebziger anschloss als auch mit den seinerzeit neuen Intertextualitäts- und Allegorie-Modellen experimentierte. Haynes verbindet also die sexuelle Politik mit der ästhetischen «Politik der Form», ohne je das Terrain des popkulturellen Erzählkinos zu verlassen, das für queere Subkulturen so prägend ist.

Die für historische Erzähl- und Dokumentarfilme gleichermaßen typische Verknüpfung von kollektiver Geschichte und individuellen Erinnerungen, von Historiografie und Biografie besteht in *VELVET GOLDMINE* als eine wechselseitige Konstruktion von individuellem Begehren, traumatischem Bruch und historischer sexueller Kultur. Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Journalist Arthur Stuart (Christian Bale), der eine Story über die verschwundene Glamrock-Ikone Brian Slade (Jonathan Rhys-Meyers) schreiben soll. Dabei gerät Arthur immer weiter in den Sog der Vergangenheit, die professionelle, objektive Recherche wird zunehmend von der intimen, unwillkürlichen Erinnerung an das Verdrängte – sein traumatisches Coming Out und das Eintauchen in die Subkultur des Glamrock – heimgesucht. Die Rahmenerzählung wird flankiert von fiktivem Archivmaterial alter Nachrichtenbeiträge, nicht-lokalisierbaren Phantasiebildern und subjektiven Rückblenden, die mal von den interviewten Zeitzeug_innen, mal von dem Interviewer ausgelöst werden und die sich wechselseitig befeue-

ern. So entsteht ein Kaleidoskop multipler Erzählperspektiven und Geschichtsfragmente, in dem das glamouröse London der Siebziger dem grau-in-grauen New York der narrativen Gegenwart des Jahres 1984 diametral entgegengesetzt wird – eine Konstellation, die von David Bowies dystopischen Song «1984» aus dem Jahr 1974 inspiriert wurde.

In seiner multiperspektivischen Rückblendenstruktur ist *VELVET GOLDMINE* eine Hommage an Orson Welles' *CITIZEN KANE* von 1941. Doch was die «Affektpolitik» betrifft, nimmt er die entgegengesetzte Perspektive ein: Während Welles' Journalisten Figuren ohne jede Tiefe bleiben und als bloße Agenten der Normalisierung handeln, die Charles Foster Kanes Extravaganzen zu enthüllen versuchen, wird Arthur zum investigativen Journalisten, weil er sich abseits der herrschenden Normalität befindet, weil er «aus seiner Zeit fällt» und sich emotional mehr und mehr in der Vergangenheit verstrickt. Der Journalist wird sich selbst zum Zeitzeugen. Das große Versprechen des *Coming Out of the Closet* bescherte Arthur nicht etwa die Welt des *Gay Pride*, sondern vielmehr jene *bad feelings*, die anhalten, weil man sich in eine Welt zurückgeworfen fühlt, die selbst nie einen Anlass dafür sah, irgendwo herausgelangen zu wollen.

Einen Kulminationspunkt dieser schlechten Gefühle bildet die wohl markanteste Szene des Films, in der wir Arthurs traumatisches Ereignis sexueller Scham und den Zustand einer diasporischen Nostalgie und Melancholie sehen. Ausgelöst durch erotische Pressefotos von einem Konzert seiner begehrten Rockstars sehen wir Arthur als Teenager allein in seinem Zimmer kniend, wie er andeutungsweise zu masturbieren beginnt. Diese Einstellungen alternieren mit zwei Teilsequenzen, welche die Musikerentourage während einer Orgie in ihrer Hotelsuite sowie die Konzertperformance, aus der die Fotos entstanden, zeigen. Die ansteigende Spannung kulminiert in dem Eindringen des Vaters in Arthurs Zimmer, der den Sohn mit geradezu buchstäblich runtergelassenen Hosen erwischt. «You bring shame to your mother and me, it's a shameful filthy thing you're doing», ruft der Vater angewidert. In einer Großaufnahme durch den Spiegel sehen wir das Tränen überströmte, errötete Gesicht des Jungen (Abb. 1). Die Komplexität der Szene wird erst in der darauf folgenden Einstellung deutlich, wenn die alternierenden Teilsequenzen als jeweils subjektive Rückblenden lokalisierbar werden. Sie zeigt den erwachsenen Arthur im Interview mit Mandy, der verlassenen Ehefrau des Rockstars, zehn Jahre später. Ihre Erinnerungen kreuzen sich, weil sie den Moment nachhaltiger emotionaler Verletzung markieren – Verletzungen, die auf spezifisch schwule und weibliche Erfahrungen verweisen und so eine queer-feministische Ver-

bindung zumindest andeuten. Während der gesamten Sequenz läuft Brian Enos Song «Baby's on Fire» über die Zeiten und narrativen Fäden hinweg und bündelt diese zu einer Einheit. Der darauf einsetzende harte Schnitt und der abrupte Abbruch der Musik leiten in die einzig stumme Teilsequenz des Films über. Sie zeigt die Abreise des jungen Arthurs in die Großstadt, im Bus mit der Aufschrift *London*, ein letztes Mal der hinterher eilenden Mutter zurückblickend (Abb. 2).

Von diesem diegetischen Knotenpunkt der schlechten Gefühle und psychischen Verletzungen aus betrachtet scheint sich der Film von den Alphamännern aus *CITIZEN KANE* zu entfernen und schlägt stattdessen eine Brücke zu den weiblichen Pathosfiguren des Hollywoodmelodrams der 40er Jahre. In ihrer Auseinandersetzung mit dem so genannten *Woman's Film* erkannte die feministische Filmtheorie der 70er und 80er hinter der scheinbaren Passivität und exzessiven Affektivität der Frauenfiguren eine selbstermächtigende Form der Aneignung – eine Dynamik, die sich in *VELVET GOLDMINE* unter queeren Vorzeichen wiederholt. So steht im Mittelpunkt von Max Ophüls' Melodram *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (USA 1948) die Figur der Lisa Berndt (Joan Fontaine), die eine Art Modellfunktion für Haynes' Protagonisten Arthur einzunehmen scheint. Denn wie Lisa verweigert sich auch Arthur jenem gesellschaftlich konventionellen Zeitregime, das Elizabeth Freeman (2010) als «Chrononormativität» beschrieben hat, und verkörpert die «antisoziale» Negativität queeren Lebens. Wie zuvor Lisa verlässt auch Arthur seine Familie, ohne sich einer neuen Gemeinschaft anzuschließen; wie sie wird auch er das urbane Künstlerleben begehren, ohne an ihm unmittelbar teilzunehmen. Wie ihre so leiten auch seine Blicke die Kamera häufig nicht einfach zu einem Gegenschuss an, der die visuelle Kontinuität herstellt, sondern lösen unwillkürliche Flashbacks aus, in denen sich das narrative *Es war einmal* mit dem *Es hätte so gewesen sein können* verquickt. Ihre bedeutsamste Übereinstimmung finden beide Figuren jedoch darin, dass gerade ihr melancholisch-sehnsüchtiges Festhalten an Erinnerungen und Fantasien, ihr antisozialer Stillstand es ihnen ermöglicht, den Fluss des Lebens anzuhalten und in der Funktion der Ich-Erzähler_innen über ihre strukturierenden Stimmen zu affektiven Geschichtsschreiber_innen zu werden. Lisa und Arthur sind Exilant_innen der Gegenwart und zugleich vergleichbar mit Siegfried Kracauers Idealtypus der Historiker_in, die weder ganz im Hier und Jetzt noch im Dann und Dort verweilt, sondern in einem «Vakuum der Exterritorialität» die Ereignisse beschreibt (vgl. Kracauer 2009 [1969], 95).

In *VELVET GOLDMINE* schreiben die negativen Affekte Geschichte – das traumatische Ereignis der Vergangenheit, die melancholisch und

schamhaft verstummte Gegenwart und die prospektive Nostalgie nach der verlorenen *queeren Zeit*, welche halb erinnert, halb fantasiert wird, die ebenso in der Vergangenheit liegt wie sie in die unbestimmbare Zukunft drängt (Abb. 3). Es ist eine queere Zeit im zweifachen Sinne: weil sie uns an die Möglichkeiten einer vergangenen sexuellen Kultur erinnert und weil sie die eindeutige Trennung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unterläuft und die einzelnen Zeitformen zu einer neuen Struktur verwebt. Die queere Zeit von *VELVET GOLDMINE* beschränkt sich jedoch nicht nur auf die filmische Diegese, sondern besteht darüber hinaus in der Offenheit gegenüber der Zeit ästhetischer Erfahrung, das heißt der konkret verorteten und variablen Gegenwart der Zuschauer_innen: Denn als Zuschauer_innen des Films von 1998 blicken wir nicht nur zurück auf die verlorene Zeit der fragilen sexuellen Freiheit 1974, wir blicken ebenso retrospektiv auf die narrative Gegenwart gescheiterter Lebensentwürfe 1984. Während in der konventionellen Rückblende die narrative Gegenwart des dystopischen Jahres 1984, in dem die Figuren diskret melancholisch oder offen depressiv gestrandet zu sein scheinen, deckungsgleich mit der Gegenwart des jeweiligen Publikums im Kino ist und so als Endpunkt der Geschichte authentifiziert wird, wird die narrative Gegenwart in *VELVET GOLDMINE* selbst in die historische Vergangenheit verlegt. Die narrative Gegenwart verliert so ihren autoritativen Standpunkt, während die tatsächliche Gegenwart der Filmerfahrung unbestimmt und kontingent bleibt. Zwischen 70er-Glam und 80er-Grau besteht die queere Zeit nicht zuletzt darin, die Autonomie ästhetischer Erfahrung anzuerkennen, in der die geschichtsmächtigen negativen Affekte produziert werden.

Fazit

Die Wendung der unmittelbar schlechten Gefühle in ästhetisch negative Affekte im Kino, welche *VELVET GOLDMINE* auf spezifische Weise vornimmt, macht uns nicht nur zu Rezipient_innen eines Films, sondern zugleich zu Ko-Produzent_innen neuer Affekte. Deshalb hören Filme und ihre Erzählungen irgendwann auf, doch das Kino geht weiter. Wir können Filme wiedersehen, Bilder kehren in späteren Filmen wieder oder bleiben in der Erinnerung und spuken im Kopf weiter. So mittelbar die Affekte, so mittelbar aber auch ihre Wirkung, und so unbestimmt auch ihre politische Wirkung. Politisch in einem weiteren Sinne ist lediglich das Potenzial, im Umweg über das Kino Erfahrungen machen zu können, die im Alltag nur schwer zugänglich und artikulierbar sind. Mit einer solchen Politik ist weder ein Staat noch eine Re-

volution zu machen. Ihre Radikalität besteht nichtsdestotrotz darin, die Unberechenbarkeit negativer Gefühle ernst zu nehmen und sich neben extrovertierter Wut und Empörung ebenso auf die unauflösbaren, introvertierten Momente der Schwäche und des Stillstands zu beziehen. Nicht um die kathartische Reinigung der Affekte geht es schließlich, sondern darum, die negativen Affekte auszuhalten, ohne dass wir Gefahr laufen, darüber blind zu werden. Das politische und nicht zuletzt queere Moment ästhetischer Erfahrung bestünde mit Heather Love gesprochen darin, dass wir im Kino lernen können, mit den psychischen Verletzungen zu leben, ohne sie einfach nur zu beheben.

Literatur

- Ahmed, Sara (2010) Happy Objects. In: *The Affect Theory Reader*. Hg. v. Melissa Gregg & Gregory Seigworth, Durham und London: Duke University Press, S. 29–51.
- Benjamin, Walter (1974) Über den Begriff der Geschichte [1940]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bergson, Henri (1967) *Schöpferische Entwicklung* [frz. 1907]. Zürich: Coron.
- Berlant, Lauren (2011) *Cruel Optimism*. Durham und London: Duke University Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Boym, Svetlana (2001) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Brütsch, Matthias/Hediger, Vinzenz/von Keitz, Ursula/Schneider, Alexandra/Tröhler, Margrit (Hg.) (2009) *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren.
- Butler, Judith (2001) *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung* [engl. 1997]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Caruth, Cathy (1996) *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore und London: Johns Hopkins University Press.
- Cavell, Stanley (1982) Welt durch die Kamera gesehen. Weiterführende Überlegungen zu meinem Buch *The World Viewed*. In: *Theorien der Kunst*. Hg. v. Dieter Henrich & Wolfgang Iser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 447–490.
- Cvetkovich, Ann (2003) *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham und London: Duke University Press.
- (2012) *Depression. A Public Feeling*. Durham und London: Duke University Press.
- Deleuze, Gilles (1988) Spinoza und wir [frz. 1981]. In: Ders.: *Spinoza. Praktische Philosophie*, Berlin: Merve, S. 159–169.

- /Guattari, Félix (2000) *Was ist Philosophie?* [frz. 1991] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dinshaw, Carolyn et al (2007) Theorizing Queer Temporalities. A Roundtable Discussion. In: *GLQ*, 1,2-3, S. 177–195.
- Edelman, Lee (2004) *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham und London: Duke University Press.
- Freeman, Elizabeth (2010) *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham und London: Duke University Press.
- Gilroy, Paul (2006) *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Halperin, David M./Traub, Valerie (2009) *Gay Shame*. Chicago und London: University of Chicago Press.
- Kappelhoff, Hermann (2004) *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 8.
- /Bakels, Jan-Hendrik (2011) Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Empirie* 2,5, S. 78–95.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2003), *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham und London: Duke University Press.
- Kracauer, Siegfried (2009) *Geschichte. Vor den letzten Dingen* [engl. 1969]. In: *Werke*, Bd. 4, hg. v. Inka Mülder-Bach & Ingrid Belke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2005) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [engl. 1960]. In: Ders.: *Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Love, Heather (2007) *Feeling Backwards. Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham und London: Duke University Press.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [frz. 1977]. Münster: Nodus.
- Muñoz, José Esteban (1999) *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Protevi, John (2009) *Political Affect. Connecting the Social and the Somatic*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schlüppmann, Heide (2002) *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*. Basel und Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- Seel, Martin (2002) *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sobchack, Vivian (2004) What My Fingers Knew. In: Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, S. 53–84.



1 NOTES ON A
SCANDAL (GB 2006)

Wenn Camp versagt

Heather Love

Camp im Zeitalter der Homo-Ehe

Dieser Essay widmet sich dem Schicksal von Camp im Zeitalter der Homo-Ehe. Camp ist der charakteristische Stil einer schwulen Kultur, der sich historisch in Reaktion auf eine Kultur der Geringschätzung und Verachtung von Homosexualität und männlicher Effeminierung entwickelt hat. Camp ist eine Form der Wertschätzung der eigenen Kultur ebenso wie eine Ausdrucksform und diente traditionell als Strategie, um mit Auswirkungen der starken und allgegenwärtigen Stigmatisierung umzugehen. «Identität und Zusammengehörigkeit, Spaß und Esprit, Selbstschutz und Dorn im Auge einer spießigen Hetero-Gesellschaft» sind die Bestandteile, die Richard Dyer als wesentlich für Camp identifiziert (2002, 50). Camp denkt nicht daran, ästhetische Objekte und Darbietungen nach deren Regeln zu betrachten und unterläuft so den Ernst der Mainstream-Kultur wie auch die gesellschaftlichen Werte, die ihr zugrunde liegen. Gleichzeitig bietet Camp eine Möglichkeit, frische Energie in abgewertete Objekte zu investieren und sie so aufzuwerten – etwa wenn man sammelt, was sonst als bloßer Kitsch abgetan wird. Als Haltung hat Camp die Macht, normative Urteile über das, was zählt, was wertvoll und was schön ist, durcheinander zu bringen. Aus diesem Grund vergrößert es tendenziell die Distanz zwischen Homo- und Hetero-Kultur. Gleichzeitig hat es aber in der Mainstream-Kultur einen Markt geschaffen, der einen campen Geschmack und entsprechende Vergnügungen konsumierbar macht. Als individuelle Reaktion auf die Erfahrung gesellschaftlicher Verletzungen und als kollektive Form des Widerstands gegen dominante Normen wurde Camp sowohl als subkulturelle Ressource wie auch als Errungenschaft betrachtet.

Es ist wichtig zu erkennen, dass soziale Ausgrenzung ein notwendiger Hintergrund für diese positiven Bewertungen bildet. «Camper

Humor bedeutet über die eigene widrige Position zu lachen statt zu weinen», schreibt Esther Newton (1979, 109). Bei Camp lässt sich das Lachen nicht vom Weinen trennen. Als gemeinsame Sprache der «Insider» und Zeichen der Zugehörigkeit, hängt Camp jedoch davon ab, dass Homosexuelle als Außenseiter definiert werden. Daher ist es fraglich, ob Camp fortbestehen kann und soll, wenn Lesben und Schwule zunehmend integriert werden und auch juristisch weitere Bürgerrechte erhalten. Wenn Camp aus der Erfahrung entstanden ist, aus dominanten gesellschaftlichen Formen, insbesondere aus dem heterosexuellen und familialen Leben, ausgeschlossen zu sein, dann weisen neue Formen der Inklusion wie auch neue lesbischswule Kulturen des Familialismus darauf hin, dass Camp eine kulturelle Form ist, die rapide altert. Was ist Camp heute, und wofür ist es gut? Haben Witze über die Abjektion und die Isolation lesbischswulen Lebens angesichts einer sich verändernden politischen und gesellschaftlichen Landschaft noch immer Gewicht? Ist Camp überhaupt noch relevant, wenn der gesellschaftliche Ausschluss von Lesben und Schwulen nicht mehr unausweichlich gegeben ist? Gehört dieser Stil, auch wenn er noch immer populär und primär mit einer schwulen Kultur verbunden ist, vielleicht der Vergangenheit an – der Ära vor Stonewall, der Zeit der Geheimhaltung, der Gewalt und weit verbreiteter, offener Diskriminierung? Wird er nun langsam aussterben oder geht er (wie viele Eigenheiten schwulesbischen Lebens) in der allgemeinen Kultur auf?

Queere Subkultur scheint sich als Zufluchtsort für eine Camp-Erlebnisweise anzubieten, da viele Lesben und Schwule in den USA und anderswo sich in Institutionen wie Familie und Armee integrieren (oder in diesen verschwinden, wie manche ergänzen würden). Queere Politik und queeres Denken entstanden in den späten 1980er und den 90er Jahren in Reaktion auf die AIDS-Krise und den zunehmend normativen Zuschnitt des Mainstreams lesbischer und schwuler Politik. Wenn radikale Geschlechter- und Sexualpolitik in einer Community fortbestehen kann, die sich selbst als queer und nicht als schwul oder lesbisch definiert, dann kann dort vielleicht auch Camp weiterhin gedeihen. Angesichts der Aneignung einer Camp-Erlebnisweise in der Populärkultur¹ und der allgemeinen Verwässerung des Begriffs «queer» (so in der Fernsehshow *QUEER EYE FOR THE STRAIGHT GUY*) scheinen die widerständigen Möglichkeiten queeren Camps zur Zeit jedoch eher begrenzt. Darüber hinaus fällt ein Großteil queerer Kul-

1 Vgl. etwa David Halperins Diskussion eines «Hetero-Camp» in seinem aktuellen Buch *How to be Gay* (2012).

tur in die Definition dessen, was Newton 1972 als den nicht-campen Stil schwuler Radikaler identifiziert hat: Während Camps sich das Stigma, das die Gesellschaft ihnen angeheftet hat, zu eigen machen, damit flirten, um es dann einer Neubewertung zu unterziehen, und Anti-Camps das Stigma verweigern, indem sie sich wie Heteros verhalten, schreibt Newton, dass «die neuen Radikalen [...] das Stigma auf andere Weise abweisen, indem sie sagen, dass die Unterdrücker_innen im Unrecht sind» (Newton 1979, 111, Fn 21). Auch wenn Camp in den letzten Jahrzehnten ein wichtiger Bestandteil queeren Lebens war, insbesondere als seine Bedeutung im schwulen Mainstream abnahm, steht nicht fest, ob es in einem Klima eindeutiger Opposition zur dominanten Kultur fortbestehen kann. Der schaurige Kitzel des Camp rührt nicht nur aus dessen Abhängigkeit von gesellschaftlicher Unterdrückung, sondern auch aus der Tatsache, dass die campe Person den abschätzigen Urteilen der dominanten Kultur auf einer bestimmten Ebene zustimmt. Camp ist eine widerständige Praktik, aber auch durch geheimes Einverständnis, Selbstverletzung und Aufgabe gezeichnet. Sonst wäre es nicht lustig.

Die veränderten Bedingungen schwuler und lesbischer Existenz haben die Tradition des Camp erheblich unter Druck gesetzt. Viele würden behaupten, dass wir nun post-camp sind, so wie wir auch post-homo sind. Das Gerede über das Ende der Homophobie stellte sich allerdings als weit übertrieben heraus, und so überdauert Camp an vielen Orten, an denen der Rummel um die Integration von Lesben und Schwulen überhaupt nicht ankommt. Der explosionsartige Anstieg der Darstellung von Schwulen und Lesben in den US- und britischen Mainstream-Medien hat zur Folge, dass Camp als erkennbares Merkmal einer Subkultur auf dem Abstieg ist: Die Schwulen und Lesben, die im Fernsehen und Kino präsentiert werden, sind tendenziell emotional stabil, attraktiv, erwerbstätig und leben in dauerhaften Partnerschaften. Solche positiven Identifikationsfiguren haben zweifelsohne einiges für das Leben vieler Zuschauer_innen ausgerichtet: Schwule Sexualität ist auf der großen Leinwand zu finden, auch ohne an Serienmord gekoppelt zu sein, und wir müssen uns nicht länger überanstrengen, nur um einen flüchtigen Blick auf eine lesbische Romanze in vagen Vampirszenen oder feministischen Parabeln der Selbstzerstörung zu erhaschen. Alltägliche Darstellungen von schwulen, lesbischen und zunehmend auch Transgender-Identitäten finden sich häufiger als je zuvor, auch wenn sie noch immer tendenziös und unbeholfen sind. Zwar enthalten sie noch minimale Spuren von Camp, doch ist dies zahn- und geistlos. «Spaß und Esprit», um Dyers Worte zu verwenden,

sind zwar in abgeschwächter Form noch spürbar, doch wo sind die Dornen im Auge der Hetero-Gesellschaft?

Es liegt auf der Hand, dass ein derart verwässertes Camp nicht witzig ist. Weniger offensichtlich, dafür von größerer Bedeutung ist jedoch, dass es seine kulturellen und psychologischen Aufgaben – Selbstschutz, die Umkehrung dominanter Werte und kollektiver Widerstand – nicht mehr erfüllen kann. Camp ist keine wirksame «Waffe der Schwachen» mehr, es hat seinen Stachel verloren und dient nun als amüsanter Zug des Queeren. Die gesellschaftlichen Kräfte, die Camp ins Leben gerufen haben, sind jedoch noch immer virulent, und so ist der Bedarf an kulturellen Formen, die ein stigmatisierendes gesellschaftliches Umfeld ausgleichen, nach wie vor hoch. Während Camp in den 1990er Jahren im schwarzen Humor des New Queer Cinema fortlebte und auch weiterhin in marginalisierten, unterfinanzierten ästhetischen Formen gedeiht, wurde seine Rolle im Mainstream-Kino von einem Genre übernommen, das als weitaus rückwärtsgewandter anzusehen ist: dem Melodrama. In einer Tradition, die wohl bei PHILADELPHIA (Jonathan Demme, USA 1993) beginnt und sicherlich BROKEBACK MOUNTAIN (Ang Lee, USA 2005) einschließt, hat die positive Darstellung zu sympathischen Porträts geführt, die das schwule Leben zugleich unerträglich traurig erscheinen lassen. Solche humorlosen, gediegenen Bearbeitungen von gleichgeschlechtlicher Liebe und Verlust signalisieren den Niedergang von Camp und von der Spezifität queerer Kultur. Sie sind einfach Melodramen, ohne die Ironie oder Zweideutigkeit des Camp. Sicherlich können auch sie der Umdeutung und Parodie ausgesetzt sein, welche sie im Nachhinein und unbeabsichtigt in Camp verwandeln können. Trotz des Mitleids, der Herablassung und anderer vornehmer Haltungen, die solche Filme mitunter unerträglich machen, sollten sie nicht vollständig abgeschrieben werden – allein schon deshalb nicht, weil sie sich so dramatisch von den Darstellungen strahlender und fröhlicher Schwuler unterscheiden, wie sie heutzutage meistens zu sehen sind. Auch wenn diese Filme offiziell als positive Darstellungen von Lesben und Schwulen «zählen» mögen, ist es effektiver, sie als Symptome zu verstehen, als Orte, an denen fort-dauernde Stigmatisierung und gesellschaftlicher Ausschluss zum Ausdruck kommen, statt schöneredet oder wegdiskutiert zu sein.

Post-Camp?

In diesem Essay interessiert mich die Art und Weise, in der ein neuerer Film – NOTES ON A SCANDAL (TAGEBUCH EINES SKANDALS, Richard Eyre, GB 2006) – mit einer scheinbar ähnlich rückwärtsgewandten Strategie auf den Niedergang von Camp reagiert. Durch wahlloses Vermischen verschiedener Genres – von denen viele ihr Verfallsdatum in der Geschichte lesbischer Repräsentation bereits überschritten haben – führt uns der Film zur boshaften, widerständigen, bissigen Pracht des Camp zurück. Die Art, wie sich NOTES ON A SCANDAL Camp zu eigen macht, ist allerdings paradox, denn es erfolgt durch Erfahrungen und Bilder, die nie Teil des ursprünglichen Repertoires waren. In ihrem (unter anderem für seine Zurückhaltung) berühmten Essay über die Camp-Erlebnisweise beschreibt Susan Sontag Homosexuelle als selbsternannte «Aristokraten des Geschmacks» (1982 [1964], 338). Camp war immer eine Form, die viele Leute ausschließt – nicht nur Spießer und Heteros, sondern auch jene in der Community, die nicht in den Witz eingeweiht sind. «Eben jene enge Zusammengehörigkeit, die es zu etwas Grandiosem macht, eine der Tunten zu sein, führt dazu, dass sich viele schwule Männer ausgeschlossen fühlen» (Dyer 2002, 50). Wie Newton feststellt, sind Widerstand und Hierarchie hier miteinander verbunden: «Indem er Homosexualität akzeptiert und in Szene setzt, unterhöhlt der Camp all jene Homosexuellen, die ihre stigmatisierte Identität nicht annehmen» (1979, 111). Im allgemeinen wurde Camp, obwohl zentraler Bestandteil der queeren Kultur, stets mehr mit Schwulen als mit Lesben in Verbindung gebracht. Auch wenn B. Ruby Rich (1992) behauptet, die Existenz eines «lesbischen Camp» belegt zu haben, finden sich relativ wenige Beispiele dafür. Dennoch gab es Gründe, warum Rich es für notwendig hielt, für das Konzept einzutreten.

Neben diesen soziologischen Hierarchien und Brüchen in der Kultur des Camp zeigt die Geschichte seiner Darstellungsformen einige formale und generische Ausschlüsse. Bei manchen queeren Darstellungen, die dem Camp nahestehen, fehlen die Momente von Ironie und Freude, die bei Camp-Objekten Gefühle der Zärtlichkeit und Zugehörigkeit hinterlassen können. Das queere Archiv beinhaltet Objekte, die von Erfahrungen gesellschaftlicher Distanz, Isolation und erotischem Leiden geprägt sind. Werden sie später von Leser- und Zuschauer_innen wiederbelebt, lösen sie Gefühle von – nun – gesellschaftlicher Distanz, Isolation und erotischem Leiden aus. Solche Darstellungen konzentrieren sich tendenziell auf Frauen. Mangelnde weibliche gesellschaftliche Macht wie auch die traditionelle Verbin-

dung zwischen Frauen und dem Melodrama mögen als Ursache dafür gelten, dass lesbisches Camp selten vorkommt. Darstellungen wie Radclyffe Halls Roman *The Well of Loneliness* (1928), William Wylers Version von *THE CHILDREN'S HOUR* (*INFAM*, USA 1961), *THE KILLING OF SISTER GEORGE* (*DAS DOPPELLEBEN DER SISTER GEORGE*, Robert Aldrich, 1968) und lesbische Trivilliteratur sind eher traurig als lustig, zu traurig, um lustig zu sein. Sie verkörpern abjekte Erfahrungen davon, was es heißt, eine Frau zu sein, die Frauen begehrt, und lassen sich kaum glorifizieren oder als Vergnügen erleben: Elend ohne samtene Futter. Es sind Beispiele dafür, wo Camp versagt – nicht verfehltes Camp, wie man es häufiger kennt, sondern *failure camp*.²

Queere Repräsentationen, die mit Camp nichts zu tun haben, sind momentan besonders wichtig, denn es ließe sich behaupten, Queers «brauchen» Camp nicht mehr, so wie sie Promiskuität, Drogen oder die Revolution nicht mehr *brauchen*. Zu einem Zeitpunkt weit verbreiteter, wenn auch ungleicher Assimilation ist die Frage nach der politischen Wertigkeit von Camp und seinem Status als widerständiger oder kritischer Praktik wieder wichtig geworden. Traditionellerweise lautete die Frage: «Wie steht Camp im Verhältnis zu den dominanten kulturellen Formen und Praktiken – ist es eine Art Widerstand gegen sie oder lebt es als Schmarotzer in Abhängigkeit von ihnen?» Nun stehen wir vor einer weiteren Frage: «Ist Camp an neuen Formen queerer Hegemonie beteiligt oder sogar mitschuldig?» Wenn man sich also noch mit Camp verbunden fühlt, hält man auch an der Situation des Ausgeschlossensein von Queers fest, die nicht mehr oder nicht genau der Lage entspricht, in der wir uns jetzt befinden? Camp wurde oft als nostalgische Bindung an Herrschaftsformen kritisiert. Gegenwärtig können wir darin den Versuch sehen, fortwährende Stigmatisierung und Aggression zu erkennen und anzusprechen. Manche Kritiker_innen fragen jedoch, ob Camp nicht eher als Nostalgie zweiter Ordnung zu denken ist, als Bindung an unsere eigene Geschichte problematischer Bindungen (vgl. Perez 2005).

2 Das wachsende Interesse am Thema des Scheiterns in den nordamerikanischen Queer Studies zum Zeitpunkt zunehmender Eingliederung in die bürgerliche Gesellschaft stellt eine Art Rätsel dar. Diese Arbeiten protestieren gegen die Normalisierung, wurden jedoch auch als Symptom verstanden: als Symptom unverarbeitung Traumata der queeren Community, wie HIV/AIDS, des verführerischen Zaubers der Negativität in verschiedenen philosophischen und theoretischen Traditionen, des Elitismus und des Inseldaseins akademischer Politik. Zum Thema des Scheiterns vgl. Lobe 2007; Halperin/Traub 2010; Halberstam 2011. Für kritische Lektüren siehe Muñoz 2009; Castiglia/Reed 2011; Perez 2005. Vgl. auch Caserio 2006.

Ein Anachronismus: Die alte Jungfer

In diesem Essay will ich die Möglichkeit lesbischen Camps – und dessen politische Wertigkeit – untersuchen, indem ich das Wiedererscheinen einer anachronistischen und unlustigen Figur in *NOTES ON A SCANDAL* betrachte: die alte Jungfer. Die alte Jungfer kann als Rückblende in eine vergangene Zeit betrachtet werden: eine unverheiratete Frau, die «ihre besten Jahre hinter sich hat». Das traurige Bild der alten Jungfrau lässt darauf schließen, dass das Repertoire möglicher Lebenswege für Frauen radikal begrenzt ist. Sie ist eine zentrale Figur in der Geschichte queerer und vor allem lesbischer Repräsentation, erwies sich im Unterschied zu Vampirin und Vamp allerdings resistent gegenüber der Form camper Wiederaneignung, die diese Figuren nun sexy und witzig erscheinen lassen statt furchterregend oder böse. Die alte Jungfer in Eyres Film und im Roman von Zoë Heller, auf dem er basiert (2006 [2003]), scheint aus einer anderen Ära zu stammen. Der narrative und psychologische Realismus des Films setzt einen gesellschaftlichen Kontext voraus, der rau und bitter für unverheiratete, alleinstehende und lesbische Frauen ist. Wie andere neuere Erkundungen lesbischwulen Leidens muss der Film in einem «Post-homo»-Medienuniversum betrachtet werden. Für diesen Kontext sind weichgespülte, unbedrohliche Darstellungen von Lesben und Schwulen charakteristisch. Negative Affekte entladen sich in einigen Mainstream-Filmen, die, wenn auch offiziell positiv, in Wirklichkeit Müllkippen für toxische Gefühle darstellen, die anderswo untersagt sind. Es ist oft schwer zu unterscheiden, ob ein Film die symptomatischen Wirkungen der Homophobie darstellt oder Homophobie reproduziert. Es gibt aber kaum einen Zweifel daran, dass *NOTES ON A SCANDAL* homophob ist. Ein Zitat aus einer Besprechung auf der Website *AfterEllen* vermittelt einen Eindruck von den Reaktionen auf den Film in der lesbischwulen Presse: «*NOTES ON A SCANDAL* ist der sexistischste und homophobste Film, den ich je gesehen habe» (Lo 2006). Auch wenn dieses Urteil zutrifft, möchte ich zur Diskussion stellen, dass die deprimierende und sogar aggressive Darstellung der alten Jungfer – die massiv lesbisch kodiert ist, wenn sie auch nicht explizit so identifiziert wird – eine Reaktion auf die historische Situation lesbischwuler Assimilation und insbesondere den Aufstieg der Homo-Ehe darstellt.

Frauen waren schon lange Gegenstand von Argwohn und Geringschätzung; die moderne Figur der alten Jungfer als «soziales Problem» tauchte allerdings erst im 19. Jahrhundert auf, einer Zeit also, in der für eine größere Anzahl von Frauen ökonomische Unabhängigkeit in Sicht

war. Die Figur ist von einer seltsamen, paradoxen Zeitlichkeit gezeichnet. Auf der Ebene der individuellen Biografie bringt sie die Szenenfolge durcheinander: Sie lebt über die gesellschaftlich vorgesehene Zeit der Heirat hinaus; sie überlebt das Fehlen der Reproduktion und altert ab diesem Moment der Verweigerung in serieller, unorganischer Art und Weise. In dem Ausdruck «alte Jungfer» sind bereits die ungunstigen Konnotationen einer Person zu spüren, die Jugend und Alter zugleich verkörpert. Durch die eigenartige Verbindung von In-der-Zeit-Stillstehen und gelebtem Leben repräsentiert die alte Jungfer sowohl tödliche Stagnation als auch unheimliche Produktivität. Dass sie nicht «richtig» zeitlich zu verorten ist, deutet auch auf einen größeren Zusammenhang: Die stigmatisierte Figur der unverheirateten oder seltsamen Frau weist vielleicht auf eine breitere gesellschaftliche Krise, den Zerfall des sozialen Zusammenhalts oder aber auch neue Möglichkeiten, scheinbar unmögliche Lebensformen zu erhalten. Feminismus wie auch Lesben- und Schwulenbewegung, so ließe sich denken, haben die alte Jungfer hinfällig gemacht: Der Feminismus, indem er uns eine positive Interpretation weiblicher Unabhängigkeit liefert; die Lesben- und Schwulenbewegung, indem sie ermöglicht, dass Lesben und Schwulen akzeptiert und ihre Beziehungen anerkannt werden. Zur Zeit entscheiden sich mehr Menschen dafür, allein zu leben; in neuerer Zeit sind soziale Bewegungen rund um Enthaltsamkeit und Asexualität entstanden, und die Ausdrücke «spinster» und «alte Jungfer» wurden in einer Reihe von lesbischswulen wie auch Hetero-Kontexten aufgegriffen. Diese Prozesse hinterlassen jedoch einen Rest. Insbesondere für Frauen, die außerhalb einer heterosexuellen Ökonomie leben, besteht das Stigma der Jungferschaft fort.

Die Unzeitgemäßheit der alten Jungfer ist in der Ära der Homo-Ehe besonders akut – wenn ein gesellschaftlich gebilligtes reproduktives Schicksal zunehmend «unabhängig von sexueller Orientierung» zur Verfügung steht, kann auf jenen, die *immer noch allein* sind, ein zusätzliches Stigma lasten. Zwar *muss* niemand mehr auf dem Abstellgleis der Jungferschaft ausharren, allerdings könnte man es auch anders ausdrücken: Die Rolle der alten Jungfer bietet auch niemandem mehr die Möglichkeit einer Zuflucht, denn diese Rolle ist inzwischen historisch überholt. Die Figur der Jungfer wirkt also noch auffälliger und deutlicher anachronistisch und «ungewollt» als je zuvor. Derartigen Figuren ist die Obsoleszenz auf den Leib geschrieben. Auch wenn wir solche lebenden Anachronismen durch die Brille des Camp lesen können, werden sie nicht so verstanden. Indem sie abgelegte und verleugnete Vergangenheiten vergegenwärtigen, wirken sie wie ein träger Widerstand gegen die Gegenwart. So stellen sie nicht nur dominante

gesellschaftliche Normen, sondern auch die normativen Bestrebungen progressiver linker Politik in Frage.³

Notes on a Scandal – die verworfene Frau

Ein gutes Beispiel hierfür ist Barbara Covett, die verbitterte, rachsüchtige Lehrerin, die im Zentrum von *NOTES ON A SCANDAL* steht. Barbara ist selbst nicht Mutter, kümmert sich aber um Kinder. Sie steht außerhalb der Kleinfamilie und anerkannter Formen von Verwandtschaft, und oft scheint sie sogar außerhalb der menschlichen Familie zu stehen – eine enge Bindung hat sie dafür zu ihrer Katze. Der Titel des Films ist irreführend, denn die Geschichte handelt nicht von einem, sondern von zwei Skandalen: Einerseits geht es um die Geschichte von Bathsheba Hart (Cate Blanchett), einer Kunstlehrerin aus der Oberschicht, die an einer Gesamtschule unterrichtet und ein Verhältnis mit einem 15jährigen Schüler eingeht. Die Affäre zwischen ihr und Steven Conolly (Andrew Simpson) ist ein gefundenes Fressen für die Boulevardpresse, und so wird sie als Schlampe und als Kinderschänderin gebrandmarkt. Unsere Perspektive auf die Affäre ist jedoch nicht die der Presse, sondern die von Barbara, einer der «Säulen» der St. George's School (Heller 2006 [2003], 23). Das Buch gibt vor, ein Manuskript zu sein, das Barbara über Shebas Affäre schreibt, geht jedoch weit über die Grenzen dieses (oder irgendeines) «Projekts» hinaus – und das führt zum zweiten Skandal. Barbara ist in Sheba verliebt, wird ihre Vertraute, ihre geheime Biografin und hintergeht sie schließlich: In frustrierter Sehnsucht und Wut erzählt sie einem Kollegen von der Affäre. Barbara, gespielt von Judi Dench, ist besessen von Sheba, sie betrachtet deren Affäre als Gelegenheit, Sheba von ihrer Familie zu trennen. Barbara redet sich ein, dass sie als «Gefährtinnen» zusammenleben werden, das «Tagebuch» offenbart jedoch das Ausmaß ihrer Selbsttäuschung.⁴

3 Zur Frage der queeren Ungleichzeitigkeit und zum Begriff «temporal drag» vgl. Freeman 2010.

4 Die narrative Form des Romans stellt die traditionelle Repräsentation der Lesbe als Raubtier auf interessante Weise in Frage. Nach diesem Modell, das Patricia White in erster Linie in Bezug auf Hitchcocks *REBECCA* herausarbeitet, müsste Cate Blanchett eindeutig der Star des Films sein und Judy Dench nähme den Platz in der Nebenrolle, einer parasitären Charakterrolle ein. Zum Teil aufgrund des sexuellen und des Geschlechterstigmas, das an der Figur der Sheba trotz Klassenprivileg, Heterosexualität und Schönheit haftet, zum Teil aufgrund der Kraft von Denchs Darstellung und zum Teil, weil Barbara sowohl im Film als auch im Buch die Kontrolle über die Narration innehat, besetzt Blanchett nicht stabil das Zentrum des Films. Dench droht fortwährend, es zu übernehmen. Vgl. White 1999.



Die Erzählung wird durch Barbaras Begehren erzeugt. Der Vorspann des Films läuft über eine Szene, in der sie allein auf einer Parkbank sitzt, während um sie herum Kinder spielen (Abb. 2). Diese Einstellung wird im Verlauf der Handlung wiederholt – zum ersten Mal, als Barbara Sheba an diesen Ort bringt (Abb. 3), dann wieder am Ende, nach dem großen Knall in ihrer Beziehung, als sie mit einer fremden jungen Frau spricht (Abb. 4). Durch diese Wiederholung betont der Film die serielle Qualität der Gefühle und Beziehungen Barbaras. NOTES ON A SCANDAL ließe sich als lesbische Version eines schwulen Serienmörderfilms begreifen – jedoch ohne Mord und ohne Sex, als von Gewalt und Zauber entkleidete Serie.⁵ Weil ihr Begehren nicht nur unerfüllt, sondern unerfüllbar ist, *wird sich Barbara immer wieder mit jemandem «anfreunden».*

Neben den beiden verbotenen Liebesbindungen – zwischen Sheba und Steven sowie zwischen Barbara und Sheba – strahlt der Skandal noch weiter

2-4

in die Erzählung aus. Nahezu alle erotischen und romantischen Beziehungen sind sowohl Generationen als auch Klassen übergreifend (Shebas Ehemann ist beträchtlich älter – er war ihr Dozent an der Universität). Wir befinden uns in einer Welt, in der jeglicher Eros ein pädagogischer Eros ist, jedes Begehren durch die Institution der Schule vermittelt wird. Das Begehren zwischen Sheba und Steven wird im Klassenzimmer entfacht, er kommt nach der Schule zu privaten Zeichenstunden, und ihr Begehren ist vermischt mit dem Begehren, ihn

5 Zur Verbindung zwischen Serialität und Gewalt vgl. Seltzer 1998.

weiterzubringen. Auch Barbara und Sheba lernen sich in der Schule kennen: Sheba betrachtet Barbara schlicht als Kollegin; diese hingegen ist völlig betört, sieht sich selbst als Shebas Lehrerin und will sie in die schulischen Regeln einweißen. In ihrem Tagebuch führt Barbara minutiös Protokoll über Shebas Betragen, besonders erfreuliche Augenblicke ihrer Beziehung markiert sie, indem sie goldene Sternchen auf die Seiten klebt, auf denen die Ereignisse beschrieben sind.

Die Beziehung zwischen Sheba und Barbara ist von zwei zentralen Spannungsfeldern gekennzeichnet: von Klassenunterschieden und dem Konflikt pädagogischer Ansätze. Shebas ökonomische Privilegiertheit – ihre reibungslose Zugehörigkeit zur bürgerlichen Bohème – wird mit ihrer liberalen Pädagogik verknüpft. Sie ist nachsichtig und liebevoll, betreibt eine von Empathie und Zuneigung getragene Rettungsmission. Barbara, eine einsame, auf sich gestellte Frau der unteren Mittelschicht, ist eine «Berufssoldatin» im Bildungssystem – mangels eigener Kinder verkauft sie ihre überschüssige Fürsorgearbeit an den Staat. Unterrichten heißt für Barbara «Kontrolle der Masse»; Sheba gegenüber bemerkt sie, dass Unterrichten ein «Bereich der Sozialfürsorge» sei. Ihre handwerklichen Ressourcen bestehen aus Drohungen und Drill, ihr ultimatives Ziel ist Disziplin.

Shebas Affäre mit Steven ist eine Verlängerung ihres Unterrichtsstils, des gütigen Maternalismus, in das, was als quasi-inzestuöse Beziehung zu ihrem Schüler dargestellt wird. Die Affäre erregt Anstoß, weil sie Kategorien durcheinanderbringt, die auseinander gehalten werden sollten – in dieser Hinsicht ähnelt sie dem Treibhaus der Kleinfamilie, in dem Zuneigung in Erotik umschlagen kann. Sheba übersetzt ihre Rolle als Mutter in die Institution, sie zieht Energie aus der Familie ab und schenkt sie ihren Schüler_innen. Auch ihre Affäre mit Steven stellt eine perverse Intensivierung und Übersetzung ihrer Rolle als Mutter dar. Dies zeigt sich in der häufigen Dopplung von Steven (der Lernschwierigkeiten hat) mit ihrem zwölfjährigen Sohn, der am Down-Syndrom leidet. Sie reagiert heftig, als Steven, nachdem sie in ihrem Atelier Sex hatten, den Zauberhut aufsetzt, den sie für das Schultheaterstück ihres Sohnes anfertigt. Und in der ersten Sexszene der beiden, deren Zeug_innen wir werden (Barbara spioniert ihnen nach), wird Stevens Jugend betont – in seiner Schuluniform wirkt er klein und schwächlich. Sheba bläst ihm einen, es sieht allerdings aus, als würde sie seine Windeln wechseln oder einen anderen mütterlichen Dienst verrichten.

Auch Barbaras Art, Sheba zu lieben, deckt sich mit der Form von Pädagogik, für die sie eintritt. Sie ist durch und durch ein Geschöpf der Institution. Barbara ist völlig allein – sie hat niemanden, und ihre Schü-

ler_innen behandelt sie nicht als Individuen, sondern als Einheiten, die sie verwalten muss. Sie hat ihre Katze, ihr Schreiben und ihre Vernarrtheiten, ihre primäre Beziehung ist jedoch die zur Welt der Objekte – und zu jener Teilmenge aus Notizheften, Stiften und goldenen Sternen. Barbara verbringt Zeit mit anderen Menschen, die Beziehung zu ihren Vertrauten ist jedoch stark vermittelt nicht nur durch das Schreiben, sondern auch durch Schulartikel. In Verbindung mit Barbaras Notizheften sehen wir häufig eine angezündete Zigarette und die Packung, auf der die Warnung «smoking kills», Rauchen ist tödlich, zu lesen ist.

Die Erzählung stellt Barbaras Isolation immer wieder zur Schau, doch bietet *NOTES ON A SCANDAL* auch eine eingehende Reflexion der Einsamkeit an. Es ist schwierig auszumachen, unter welchem Blickwinkel die Autorin Barbara im Roman betrachtet. Sie ist in vieler Hinsicht ein Monster, und dennoch deckt Heller fortwährend die vernichtende Verwerfung und Anonymität auf, unter der eine unverheiratete kinderlose ältere Frau leidet. Insbesondere die ontologischen Effekte dessen, was die Psychoanalytikerin Frieda Fromm-Reichmann 1959 als «wahre Einsamkeit» bezeichnet. Sie schreibt, «Ich spreche hier nicht über das temporäre Alleinsein einer Person beispielsweise, die an einem freundlichen Sonntag Nachmittag mit einer Verkühlung im Bett bleiben muss.» Ein solches temporäres Alleinsein könne für außengeleitete Personen, die es gewohnt sind, von Menschen umgeben zu sein, zwar schmerzlich sein, «wahre Einsamkeit» sei jedoch etwas völlig anderes: «Die Form der Einsamkeit, die ich erörtere, ist unkonstruktiv, wenn nicht desintegrativ, sie zeigt sich in oder führt schließlich zu der Entwicklung psychotischer Zustände. Sie lässt die Personen, die unter ihr leiden, emotional gelähmt und hilflos werden» (Fromm-Reichmann 1959, 5). Eine solche chronische Einsamkeit ist nicht einfach eine Form der Erfahrung – Fromm-Reichmann zufolge verändert sie das Wesen einer Person, wenn sie ungehindert ihren Verlauf nimmt.

Diese Erfahrung der Einsamkeit steht im Zentrum einer besonders einprägsamen Szene. In direkter Folge auf Barbaras Verrat an Sheba wechseln sich Momente ab, in denen Barbara ihre Wohnung putzt und Sheba Mann und Kindern «Gute Nacht» sagt. Es folgt eine Einstellung, in der Barbara nachdenklich eine Zigarette im Bad raucht (Abb. 5). Während wir den sichtbar gealterten Körper Denchs entblößt sehen, hören wir in einer Voice-over einen von Barbaras beißenden, herzerreißenden Monologen:

Leute wie Sheba glauben gern, sie wüssten, was Einsamkeit ist. Aber von dem leisen Tröpfeln der sich hinziehenden, nicht enden wollenden Ein-



5

samkeit, davon wissen sie nichts. Sie wissen nicht, wie es ist, ein ganzes Wochenende um einen Besuch im Waschsalon herum zu konstruieren. Sie wissen nicht, wie es ist, so chronisch unberührt zu leben, dass es genügt, wenn die Hand des Busschaffners deine Schulter streift, um Stromschläge des Verlangens bis in deinen Unterleib zucken zu lassen. Von all dem haben Sheba und ihresgleichen keine Ahnung.

Personen, die zu einer Familie gehören, können wahre Einsamkeit nicht verstehen, denn ihre Erfahrung davon ist nur ein Zwischenspiel im umfassenderen Arrangement von Leben, Gesellschaft und Wärme. Für Barbara repräsentiert Shebas Leben die ersehnte Flucht aus der Isolation, gleichzeitig jedoch wirft dessen Lebendigkeit ein kaltes Licht auf ihr eigenes Leben und macht es noch schwerer erträglich.

In der Szene in der Badewanne lassen sich verschiedene Camp-Elemente feststellen: eine oppositionelle, abschätzig-einstellung zum normalen Familienleben; Barbaras düsteres Temperament; die Lenkung der Aufmerksamkeit auf Verfall, Sehnsucht und Erniedrigung. Und doch kann die Szene nicht als Camp wahrgenommen werden: weil die Betonung auf der Einsamkeit liegt und der banalen Qualität endloser Isolation, weil es in ihr, auch wenn erotische Sehnsüchte angesprochen werden, um die Negation des Eros geht, und wohl auch, weil es sich um eine besonders glanzlose, entblößende Darstellung des weiblichen Geschlechts handelt. Als Dench vom «leisen Tröpfeln» der Einsamkeit spricht, zeigt die Kamera ihr Gesicht im Profil, während sie an ihrer Zigarette zieht. Diese Szene schließt mit einer Aufsicht auf Denchs Gesicht, Wangen und Stirn bläulich und feucht, eine Packung Zigaretten mit Feuerzeug liegt am Wannenrand (Abb. 6). Rauchen ist tödlich.



Indem Denchs Gesicht auf einer Ebene mit anderen toten Dingen zu sehen ist, wird die niederschmetternde Objektivität von Barbaras Existenz unterstrichen. Elend kann man als opulent und pervers und großartig darstellen, es kann sich aber auch so anfühlen wie in dieser Szene.



Die objektivierende Kraft der Einsamkeit wird in mehreren Szenen betont, die Barbara in größere Nähe zu den Harts bringen. Barbara erscheint viel zu elegant gekleidet zu einem zwanglosen Essen (Abb. 7). Die Harts strahlen eine lockere, gelassene Überlegenheit aus, die Barbaras Unbeholfenheit nur noch steigert (Abb. 8). Als die Familie dann zu tanzen beginnt, könnte der Kontrast zwischen ihrer überbordenden Lebendigkeit und Barbaras steifer Formalität kaum größer sein.



Im Roman hält Barbara nach diesem ersten Besuch auf dem Nachhauseweg bei einem Supermarkt. Hellers Beschreibung unterstreicht den Kontrast zwischen dem leblosen Dasein der alleinstehenden Person und der Lebhaftigkeit der Harts:

6-8

Auf dem Heimweg ging ich noch in den LoPrice, den Supermarkt am Ende meiner Straße, um Milch und Brot für den nächsten Morgen zu kaufen. Der Mann vor mir an der Kasse legte seine Einkäufe mit schrecklicher, schüchternen Präzision auf das Fließband: ein Glas Instant-Kaffee, eine einzelne Kaisersemmel mit einem Schmutzefleck an der harten Kruste, eine Dose Thunfisch, ein großes Glas Mayonnaise, zwei Schachteln Kleenex. Ich dachte an die ungezwungen extravagante Mahlzeit, die ich bei den Harts bekommen hatte. Sie kauften bestimmt niemals in übertheuerten, unhygi-

enischen kleinen Supermärkten wie diesem hier. Nein, sie würden ihren wirtschaftlichen Verhältnissen entsprechend vergnügte Familienausflüge zum Haupthaus von Sainsbury's in West Hampstead unternehmen. Ich sah es vor mir, wie sie durch die Gänge tanzten, Großpackungen Toilettenpapier in ihren Einkaufswagen warfen und sich gegenseitig zuriefen: «Wie ist die Lage an der Reis-Front, Liebling?» Der Mann an der Kasse beobachtete aufmerksam und sorgfältig, wie seine Waren registriert wurden. Zuhause würde er sich ein tristes Thunfisch-Sandwich und eine Tasse Sägemehlkafee machen. (Heller 2006 [2003], 139)

Barbaras schmerzvolle Disidentifikation mit dem Mann vor ihr in der Schlange unterstreicht die Demütigung und den Schmerz, die damit verbunden sind, dass man für sich allein einkaufen muss. Diese, von der wirtschaftlichen Knappheit wie auch der furchtbaren Stille eines Lebens jenseits von Familie markierte Szene wird zusätzlich verstärkt durch den Kontrast zur imaginierten Lebendigkeit der Harts. Barbara stellt das geschlossene System ihrer häuslichen Ökonomie deren offenem System gegenüber. Deren Familienleben entspricht eher einer Ökologie als einer Ökonomie – während wir Barbara und ihren Nicht-Gefährten im Supermarkt sich in Dinge auf dem Markt verwandeln sehen (beide entwickeln eine verhärtete Kruste als Panzerung), beleben die Harts die Welt um sich herum – sie tanzen, ihre Stimmen prallen gegen die Warenwände und alles wird ins Spiel gebracht – selbst von ihrem Reis kann man sagen, dass er an der «Front» steht.

Im Film wird die Supermarktszene auf einen späteren Zeitpunkt verschoben – Barbara kauft ein, während Sheba die Zeit in deren Wohnung totschlägt: sie wurde von ihrem Mann aus dem Haus geworfen und geht den draußen wartenden Boulevardreporter_innen aus dem Weg. Sich auf ihr Faible für die Band *Siouxsie and the Banshees* zurückbesinnend hat sich Sheba mit Löcher-Strumpfhose und schwarzem Lidstrich herausgeputzt. Sie nimmt nun die ihr zugeteilte Rolle der Schlampe ein – in der Szene erscheint sie eher als Barbarin denn als Grufti-Kultfigur. Sheba findet zufällig einen goldenen Stern auf dem Boden, dieser führt sie zu dem Mülleimer, in dem sie eine aus Barbaras Tagebuch herausgerissene Seite findet. Der Spur der Sterne folgend durchsucht Sheba die Wohnung und entdeckt schließlich den Beweis für Barbaras Obsession und Verrat. Zwischen die Szenen, in denen Sheba den erstarrten Raum von Barbaras privatem Albtraum aufbricht und die Wohnung paradoxerweise wiederbelebt, indem sie diese zerstört, sind hier und da Einstellungen geschoben, in denen Barbara durch den Supermarkt – den Ort öffentlicher Häuslichkeit, das nach Außen ge-



kehrte Heim –, den toten Raum der Waren navigiert (Abb. 9). Barbara wahrt nachdrücklich Haltung, sie ist stählern, blickt sich vorsichtig und abwehrend im Laden um, während sie mechanisch Objekte in ihren Wagen befördert. Im Unterschied zu den Harts richtet sie sich nach den Waren und nicht nach den Menschen, die mit ihr den Raum teilen

9

– nicht einmal nach dem Objekt ihrer Anbetung, das zuhause eingesperrt ist.

In diesen letzten Szenen wechselt die Stimmung. Bislang war der Film eine Mischung aus Melodrama und Thriller, an dieser Stelle jedoch droht er, in Horror zu kippen – und in Camp. Im Moment der Enthüllung in der Wohnung – die beispielsweise an den Abstieg in Buffalo Bills Versteck am Ende von *THE SILENCE OF THE LAMBS* (DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, Jonathan Demme, USA 1991) erinnert – wird eine Verbindung zwischen Barbara und dem Serienmörder hergestellt, der auch mit banalen Obsessionen, Ritualen und wiederholten Handlungen die Zeit tots schlägt. Was Barbara in ihrem Keller versteckt hält, sind jedoch keine abgehackten Körperteile oder Fässer voll Blut, sondern goldene Sterne und Notizheft-Papier. Sheba verkörpert den perversen Zauber und erotischen Thrill des Bösen – ihr, nicht Barbara, haftet eine Camp-Monstrosität an. Nach all der Abjektion und Langeweile verschiebt sich die Stimmung in Richtung einer exzessiven, camp-artigen Theatralität, die an die genüssliche Finsternis des lesbischen Vampirfilms erinnert.

Als Barbara aus dem Supermarkt zurückkehrt, greift Sheba sie körperlich und verbal an. An diesem narrativen Höhepunkt stößt der Film

10



noch weiter auf das Terrain des Camp vor (Abb. 10). Sheba ersetzt die traurige Geschichte der einsamen, sehnsüchtig wartenden Jungfer durch die eines lesbischen Stalkings und entspinnt so eine Geschichte, die nun explizit sexuell und virulent homophob ist. «Sie sind vollkommen wahn-sinnig. Sie haben keine Ahnung von Liebe. [...] Sie sind nichts

als wertloser Abschaum, Sie verbitterte alte Jungfer. [...] Alle lästern über Sie in der Schule, alle. Und ich Idiot hatte Mitleid. Aber nur, weil mir niemand erzählt hat, dass Sie ein Scheiß-Vampir sind!». Der ganze Film bedient sich der Stereotype der alten Jungfer als Lesbe; Sheba versucht, die atmosphärischen Verbindungen in einen fantastischeren, mehr in



11

Richtung Schund gehenden Plot zu verwandeln. Sie ist jedoch nicht wirklich erfolgreich. Stattdessen übernimmt sie die Rolle des Monsters, wenn sie in die Reporter_innenmenge rennt und sich selbst als Opfer darbringt (Abb. 11).

Dieser Höhepunkt ist der einzige wirklich campige Moment im Film, aber die Aura des düsteren Zaubers hält nicht an. Barbara lässt sich nicht in dieser Weise adressieren: Sie erklärt, dass sie nur «zärtliche Gefühle» für Sheba hegt, und wir können sie wohl beim Wort nehmen. Sie bleibt eher bemitleidenswert als furchterregend; im Film geht es letztlich um Abjektion und Einsamkeit, nicht um das Böse. Es ist vielleicht nicht ganz klar, warum uns *irgendeine* dieser Repräsentationen – erbarmungswürdige unverheiratete Lehrerin, lesbische Vampirin, verbitterte alte Jungfer, Katzenfrau etc. – anziehend oder interessant erscheinen sollte. Und es lässt sich fragen, was im Jahr 2006 die Attraktion eines Filmes ausmacht, der als freies Remake von *THE KILLING OF SISTER GEORGE* verstanden werden kann.⁶ Sowohl der Film als auch die Rolle der Barbara können zwar als Rückgriffe auf überholte Muster betrachtet werden, aber sie sind auch Reaktionen auf einen gesellschaftlichen Kontext, der trotz des verändernden Status von Frauen und neuer Aussichten für viele Lesben und Schwule, in vielerlei Hinsicht unverändert geblieben ist. Aus der Perspektive einer alternden alleinstehenden Frau, deren Begehren sich nicht in normative Heterosexualität oder normative Homosexualität einfügt, erkennen wir die Beständigkeit von Homophobie, Sexismus, Klassenungleichheit und anderen Hierarchien. Barbara bietet sich als Emblem der Banalität und Hartnäckigkeit gesellschaftlichen Ausschlusses an: Sie erinnert daran, nicht auf den Post-Homo-Hype reinzufallen, denn das Leben außerhalb der Familie ist trotz

6 Dank an Judith «Jack» Halberstam für diesen Hinweis.

allem so hart und zermürend wie zuvor – aufgrund neuer Formen der Integration jetzt vielleicht sogar noch härter und zermürender.

Überreste queerer Gefühle

Durch ihre Distanz zur reproduktiven Ordnung ontologisiert Barbara Einsamkeit – Barbara und Einsamkeit werden eins. Und in diesem Sinn ist sie ein geeignetes Symbol für das Scheitern des Camp – Darstellungen von Erniedrigung und Ausschluss, die eher traurig als lustig sind. Als Figur wird Barbara ausgelöscht – wir erleben viele Szenen ihres sozialen Todes. Insofern sie jedoch *keine* Figur ist, lebt sie fort, und an eben dieser Stelle weist ihre Abjektion auf etwas anderes hin. Als Erzählerin ist sie bemerkenswert produktiv – wenn ihr Leben die niederschmetternde Objektivität der Serialität widerspiegelt, spiegelt ihr Schreiben deren unheimliche Produktivität. Wir können das an ihrem Markierungssystem mit den Sternen sehen, am Aufzeichnen der Ereignisse Tag für Tag, Zeile für Zeile, und an den Frauen, die Objekte ihrer seriellen Zuneigung sind. Wir erkennen diese reine, leere Kraft der Wiederholung als Symptom des Todestriebes. Was Barbara unheimlich macht, ist folglich *sowohl* die produktive Kraft ihres imaginären Lebens *als auch* die furchtbare Stille ihres tatsächlichen Daseins.

Diese zwei Aspekte von Barbara – als Figur und als Erzählerin – lassen sich im Roman mitunter wirkungsvoller inszenieren als im Film, z.B. in dem Moment, in dem es ihr in Shebas Gegenwart die Sprache verschlägt: «Ich [...] befahl mir, sofort etwas zu sagen: Herrgott noch mal, jetzt sag etwas, du katatonische Ziege. Aber kein Satz kam mir über die Lippen» (Heller 2006 [2003], 114). Barbara, die Erzählerin, nennt Barbara, die Figur eine «katatonische Ziege» – und in der sterilen Welt ihres Leben kommt nichts und kann nichts kommen. Und doch kommt es immer wieder – in Form von Schreiben, Begehren und Fantasie. Sheba bezichtigt Barbara: «Sie wissen nicht, was Liebe ist.» Doch Barbara weiß es, denn sie repräsentiert deren Schattenseite, die reine Serialität. Und es folgt eine herbe Offenbarung: Die Hart-Familie wird von Inzest heimgesucht, ihr bequemes Leben und ihr reibungsloser Liberalismus werden durch die Armut anderer Leute ermöglicht, und die Schule, für Sheba ein Ort der Erbauung, ist in Wahrheit ein Gefängnis. So rächt sich die alte Jungfer an der Gesellschaft, die sie ausstößt. Obwohl sie wieder und wieder getötet wird, ist sie doch nicht tot. Durch Barbara werden die Überreste queerer Gefühle sichtbar, die sie mit sich trägt und die fortleben, weil die gesellschaftlichen Bedingungen, die sie hervorgerufen haben, noch immer, wenn auch uneingestanden, wirksam sind. Un-

gewollt, unberührt, als verkörpertes Zeichen vergessener Geschichte(n) und unmöglicher Leben, hört Barbara nicht auf zu existieren.

Aus dem Englischen von Dagmar Fink

Literatur:

- Casario, Robert L. (Hg.) (2006) Forum: Conference Debates: The Antisocial Thesis in Queer Theory. In: *PMLA* 121, S. 819–836.
- Castiglia, Christopher / Reed, Christopher (2011) *If Memory Serves: Gay Men, AIDS, and the Promise of the Queer Past*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dyer, Richard (2002) *The Culture of Queers*. London: Routledge.
- Freeman, Elizabeth (2010) *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, NC: Duke University Press.
- Fromm-Reichmann, Frieda (1959) Loneliness. In: *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes*, 22, S. 1–15.
- Halberstam, Judith (2011) *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke University Press.
- Halperin, David (2012) *How to Be Gay*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- /Traub, Valerie (2010) *Gay Shame*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heller, Zoë (2006) *Tagebuch einer Verführung* [engl. 2003]. München: Goldmann.
- Lo, Malinda (2006) Review of NOTES ON A SCANDAL (<http://www.afterellen.com/archive/ellen/Movies/2006/12/notes.html>; zuletzt aufgerufen am 22.6.2012).
- Love, Heather (2007) *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Muñoz, José Esteban (2009) *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Durham, NC: Duke University Press.
- Newton, Esther (1979) *Mother Camp: Female Impersonators in America* [1972]. Chicago: University of Chicago Press.
- Perez, Hiram (2005) You Can Have My Brown Body and Eat It, Too! In: *Social Text* 84–85 (23,3–4), S. 171–191.
- Rich, B. Ruby (1992) New Queer Cinema. In: *Sight and Sound* 2,5, S. 31–34.
- Seltzer, Mark (1998) *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge.
- Sontag, Susan (1982) Anmerkungen zu Camp [engl. 1964]. In: Dies.: *Kunst und Anti-Kunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 322–341.
- White, Patricia (1999) *Uninvited: Classic Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington: Indiana University Press.



1 THE FLY
(USA 1986)

.....

(A)moralische Monstrosität*

Murray Smith

Um Ekel geht es nicht, sondern um Faszination. Doch dazu gehört auch die Bereitschaft, ohne mit der Wimper zu zucken alles anzuschauen, was zu sehen ist, und dabei zuzugeben: *Daraus* sind wir gemacht, so fremdartig und ekelhaft es auch aussieht. Ich will damit sagen, dass das Körperinnere eine ganz spezielle Ästhetik erfordert [...]. Ich könnte mir einen Schönheitswettbewerb vorstellen, bei dem das Körperinnere verschiedener Menschen gegeneinander antritt.

David Cronenberg (Billson 1989, 5)

Sympathie für schwarzen Schleim

David Cronenberg ist von *SHIVERS* (PARASITEN-MÖRDER, CND 1976) bis *CRASH* (CND/GB 1996) immer wieder auf die abseitigen Schnittstellen zwischen Sex und Horror zurückgekommen – allerdings mit Variationen, wie ich im Verlauf dieses Aufsatzes zu zeigen hoffe. *SHIVERS*, Cronenbergs erster abendfüllender Spielfilm, erzählt von einem ultramodernen Apartmentkomplex, dessen Bewohner von einer parasitären Seuche befallen werden. Sie wirkt sich, in den Worten des Wissenschaftlers, der den Erreger kreierte, wie eine Kombination der Syphilis mit einem Aphrodisiakum aus, da sie alle bekannten und unbekannt Formen des Geschlechtsverkehrs beschleunigend in Fahrt bringt.

* [Anm. d. Hg.:] Zuerst erschienen als «A(moral) Monstrosity» in: Michael Grant (Hg.) *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*. Trowbridge: Flicks Books 2000, S. 69–83. Das «Postscriptum» zu diesem Aufsatz wurde 2012 für *Montage AV* verfasst. Wir danken dem Autor und dem Verlag für die Gewährung der Übersetzungsrechte.

Die Reaktionen auf den Film lassen sich *summa summarum* in zwei Gruppen teilen. Die erste – äußerst kritische – Lesart stammt von dem kanadischen Journalisten Robert Fulford, der gegen den «perversen, ekelhaften» Film protestierte, bevor dieser überhaupt in die Kinos kam (zit. n. Rodley 1997, 51). Robin Wood hat dessen negatives Urteil in seiner Theorie des zeitgenössischen Horrorfilms noch verschärft:

SHIVERS [...] ist ein Film, der sich einsinnig um sexuelle Befreiung dreht, und er widmet sich seinem Gegenstand mit ungebremstem Horror. Der gesamte Film basiert auf und ist motiviert durch sexuellen Ekel. [...] Zugleich zeigt er keinerlei Gefühl für traditionelle menschliche Beziehungen (oder für die Menschen): Mit gnadenloser, kruder Hässlichkeit gelingt ihm eine so totale Negation, wie man sie selten antrifft (Wood 1985, 216f).

Für Wood stellt der Film eine konservative Reaktion auf den moralischen Wandel dar, den eine allzu freizügige Gesellschaft mit sich bringt; SHIVERS drücke pure Angst und Hass auf den menschlichen Körper und alles Sexuelle aus (besonders auf unkonventionelle Sexualpraktiken). Der Autor rechtfertigt seine Reaktion mittels eines generellen Interpretationsprinzips, das er für den Horrorfilm entwickelt hat. Es besagt, dass eine «reaktionäre» Tendenz dieses Genres mit der «Darstellung des Monsters als völlig nicht-menschlich zusammengeht. Dagegen beruht die «fortschrittliche» Tendenz des Horrorfilms zum Teil auf der Fähigkeit des Monsters, Sympathie zu erwecken. Doch für einen Klumpen zähflüssigen schwarzen Schleims kann man wenig empfinden» (ibid., 216).

Weitere Kritiker beurteilen den Film ganz anders. Er beschränke sich nicht auf den simplen Schrecken, den der Parasit auslöst, sondern erlaube es zugleich, mit einem gewissen Vergnügen mit anzusehen, wie der makellose Apartmentkomplex und seine verwöhnten Bewohner durch eine unkontrollierbare Seuche ins Chaos sexueller Hysterie stürzen. Cronenberg selbst erwähnt, dass einige französische Kritiker SHIVERS «als Angriff auf das bürgerliche Leben und auf bürgerliche Vorstellungen von Moral und Sexualität lesen. Sie haben gemerkt, mit welcher Lust wir solchen Vorstellungen zu Leibe gerückt sind» (Cronenberg in Rodley 1997, 50). Demgemäß ist der Film eine postfreudianische Allegorie darüber, wie unsere Libido durch gesellschaftliche und moralische Konventionen kanalisiert und beschnitten wird – eine Sicht, die sich offensichtlich mit der Motivation der Filmfigur Dr. Emil Hobbess deckt, der den Parasiten kreierte, um uns von einem Übermaß an Rationalität zu befreien. («Der Mensch ist ein Tier, das zu viel denkt, ein ultrarationales Tier, das die Verbindung zu seinem Körper

und seinen Instinkten verloren hat.» Soweit das zutrifft, ist Hobbes als Held des Films anzusehen, auch wenn er lediglich in einer frühen Szene präsent ist, da statt seiner der schwarze Schleim in Erscheinung tritt.

Obwohl beide Lesarten ästhetische Aspekte des Films berühren, wird keine davon seiner Ambivalenz und Komplexität gerecht. Robert C. Solomon entwickelt jedoch eine Alternative zu Woods Auffassung des Horrorgenres, die eine subtilere Sicht auf Cronenbergs Werk erlaubt:

Das Ekeleregende und Scheußliche ist schon in eigenem Recht attraktiv [...], denn es erinnert uns an etwas Essenzielles in uns selbst. Wir leben in einer rundum aseptischen Gesellschaft, in der man sogar Hinrichtungen mittels einer klinischen, hinter verschlossenen Türen verabreichten Spritze vollzieht [...]. [Der Horror] verweist uns auf unsere empfindlichsten Schwachstellen (Solomon 1992, 173).

Insgesamt vertritt Solomon die These, dass der Horror einem bestimmten Typus der *Neugier* oder der *Faszination* entspringt, die wir gegenüber uns selbst und unserem Wertesystem entwickeln und hegen.¹ Davon ausgehend möchte ich behaupten, dass Horror grundsätzlich auf (zumindest) zwei Arten entstehen kann. Er lässt sich zum einen dadurch auslösen, dass er dem Bild, das wir von uns selbst zu haben glauben, und all dem, was wir an diesem Selbstbild schätzen (etwa unsere Fähigkeit, Gefühle zu empfinden und komplex zu denken), mit dem Gegenteil kontrastiert; und er verankert unsere Sympathien unverbrüchlich im Humanen. Horrortexte, die dieser Dynamik folgen, müssen auf die eine oder andere Art anthropozentrisch sein, also den Menschen oder das Menschliche in den Mittelpunkt des dramatischen, moralischen und emotionalen Interesses stellen. Das bedeutet, dass unsere Sympathien, Antipathien und emotionalen Reaktionen auf ethischen Konzepten beruhen, die grundsätzlich anthropozentrisch sind und als obersten Wert hochhalten, was als «menschlich» definiert ist. Die Ausprägung des Horrorfilms, die Wood favorisiert, stellt eine besondere Version hiervon dar, wobei die echten menschlichen Werte in dem zu finden sind, was – als Ergebnis sozialer Vorurteile, so sein Konzept – bedrohlich, monströs und unmenschlich *erscheint*.

Weniger häufig kommt die zweite Möglichkeit vor. Hier wird der Horror nicht nur durch die Opposition von «menschlich» versus «un-

1 Ich betrachte «Neugier» und «Faszination» als eng verwandte Regungen, die typischerweise zusammen auftreten – wenn uns etwas fasziniert, sind wir zumeist auch neugierig.

menschlich» oder «a-menschlich» ausgelöst, und auch unsere Sympathie gehört nicht uneingeschränkt den menschlichen Figuren. Vielmehr entsteht das Grauen aus der Aufforderung, uns auf die Perspektive des Monsters einzulassen – die Perspektive des Parasiten, um den Fall von SHIVERS aufzugreifen. Cronenberg hat seine Intentionen in diesem Sinn beschrieben:

In SHIVERS bin ich eine Geschlechtskrankheit, die sich bestens amüsiert und alle zum Mitmachen einlädt. Eine solche Perspektive einzunehmen mag einem als teuflisch erscheinen, je nachdem, wer man ist. In gewisser Weise war Robert Fulfords Angriff auf mich [...] seinerzeit verständlich. Er war ein guter Bourgeois, der mit Horror auf alles reagierte, was ich tat. Und er war nicht bereit, die Perspektive der Seuche einzunehmen, und sei es für neunzig Minuten (Cronenberg in Rodley 1997, 151).

Aber inwieweit kann man überhaupt «die Perspektive der Seuche» einnehmen? Was genau heißt es eigentlich, sich auf eine solche Perspektive einzulassen? Können Krankheitserreger denn auf unsere Weise sehen oder denken? Und was bedeutet es, ein solcher Parasit zu sein? Ich möchte behaupten, dass wir in SHIVERS tatsächlich eine pathogene Perspektive einnehmen, jedoch weder im üblichen Sinne, indem wir den kognitiven oder optischen Standpunkt des schwarzen Schleims beziehen, noch indem wir ihm direkt mit Sympathie oder Empathie begegnen. Statt diese «positiven» Strategien zu verfolgen, ist unser Fokus des Interesses in Richtung auf die Parasiten verschoben und von den menschlichen Figuren abgezogen, da der Film unsere Sympathie für die Opfer der Seuche in Grenzen hält.²

Die Schleimklumpen in SHIVERS sind Werkzeuge der Entmenschung, indem sie die befallenen Figuren jeder Komplexität entkleiden – sei sie emotional, rational oder moralisch –, so dass sie zu Sexzombies mutieren, die wie die Parasiten, die sich in ihnen ausbreiten, allein von Fleischeslust getrieben sind. Cronenberg maximiert hier den Horror, indem er die Dehumanisierung anhand jener Gruppen darstellt – den ganz Jungen und den sehr Alten –, die am verletzlichsten sind und sentimentalisiert zu werden pflegen, und indem sich die Seuche ohne

2 Eine detailliertere Diskussion von Sympathie, Empathie und Point-of-View findet sich in Smith (1995); eine vorgängige Untersuchung des Phänomens «Perspektive des Parasiten» in Smith (1999). Seymour Chatman (1996) entwickelt das Konzept eines narrativen Fokus des Interesses – in dem Sinne, dass eine Geschichte das für bestimmte Figuren «Gute» und «Zuträgliche» favorisiert.

Rücksicht darauf ausbreitet, ob jemand die Ansteckung gerechterweise verdient oder nicht. Doch wäre dies schon alles, so würde der Film lediglich in die erste der oben beschriebenen Kategorien fallen, bei der unsere Sympathie zunächst den Menschen gehört, um dann vom Nicht-Menschlichen usurpiert zu werden. *SHIVERS* geht jedoch darüber hinaus, indem er zunächst den Unterschied zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem nivelliert. Obwohl der Film uns einen Sympathieträger anbietet, investiert er wenig Energie darauf, diese Figur und ihren aussichtslosen Grabenkrieg gegen die Seuche lebendig zu gestalten. Weit mehr interessiert er sich dafür, wie sich die Körper ausbeulen und verwerfen, wenn der schwarze Schleim sich unter ihrer Haut austobt, und für das perverse, getriebene Verhalten der Befallenen; weit weniger dagegen für die Bestürzung und den Horror jener, die verschont geblieben sind. Die «Perspektive der Parasiten» einzunehmen bedeutet daher weniger, aktive Sympathie für sie zu entwickeln – hier hat Wood Recht –, als vielmehr, keine Sympathie für die menschlichen Opfer aufzubringen oder sie gar nicht erst *als Opfer* zu betrachten.

CRASH greift diese Strategie in gewisser Weise wieder auf. Freilich handelt es sich nicht um einen Horror- oder Science-Fiction-Film im konventionellen Sinne, welcher imaginierte Zukunftstechnologien einsetzt (wie die Seuche in *SHIVERS*), um neue (oder auch alte) moralische und soziale Probleme zu entfalten. Zwar spielt der Film vor einem alternativen sozialen Hintergrund (der jedoch eher einer Essentialisierung unserer eigenen Gesellschaft gleichkommt als einer futuristischen), um eine Psychologie zu entwerfen, die vom Begehren nach Transzendenz durch Schmerz, Verletzung, Trauma und letztlich Tod beherrscht ist – all dies vermittelt durch die technologische und materielle Beschaffenheit des Automobils (Metall, Glas, Gummi, Schaum, Leder, Plastik etc.). Das Ausmaß, zu dem der Film unsere psychologischen Konzepte über den Haufen zu werfen sucht, enthüllt sich am deutlichsten in seiner Schluss-Sequenz. Sie dreht sich um eine Art *pas de deux* der Autos, bei dem Ballard (James Spader) den Wagen seiner Frau Catherine (Deborah Kara Unger) rammt, bis dieser über die Böschung stürzt. Sie wird herausgeschleudert, er rennt zu ihr und fragt besorgt:

Ballard: Catherine, bist du OK?

Catherine: James ... Ich weiß es nicht ...

Ballard: Bist du verletzt?

Catherine: Ich glaube nicht ...

Ballard: Vielleicht beim nächsten Mal, meine Liebe ...

In jedem Film, der sich an die übliche Psychologie hält – das heißt, in fast jedem Film –, würde dieses Gespräch die Erleichterung zum Ausdruck bringen, dass Catherine die Kollision überstanden hat, als sei das Rammen des Autos ein gefährliches Freizeitabenteuer wie Fallschirmspringen oder einvernehmlicher Sadomasochismus. Doch der Einsatz in *CRASH* ist um vieles höher. Catherines Worte drücken Enttäuschung darüber aus, dass sie bei dem absichtlich herbeigeführten Unfall nicht zu Tode gekommen ist: Ihre Transzendentalisierung ist misslungen oder wurde zumindest vertagt. Ob wir den Dialog so interpretieren, hängt jedoch davon ab, in welchem Grad uns der Film in seine alternative Psychologie hineingezogen hat, um uns auf eine andere Spielart von «unmenschlicher» Perspektive einzuschwören. Demgemäß führt «Techno-Sex» dazu, «dass der Unfallpartner nicht mehr als Mensch betrachtet wird»³ – ähnlich wie die Seuche alle Befallenen in einen Zustand versetzt, in dem nur noch Sex zählt.

Physischer und moralischer Horror

Zwischen *SHIVERS* und *CRASH* drehte Cronenberg *THE FLY* (USA 1986), sein kommerziell erfolgreichstes Werk. Der Film ähnelt *SHIVERS* insofern, als es hier ebenfalls um vermeintliche sexuelle Befreiung durch Krankheit geht: In diesem Fall vermischt ein Wissenschaftler im Zuge der Entwicklung eines Teleportationsapparats versehentlich seine eigenen Gene mit denen einer Fliege. In den frühen Phasen seiner Transformation ist Seth Brundle (Jeff Goldblum) noch voller Energie, insbesondere sexueller Energie. Er weist die «Fleischesangst» der Gesellschaft von sich und erklärt auf dem Höhepunkt seiner Verwandlung: «Ich bin jetzt frei, bin aus den Zwängen entlassen.» An diesem Punkt der Erzählung weicht *THE FLY* allerdings von *SHIVERS* und seiner Mischung aus amoralischer Faszination und benebelndem Rausch durch völlige Hingabe an die (oder Transformation der) Libido ab. In *THE FLY* werden die Kosten der «emanzipatorischen» Krankheit ausbreitet und dargestellt in einer Weise, wie sie *SHIVERS* nur andeutet. Damit kreiert der Film Horror durch die erste der beiden oben erörterten Methoden – indem er unsere Sympathien anthropozentrisch verankert, vor allem aber, indem er uns *moralisch* anspricht, während *SHIVERS* der puren Faszination am scheußlichen Gegenstand verhaftet bleibt und jegliche Sympathie für das Humane untergräbt.

3 So Roy Grundmann (1997, 27); Grundmann stellt außerdem fest, dass Analverkehr hier eine ähnlich dehumanisierende Funktion erfüllt.



2 Der
«invertierte»
Pavian aus
THE FLY

Die Kosten werden sowohl als physischer wie als moralischer Horror ausbuchstabiert. Cronenberg ist weithin bekannt als Exponent – in der Tat als Virtuose – des «Körperhorror», und darum geht es mir im Folgenden, wenn ich von physischem Horror spreche, der sich aus der Reduktion des Humanen (mit all den ihm zugeschriebenen Attributen und Werten) auf das lediglich Materielle, das rein Physische ergibt. In *THE FLY* ist dieses Physische zudem als verunstaltet charakterisiert, als dysfunktional oder mutiert. Dies geschieht auf besonders extravagante Weise in der Szene, in der die Protagonistin eine Made von der Größe eines menschlichen Säuglings gebiert (eine Fantasie, wie sich zeigt, die jedoch realistisch ins Bild gesetzt und erst nachträglich als solche ausgewiesen ist).

Überhaupt wimmelt der Film von physischem Horror: Ein frühes und besonders verblüffendes Beispiel ist der «invertierte» Pavian, dessen Körper infolge eines fehlerhaften Prototyps der Teleportie von innen nach außen gestülpt ist (vgl. Abb. 2). Der Pavian ist nicht nur auf eine Ballung blutigen Fleisches reduziert, sondern zugleich und folgerichtig in Umkehrung der Darwinschen Evolution – dem raschen Verschwinden des am wenigsten Überlebensfähigen – zum baldigen Niedergang verurteilt.⁴ In seiner neuen Gestalt ist er in der Tat nicht lebensfähig (wie auch Seth, wenn er in der letzten Phase seiner Verwandlung zur «Brundletelefly» in erbarmungswürdigem Zustand vom Teleporter fortkriecht). Horror durch Blickverengung auf das lediglich Materielle

⁴ Tatsächlich stammt der Ausdruck «survival of the fittest» («Überleben der am besten an die Umwelt angepassten Art») nicht von Darwin selbst, sondern aus Herbert Spencers Beschreibung von Darwins Evolutionstheorie.

3 THE FLY: Das
Innere des
Körpers



setzt sich in einem weiteren Motiv fort, das die ekelerregende Qualität von Nahrungsmitteln akzentuiert – vor allem von Fertiggerichten wie einem Fast-Food-Cheeseburger oder von einem Steak, das den Teleporter durchlaufen hat. Dies gipfelt in der außerordentlichen Szene, in der Seth, nun substanziell transformiert zu «Brundletelefly», im Stil einer didaktischen Videodemonstration aufzeichnet, wie er als Fliege Nahrung zu sich nimmt, indem er eine Säure darauf erbricht, die alles zu Brei verflüssigt. Und er hat sich in einer früheren Szene, als er mit seiner Freundin, der Journalistin Roni (Geena Davis), zu seinem Labor fährt, über Übelkeit beklagt – ein subtiler Hinweis auf die Kombination purer Materialität (in Form von Erbrochenem) mit Dysfunktionalität (da die Übelkeit aus einer Gleichgewichtsstörung resultiert), welche zu einem zentralen Motiv des Films wird.

Der Körperhorror verformter und dysfunktionaler Materialität ist mit einer weiteren physischen Angst verwandt, mit der Cronenberg in *THE FLY* und anderen Filmen ständig spielt: dem Verlust körperlicher Unversehrtheit (Einheit, Vollständigkeit, Ganzheit). Der Pavian kann nicht lange überleben, weil seine Haut sich jetzt *im Innern* seines rohen, nach außen gestülpten Fleisches befindet. Später im Film werden Menschen aufgerissen, bis das Innere ihres Körpers zum Vorschein kommt; dies zunächst, als der Arm eines Ringers gebrochen wird und ein Knochensplitter durch die Haut dringt (vgl. Abb. 3), und später, als Brundlefly Säure auf Hand und Fuß von Ronis Chef erbricht (vgl. Abb. 4). Der Verlust körperlicher Unversehrtheit wird jedoch vor allem an Seths Desintegration exemplifiziert, wenn zunächst seine Zähne, Fingernägel und dann seine äußeren Organe abzufallen beginnen, sein ganzer Körper Eiter absondert und von Schleim trieft. An späte-



4 THE FLY:
Das Innere
des Körpers

rer Stelle sammelt er diese Teile seiner Selbst auf und bezeichnet sie als «Brundles naturkundliches Museum». Die Auflösung seines Körpers zu organischer «Pampe» wird im Kontrast mit den harten, sauberen Kanten der Maschinentechologie noch unterstrichen – so zum Beispiel, wenn eine Handvoll Zähne und ein Mundvoll Blut auf seine Computertastatur tröpfeln.

Der Gegensatz zwischen «Hart» und «Weich» durchzieht praktisch Cronenbergs gesamtes Œuvre. Seine Passion, *weiche*, pulsierende menschliche Innereien freizulegen, ist offensichtlich, ob dies nun die simple Form von hervorquellendem Gedärm (VIDEODROME, CDN 1982) und explodierenden Köpfen annimmt (SCANNERS, CDN 1981) oder die raffiniertere, extremere von neuen Öffnungen im Bauch (VIDEODROME) oder auch Greiforganen in der Achselhöhle (RABID, CDN 1977). Weniger offensichtlich ist die durchgängig *harte* Kulisse, vor der diese Ansichten des Körperinnern jeweils ausgestellt werden, etwa in Gebäuden, die von anonymen Stahl-und-Glas-Konstruktionen (CRIMES OF THE FUTURE, CDN 1970; SHIVERS; CRASH) und Neuerfindungen aus Metall dominiert sind und in einem gleichmäßig kühlen Licht erstrahlen, das Chiaroscuro-Effekte weithin vermeidet. Die Vorspann-Sequenz von THE FLY liefert einen Vorgeschmack dieses Themas: Man sieht eine brodelnde Masse von ekliger organischer Qualität – ähnlich mikroskopisch vergrößerten Larven oder Parasiten. Sie erweist sich jedoch als nichts anderes als die elektronisch bearbeitete Aufnahme der Teilnehmer eines wissenschaftlichen Kongresses, die sich in einem der aseptischen Geschäftsgebäude Cronenbergs tummeln. Man kann CRASH als Apotheose dieser Kombination betrachten, da er auf den Zusammenprall von lebendigem Fleisch mit den

festen Materialien der Automobilkultur abstellt. Diese Kultur kommt nicht nur im Set, in den Requisiten und in der Beleuchtung des Films zum Tragen, sondern auch in der musikalischen Instrumentalisierung, die vom stahlharten Timbre der elektrischen Gitarre geprägt ist. Die Kollision von Hart und Weich manifestiert sich nicht nur in den Karabolagen, sondern auch im tätowierten Lenkrad auf Vaughans (Elias Koteas) Brust und in Gabrielles (Rosanna Arquette) Beinschienen, die Fleisch und Leder zusammenzwingen. Es ist kein Zufall, dass der Titel von William Burroughs' zweitem Roman – *The Soft Machine* (1961) – einem im Zusammenhang mit dieser Ikonografie einfällt, auch wenn die Verbindung von «Weichheit» und «Maschine» bei Cronenberg etwas anders gelagert ist als dort. Bei Burroughs erscheint das Organische als eine Art Mechanismus oder Apparatur, während Cronenberg mit der Verbindung von Technologie und menschlichem Körper wohl nur die Unterschiede zwischen beiden betonen will.

THE FLY enthält jedoch noch einen weiteren Horror, der ebenso verstörend und mindestens so virulent ist wie der physische, aber vielleicht weniger leicht zu identifizieren. Ich möchte ihn den «moralischen Horror» nennen; im Film überlagert und «interdefiniert» er sich mit dem beschriebenen physischen Horror. Anfänglich dramatisiert sich der moralische Horror um die Figur von Stathis Borans. Stathis ist nicht nur Ronis Chef – der Herausgeber des wissenschaftlichen Journals, für das sie schreibt –, sondern auch ihr verfloßener Liebhaber. Sobald sich Roni mit Seth einlässt, entwickelt Stathis unguete Besitzerallüren, obwohl er die Rhetorik der «freien Liebe» proklamiert. Er maßt sich an, ihr zu «erlauben», wo und wann sie Seth treffen darf; er betritt hinter ihrem Rücken ihre Wohnung, zu der er aus früheren Tagen noch den Schlüssel besitzt; und er duscht bei ihr, als wolle er sein Territorium markieren. Als es Stathis dämmert, dass die Beziehung zwischen Seth und Roni sich zu einer veritablen Liebesgeschichte auswächst, lässt er sich zu einem aggressiven Eifersuchtsanfall hinreißen. Meist jedoch verhält er sich in keiner Weise gewalttätig oder abstoßend, sondern begnügt sich mit anzüglichen Bemerkungen wie: «Darf ich wieder über deinen Körper verfügen, wenn das hier vorbei ist?» oder: «Wie wär's mit Sex? Nicht mit Liebe oder Zuneigung, sondern nur mit Sex zur Entspannung zwischen uns beiden?»

Auf die letzte Frage antwortet Roni: «Du bist ekelhaft.» Es ist kein Zufall, dass sie sich hier der Sprache des Horrors bedient (über den man mit Ausdrücken wie «Ekel» oder «Abscheu» zu sprechen pflegt), denn Stathis' Verhalten ihr gegenüber entspricht einer moralischen Bedrohung, die den bisher beschriebenen körperlichen Bedrohungen

parallel läuft. Er benimmt sich, als habe sie keine eigenen Wünsche, Gefühle oder Gedanken, keine Autonomie. Kurz: Stathis behandelt Roni, als sei sie *lediglich ein Körper* – eben etwas rein Physisches – und nicht eine Person mit all jenen Eigenheiten, individuellen Attributen und moralischen Rechten, die wir Personen zugestehen.⁵

Im Verlauf des Films verschiebt sich der Ort dieser moralischen Monstrosität von Stathis Boras zu Seth Brundle (ihre Parallelisierung wird durch die identischen Initialen «S.B.» noch unterstrichen). Seths fortschreitende Verwandlung zur Fliege unterminiert *seinen* menschlichen Status. Ein erstes Symptom dieses Prozesses zeigt sich in seiner Einstellung zum Sex. Er glaubt, die Erfahrung der Teleportation habe ihn «gereinigt» und erneuert, so dass ihm eine bis dato unbekannte Stärke, hohes Durchhaltevermögen und libidinöse Kraft zugewachsen seien. Hier verschränkt sich das Sex-Motiv mit dem oben erwähnten Nahrungsmotiv als verwandte Manifestation eines obsessiven fleischlichen Appetits. Seths Nahrung besteht nun in erster Linie aus Zucker und anderen energetischen Substanzen. Roni übernimmt zunächst seine Haltung; sie beißt ihn spielerisch beim Liebesspiel und sagt: «Ich möchte dich am liebsten fressen ... dein Fleisch macht mich ganz verrückt.» Damit kündigt sie ironischerweise bereits an, dass Seth sie seinerseits bald nur noch als Materie ansehen wird, als gefundenes Fressen sowohl für seine Lust wie für seinen Teleporter. Frustriert von ihrer sexuellen und physischen Erschöpfung drängt er sie dazu, sich teleportieren zu lassen, da er annimmt, dies werde sie ebenso «verjüngen», wie es ihn mit Energie aufgeladen hat. (Die Schluss-Szene greift dies wieder auf, als Brundlefly versucht, Roni gegen ihren Willen zu teleportieren). Doch sie fühlt, dass die Teleportation Seth weniger gut getan als ihn beschädigt hat, und schreckt davor zurück, sich ebenfalls dieser Prozedur zu unterwerfen. Seths Verhalten beginnt nun mehr und mehr, dem von Stathis zu gleichen: Verärgert, dass Roni sich nicht seinen Wünschen fügt, wirft er sie hinaus und liest in einer Bar eine andere Frau auf. Sie soll nicht nur seine sexuelle Manie befriedigen, er plant auch, sie zum nächsten Versuchsobjekt der Teleportie zu machen.

Sobald Seth klar wird, wie ihm geschieht, legt sich sein monströses Moralverhalten – jedoch nur für eine Weile. In dem Maße, wie die Metamorphose seinen Körper erfasst, beginnt er die neue insektenhafte Existenz zu akzeptieren; er spricht von seiner Verunstaltung als einer «Krankheit, die Absichten verfolgt – und schlussendlich wohl gar nicht so übel ist.» Die Verhaltensweisen, die mit seiner Veränderung einher-

5 Zum Konzept der «Personhaftigkeit» vgl. Smith (1995), Kapitel 1 und 4.

gehen, fasst er in einer Rede über «Insektenpolitik» zusammen: Insekten, so erklärt er, sind «brutal» und «kennen kein Mitleid». Und er demonstriert uns, was das bedeutet, indem er Roni aus dem Krankenhaus entführt und ihren Wunsch auf Abtreibung ignoriert, um sich seinen Nachwuchs zu erhalten. In einer klimaktischen Szene versucht er, sie mit sich zu «verspleißen» in der paradoxen Hoffnung, seine rasch abnehmende Humanität wieder herzustellen. So zeigt Brundlefly die gleiche Missachtung für Ronis Status als Person wie Stathis – auch wenn sein monströses Tun viel gravierender und mit dem physischen Horror seiner Metamorphose verschränkt ist. Physischer und moralischer Horror verstärken einander, da Seth die Kontrolle über seinen Körper verliert (als Ergebnis der Krankheit) und Roni parallel dazu die Kontrolle über den ihren (als Ergebnis der Übergriffe auf ihre Autonomie).

Seths Beschreibung der «Krankheit» als «absichtsvoll» bezeichnet nicht nur die Richtung seiner Mutation, sondern weist auf eine Vorstellung, die fast das ganze Œuvre Cronenbergs durchzieht: die Vorstellung, dass Krankheit, weit entfernt davon, organische Prozesse (wie Sex, das Altern, die Verdauung) zu stören, als deren *Vorbild* fungiere. Diese Vorstellung wird jedoch in *THE FLY* und in *SHIVERS* je unterschiedlich ausgearbeitet. Als *SHIVERS* an dem Punkt anlangt, an dem die Seuche ihr Ziel zu erreichen beginnt und sich ethische Fragen stellen, verharmlost der Film die moralische Dimension zugunsten der amoralischen Faszination am Prozess der körperlichen Verwandlung/Entmenschung und zieht die bürgerliche Ordnung und allen sexuellen Anstand spöttisch ins Absurde. Im Fall von *THE FLY* dagegen werden physischer und moralischer Horror akzentuiert und miteinander verwoben. Dieser Prozess kulminiert in der finalen Szene, in der die Anatomie der Fliege in dem Augenblick aus Seths menschlicher Gestalt hervorbricht, als er Roni in den Teleporter zwingen will.

Die Eigenart der beiden Filme lässt sich am deutlichsten anhand des je unterschiedlichen Status von Humor und Liebe sowie der sehr verschiedenen Enden herausstellen. In *SHIVERS* wird die Romanze zwischen Arzt und Krankenschwester kaum entwickelt. Im Gegensatz dazu widmet *THE FLY* der aufkeimenden Liebesgeschichte zwischen Roni und Seth im ersten Drittel der Handlung viel Aufmerksamkeit, was durch die Chemie zwischen Geena Davis und Jeff Goldblum (die zu diesem Zeitpunkt ein Paar waren) und ihr überzeugendes Spiel noch verstärkt wird. Die Liebesgeschichte ist eng mit dem Humor des Films verzahnt, da die beiden spielerisch und witzig miteinander umgehen. Die allererste Szene, in der sie sich auf einer naturwissenschaftlichen Tagung begegnen, zeigt sie im Wortgefecht miteinander, einem

Schlagabtausch à la Screwball Comedy. Als Seth Roni zum ersten Mal in sein Labor mitnimmt – ein Loft, in dem er zugleich wohnt –, improvisiert er ironisch ein Pseudo-Horrormotiv auf dem Klavier, mit dem er bewusst auf das Stereotyp des Mad Scientist anspielt, des kontaktscheuen, exzentrischen Gelehrtenfreaks, der einer Frau gegenüber üble Absichten hegt.⁶ Diese Art von Humor verstärkt sich im Zuge der Krankheit und im Verlauf des Films und kontrastiert sowohl mit Seths physischer Entartung wie mit der fatalen Auswirkung seiner Metamorphose auf die Liebesgeschichte.

In einer herzerreißenden Szene kehrt Roni zu Seth zurück, vier Wochen nachdem sie ihn verlassen hat, und muss feststellen, dass aus dem vitalen Mann, in den sie sich verliebt hatte, ein alternder, gebeugter Krüppel geworden ist. Am Ende der Szene, als Seth das Fortschreiten der Verwandlung schildert, erbricht er sich auf einen Doughnut – nach Art der Fliegen, die ihre Nahrung zu Brei zerfließen lassen –, und voller Ekel entfährt ihm ein «Wie scheußlich!» (vgl. Abb. 1). Etwas Ähnliches passiert später, als Seth/Brundlefly Witze über «Brundles naturkundliches Museum» macht. Diese Augenblicke mögen von grotesker Komik sein, gehen aber darüber hinaus. Seths bizarre Bemerkungen legen Zeugnis davon ab, dass seine Persönlichkeit sich trotz seines gebeutelten, eiternden Körpers immer noch behauptet – Zeugnis von einem humanen Rest, und dies sogar noch, nachdem die Physiognomie der Fliege die Überhand gewonnen hat. Der emotionale Gehalt der Doughnut-Szene wird zudem durch einen *reaction shot* auf Roni vertieft, der ihren physischen Ekel zum Ausdruck bringt und *zugleich* ihr entsetztes, tragisches Begreifen des Schicksals, das Seth und damit ihre hoffnungsvolle Liebesbeziehung ereilt hat. In der zweiten Hälfte des Films kommen solche Momente und vor allem Aufnahmen der

6 Dies ist die erste von mehreren Hommagen – oder zumindest auffälligen Reminiszzenzen – an klassische melodramatische Horrorfilme wie *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* (USA 1923) oder *THE PHANTOM OF THE OPERA* (USA 1925). Seths Improvisation auf dem Klavier erinnert an die berühmte Szene, in der das Phantom die Heldin durch sein Orgelspiel zu verführen sucht. Allgemeiner: Sowohl in *THE PHANTOM OF THE OPERA* wie in *THE FLY* wird ein weibliches Liebesobjekt von einem entstellten Mann entführt. In beiden Filmen versucht der Mann, die Frau damit gefügig zu machen, dass er ihre Karriere zu fördern verspricht (als Opersängerin respektive als Journalistin). Und Brundlefly besitzt eine unübersehbare Ähnlichkeit mit dem verknorzten Gesicht des Glöckners Quasimodo (Lon Chaney), und wie dieser die Zinnen der Kathedrale, so nutzt auch Brundlefly ein Dach als Rückzugsort. Alle drei Filme spielen auf den Mythos von «der Schönen und dem Tier» an – worauf ich noch zurückkommen werde. Man könnte in der Tat glauben, *THE FLY* versuche, diesen Mythos für die blutdürstige, postklassische Körperhorror-Generation neu zu erfinden.

verstörten Roni häufiger vor, die in Erkenntnis dessen, was aus Seth geworden ist, und der Erinnerung daran, was er vor Kurzem noch war, wie gelähmt ist. Außerdem profitiert THE FLY hier assoziativ vom Mythos «die Schöne und das Tier» mit der unüberbrückbaren Kluft zwischen den Liebenden und der quälenden Diskrepanz zwischen äußerer Hässlichkeit und innerer «Schönheit der Empfindung».⁷

Verlust und Zerstörung der Liebesgeschichte spielen eine wichtige Rolle am grauenvollen Höhepunkt des Films. Beides kulminiert im gefühlshaltigen Schluss mit seinen die Empathie fördernden Momenten in Geena Davis' unendlich trauriger Miene und ihren verzweifelten Worten, vielleicht sogar in den trostlosen Augen des Wesens, das nun zu Brundlefly geworden ist – der Ausdruck der Augen als letzte humane Spur, die «es» noch besitzt.⁸ Und Brundleflys finale Geste – als er Ronis Pistole an den Kopf setzt, um ihr zu verstehen zu geben, dass er von seiner deformierten und dysfunktionalen Existenz erlöst werden möchte –, ist zugleich eine moralische Geste, die auf einen Rest von Humanität und *Altruismus* in ihm verweist: gleichsam auf eine letzte Faser von Seth. Mit all diesen Elementen betont THE FLY das Anthropomorphe, Emotionale und Moralische, ganz im Gegensatz zu SHIVERS, in dem all dies unterdrückt wird. Und die Verwandtschaft zur aristotelischen Tragödie lässt ermesen, inwieweit THE FLY traditionellen Ressourcen des Dramatischen verpflichtet ist – denn was ist dieser Film, wenn nicht die Geschichte eines grundsätzlich guten Menschen, dessen verhängnisvoller Irrtum wissenschaftlicher Hybris entspringt und dessen Sturz nicht nur Horror und Ekel, sondern auch Mitleid und Furcht in uns auslöst?⁹

7 Zum Konzept der «inneren Schönheit» oder «Schönheit der Seele» vgl. Colin McGinn (1997). Wie David Lynchs THE ELEPHANT MAN wurde auch THE FLY von Mel Brooks produziert. In beiden Fällen scheint der Rückhalt im Mainstream die Regisseure bei der stilistischen und thematischen Gestaltung ihrer Filme affiziert zu haben. Jeweils wurde ihr spezifisches Interesse an Motiven und Strukturen auf traditionellere Erzählformen übertragen, und beide Filme evozieren gängige dramatische Gefühle. Jeweils geht es um das Pathos, das mit dem Mythos «die Schöne und das Tier» assoziiert ist, in dem ein scheußlich entstellter Protagonist versucht, die Würde zu bewahren, die ihm sein Körper versagt. (Brundle beschreibt sich als «ein Insekt, das davon träumte, ein Mensch zu sein».) Dies soll jedoch nicht den Eindruck erwecken, dass die Regisseure ihrer «Authentizität» entsagt haben, um sich vom Mainstream korrumpieren zu lassen – beide Filme gehören zu den gelungensten ihrer Schöpfer –, doch es ist mit zu bedenken, in welchem Maße sich der Produktionskontext auf den Stil eigenwilliger Regisseure auswirken kann.

8 Zur Relevanz des Gesichtsausdrucks im Film generell vgl. Plantinga (1999).

9 Auch Cynthia A. Freeland hat die Verwandtschaft zwischen THE FLY und der aristotelischen Tragödie bemerkt, wenn sie Ronis Rolle bei der Lenkung der Zuschauerwahrnehmung mit der des griechischen Chors vergleicht. Sie weist darauf hin,

Fly Fucking

Die Leser mögen bemerkt haben, dass es mir gelungen ist, Cronenbergs Filme ganz ohne Verweis auf Kastrationsängste oder das Abjekte zu besprechen, und dies trotz der Tatsache, dass es nicht nur um den Horrorfilm, sondern zu einem beachtlichen Grad auch um Sex geht. Ich möchte nicht ausschließen, dass psychoanalytische Konzepte unser Verständnis des Horrors fördern können oder sogar gefördert haben,¹⁰ doch ich bezweifle, dass die Psychoanalyse *unbedingt* die Grundlage unseres Horror-Verständnisses bilden muss, wie vielerorts behauptet wurde. Im Bisherigen habe ich gewisse Ängste und Faszinationen diskutiert, auf denen Horror – und viele Horrorfilme – beruhen: den Verlust der körperlichen Unversehrtheit zum Beispiel und damit die Angst, zu erblinden oder die Herrschaft über die eigene Motorik zu verlieren.¹¹ Mir ist natürlich bewusst, dass solche Phänomene in psychoanalytischen Erörterungen des Horrors gängig sind, doch ich sehe keinen zwingenden Grund für die Annahme, dass sie notwendig oder einzig auf kindliche Traumata zurückgehen. Und ebenso glaube ich nicht, dass die einfache, wenn auch sehr durchgängige Präsenz Freud-scher Bilder im Horrorfilm die Richtigkeit seiner oder anderer psychoanalytischer Theorien beweisen kann. Diesem Argument dürfte ein Zirkelschluss zugrunde liegen: Es ist nicht überzeugender als jenes, das besagt, die durchgängige Präsenz christlicher Ikonografie in Horrorfilmen bestätige die Existenz Gottes oder des Teufels.

Eine der neueren großen Alternativen zu psychoanalytischen Ansätzen, den Horrorfilm zu verstehen, bildet Noël Carrolls anspruchsvolle und stimulierende Studie *The Philosophy of Horror*. Carrolls Verständnis des Horrors beruht – wie auch meine eigenen Ausführungen, vor allem zur Analyse von SHIVERS – auf den Elementen ›Neugier‹ und

dass dies ein Symptom des unterschweligen Sexismus des Films sei, der dem Protagonisten eine starke berufstätige Frau gegenüberzustellen scheint, in Wahrheit aber ihre Rolle ganz der männlichen Tragödie unterordnet. Freeland ist in diesem Punkt zuzustimmen, allerdings übersieht sie ein weiteres Moment von männlichem Sexismus: dass sowohl Stathis wie Seth auf moralisch monströse Weise Ronis Autonomie ignorieren; vgl. Freeland 1996, 211f.

10 Doch es ist schwierig, mit Freeland (anhand von *THE FLY*) in die Monstrositäten der Männer eine Feminisierung des männlichen Körpers hineinzulesen – im Sinne von Barbara Creed (1993), die zu bedenken gegeben hat, eine Quelle des Horrors könne in archaischen männlichen Ängsten vor einer Feminisierung liegen.

11 Zum Verlust der Kontrolle über bestimmte Körperfunktionen und zum Gefühl der Ganzheitlichkeit sowie der Verbindung zwischen solchen Erfahrungen und dem Horrorfilm vgl. Grodal (1997, 110f).

«Faszination». Auf die Gefahr hin, mich zu sehr auf das einzulassen, was die Dänen merkwürdigerweise «fly fucking»¹² nennen, möchte ich die Unterschiede zwischen Carrolls und meinem eigenen Verständnis des Horrors herausarbeiten.

Carrolls Erklärung ist eine doppelte, umfasst sowohl eine «universelle» wie eine bescheidenere, aber immer noch sehr breite «generelle» Hypothese. Die «universelle» These – universell, weil Carroll behauptet, dass sie sich auf alle Manifestationen von «Art-Horror»¹³ anwenden lasse – geht davon aus, dass wir die Monster und das Monströse sowohl ekelregend wie faszinierend finden. Beide Gefühle haben ihren Ursprung darin, dass sich (für Carroll) die Monstrosität aus einer Konfusion der Kategorien ergibt.¹⁴ Die «generelle» These argumentiert indessen damit, dass viele (wenn auch nicht alle) Horror-Fiktionen als «Drama der Enthüllung» strukturiert sind, wobei das Rätsel, das uns das unsägliche Wesen – das Monster – aufgibt, allmählich aufgedeckt, erforscht und gelöst wird. Dies ist Carrolls radikalster Vorschlag insofern, als sich damit das «Paradox des Horrors» erklärt – die Tatsache, dass die Rezipienten Lust daraus ziehen, zugleich horrifiziert und angeekelt zu werden. Carroll verortet also den Horror eher in der narrativen Struktur als im Horror *an sich*. Er zitiert eine besonders geglückte Passage der Ästhetiker des 18. Jahrhunderts, J. und A. L. Aikin, um seine «generelle» These zu stützen: «Lieber ertragen wir den akuten Schmerz einer heftigen Emotion als das zermürbende Nagen unerfüllten Begehrens» (Aikin 1773, 123). Mit anderen Worten, Horror ist «der Preis, den man zahlen muss» (Carroll 1990, 184), um die Erfüllung narrativer Neugier im Horrorgenre zu erleben.

Einige Kritiker haben angemerkt, dies gehe an der Spezifik des Horrors vorbei (vgl. Solomon 1992, 172f; Shaw 1997). Doch Carroll unternimmt einige Anstrengung, diesen Einwand zu antizipieren und auszuräumen. Seine beiden Thesen – die universelle wie die generelle – sind geschickt in einem Argument verbunden: die (universelle)

12 «Flueknepperi» («fly fucking») bedeutet etwa «Haarspalterei».

13 «Art-Horror» bezeichnet eine Emotion, die aus der fiktionalen Darstellung Entsetzen auslösender Entitäten und Ereignisse resultiert und sich signifikant von der Reaktion auf Tatsächliches unterscheidet; vgl. Carroll 1990, 27.

[Anm. d. Übers.:] Im Deutschen würde man besser von «imaginärem Horror» sprechen, da es bei den Filmen nicht unbedingt um Kunst geht.

14 [Anm. d. Übers.:] Smith setzt hier die Theorie der Ethnologin Mary Douglas (2002) voraus, auf der Carroll aufbaut: *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* [1966]. London/New York: Routledge. Douglas stellt fest, dass eine Konfusion gedanklicher Kategorien – beispielsweise der Kategorien «Fisch» und «Vogel», die sich eigentlich ausschließen – Ekel hervorruft.

Faszination an und Neugier auf den Horror «erfährt spezielle Erweiterung» in den verbreiteten (generellen) «Erzählungen von Enthüllung und Entdeckung» (1990, 190). Fairerweise ist anzufügen, dass Carroll den Ehrenplatz innerhalb seiner Theorie der generellen, nicht der universellen These einräumt – obwohl die universelle definitionsgemäß die umfassendere bildet. Dies lässt sich daran ablesen, dass er die generelle These zuerst einführt und zum Hauptträger seiner Lösung für die Paradoxie des Horrors macht. Außerdem scheint er etwas abschätzig auf das Phänomen des «Art-Horror» zu blicken, das weniger auf narrativer Enthüllung als vielmehr auf schierer geschockter Faszination zu beruhen scheint (vgl. Carroll 1990, 193).

Hier liegt der eigentliche Schlüssel zur Meinungsverschiedenheit zwischen Carroll und Solomon; kontrovers ist dabei vor allem die Frage, wie sich Faszination und Ekel im Horrorfilm zueinander verhalten. Carroll bringt zwei Möglichkeiten aufs Tapet: die beiden Gefühle sind entweder «koexistent» oder «integriert». Im ersten Fall evozieren die kategorialen Verwirrungen und Regelverletzungen, die den Horror im Innersten bestimmen, zwei unterschiedliche Emotionen, wobei die positive Empfindung (die Faszination) die negative (den Ekel) hinreichend überwiegt, um unser Interesse bei der Stange zu halten. Im zweiten Fall ist es *der Ekel selbst*, der die lustvolle Faszination generiert: Vermindert man den Ekel, so schwindet auch die Neugier. Auf diese Weise sind die beiden Empfindungen integriert. Für Carroll können beide gleichzeitig bestehen, und daher kann er sagen, dass Horror «der Preis» ist, den wir für unsere Neugier zahlen müssen – ein negativer Preis, keine positive Bedingung. Auch für mich – wie für Solomon und, wie ich behaupten möchte, für Cronenberg – sind die beiden Emotionen integriert. Während Carroll sich übrigens ganz sicher ist, dass wir «Ekel nicht begehren» (ibid., 185), möchte ich daran erinnern, dass für Solomon «das Abstoßende und Ekelhafte schon in eigenem Recht attraktiv» sind (1992, 173).

In dem Feld, das ich hier umrissen habe, bildet das *horrifizierende Phänomen* das vornehmliche Objekt unseres Interesses und unserer Aufmerksamkeit. Dies verändert Carrolls universelle These in Richtung «Integration» und verschiebt das Gewicht der Erklärung signifikant vom generellen hin zum universellen Prinzip. Die Neugier, um die es hier geht, entspricht dem, was häufig als «morbide Neugier» bezeichnet wird – wenngleich nicht impliziert werden muss, dass sie pathologisch ist. Neugier auf das Ekelhafte und Monströse ist die Triebkraft des «Art-Horror», unabhängig davon, wie diese Neugier durch die Erzählung und ihre moralischen Vektoren geformt wird, die, wie

die vorliegenden Analysen von SHIVERS und THE FLY gezeigt haben, einen ganz unterschiedlichen Verlauf nehmen können.

Postscriptum: Ernsthafte Scheiße (2012)

In dem guten Jahrzehnt, das seit der Erstveröffentlichung von «A(moralische) Monstrosität» verstrichen ist, haben sich viele der Muster, die ich seinerzeit in Cronenbergs Werk dingfest gemacht hatte, weiter behauptet. Auf der einen Seite ist zu verzeichnen, dass die Diversifizierungen der Körperhorror-Filme der ersten zwanzig Jahre seines Schaffens sich fortsetzt: Die Filme umfassen jetzt eine Reihe literarischer Projekte (SPIDER, CDN/GB 2002; A DANGEROUS METHOD, CDN/D 2011; COSMOPOLIS, F/CDN/I 2012), daneben die Comic-Adaption A HISTORY OF VIOLENCE (USA, D/CDN 2005) sowie Werke, die das frühere Horrorgenre wieder aufgreifen (EXISTENZ von 1999, vielleicht auch EASTERN PROMISES von 2007, wenn auch auf weniger direkte Weise). Auf der anderen Seite sind Stil und thematische Anliegen der Körperhorror-Filme im späteren Œuvre weiterhin sehr präsent: Man denke an die komisch-groteske Analiät Eric Packers in COSMOPOLIS – die mit Seth Brundles «Wie scheußlich!» als Reaktion auf sein Erbrechen in THE FLY vergleichbar ist; an Sabina Spielreins physische Ausbrüche in A DANGEROUS METHOD, die den Verlust von körperlicher und persönlicher Integrität evozieren, wie man dies aus so vielen früheren Werken Cronenbergs kennt; und die Vorstellung – die von Spielrein im gleichen Film geäußert wird –, dass Sex eine Art Auslöschung des Selbst impliziert: ein Echo der Delirien beim Liebesakt, bevor die fatalen Mutationen in THE FLY eintreten. Der Wahn der Hauptfigur in SPIDER und die ambivalenten, vielschichtigen Szenarien sowohl dieses Films wie auch von EXISTENZ führen uns zurück in die gequälte, paranoide Welt von VIDEODROME. Aus dieser Perspektive sieht Cronenberg wie ein klassischer Auteur aus, der produktiv innerhalb und gegen die unterschiedlichen Kontexte und Typen seiner Stoffe arbeitet, aber immer in der Lage ist, seine Lieblingsmotive zum Zuge kommen zu lassen; und der außerdem eine gewisse stilistische Ökonomie einhält, die ihn von den postklassischen verwöhnten Jungregisseuren unterscheidet, die in der gegenwärtigen Filmindustrie, wo der Regisseur hoch im Kurs steht, große Freiheiten genießen.

Aus der Warte dieses Aufsatzes ist eines der auffälligsten Charakteristika der neueren Filme der Kontrast zwischen der tragischen, sehr menschlichen Welt von A DANGEROUS METHOD – zum Teil ein Lamento unerfüllter Liebe – und dem flachen emotionalen Feld von COS-

MOPOLIS, das an den in «A(moralische) Monstrosität» beschriebenen Kontrast zwischen THE FLY auf der einen und SHIVERS sowie CRASH auf der anderen Seite erinnert. Es ist ein Kontrast, der erneut jene theoretischen Fragen aufwirft, die den Kern meines ursprünglichen Textes bildeten und sich um das Wesen der Sympathie und der Gefühlsreaktionen auf Spielfilme drehen – vor allem um die «bad feelings» und andere affektive Zustände, wie sie Cronenbergs Filme auslösen. Unter welchen Bedingungen entsteht Sympathie für die Charaktere? Erfüllen Cronenbergs Filme sie? Können wir für schwarzen Schleim Sympathie empfinden? Gefällt uns irgendetwas daran? Versuchen diese Werke Sympathie für ihre Hauptfiguren zu erwecken – oder wollen sie, jedenfalls streckenweise, etwas ganz anderes?

In meinem Buch *Engaging Characters* (Smith 1995) vertrete ich die Meinung, dass die Sympathie für Figuren primär von unserem moralischen Urteil abhängt: Wir empfinden am meisten Sympathie für diejenigen Charaktere, deren moralische Haltung wir billigen. Unser prototypischer Held ist ein anständiger Mensch, der oft ungerechter Behandlung ausgesetzt ist und dagegen ankämpft – kein Tugendbold, aber jemand, den man moralisch glaubwürdig findet. Diese grundsätzliche Annahme bedarf allerdings der Qualifizierungen und nuancierten Ausgestaltung, und eine Gegenmeinung besagt, dass schon diese Annahme nicht stimmt oder zumindest nicht für Erzählungen, die sich vom klassischen Helden verabschiedet haben. Die gegenwärtige Flut von Antihelden im Fernsehen – Tony Soprano, Dexter, Walter White – bestärkt den intuitiven Eindruck, dass unsere Sympathie sich auf mehr stützen muss als auf schlichte moralische Anständigkeit. So habe ich bereits an anderer Stelle (Smith 2011) gefragt: Was macht eigentlich Tony Soprano zu einem so sympathischen, attraktiven Mörder?

Eine Alternative zu meiner in *Engaging Characters* propagierten Theorie – die auf einem «moralischen Modell», wie man es nennen könnte, basiert – liegt in der Figur des Transgressors. Dieses andere, «transgressive» Modell ist eine Manifestation gegenkultureller Romantizität: In seiner reinen Form bedeutet es, dass unsere Sympathien – weit entfernt davon, sich an Charaktere zu heften, die dies moralisch verdienen – quasi automatisch jenen Figuren gehören, die soziale oder moralische Normen verletzen. Unsere Wertschätzung moralischer Anständigkeit maskiert lediglich die Begeisterung für jene Täter, die sich gegen die Obrigkeit auflehnen und es ihr zeigen wollen. Sicherlich ist diese Theorie nicht ganz abwegig, was noch deutlicher wird, wenn wir nicht nur unsere eigene Gesellschaft betrachten, sondern auch dokumentarische Darstellungen solcher sozialen Welten in den Blick neh-

men, die sich von der unseren unterscheiden, und ebenso Fiktionen, insbesondere bestimmte Genres, die eine «fiktionale Entlastung» von den moralischen Normen zu erlauben scheinen, welche wir in Tat und Gedanken zu beachten pflegen (vgl. Bruun Vaage 2013).

Doch es ist schwer zu sagen, auf welche Weise der transgressive Impuls zur Hauptquelle unserer Sympathie werden kann. Auffällig ist, dass jene Genrefilme, die hierfür die Standardbeispiele liefern, typischerweise das «Böse» ihrer transgressiven Protagonisten auf mehrfache Weise zeichnen. Erstens weisen diese «Antihelden» jeweils eine Mischung aus guten und schlechten Charakterzügen auf, und oft scheinen sie aus letztlich guter Absicht heraus zu handeln. In *BREAKING BAD* (AMC 2008–) will Jesse Pinkman instinktiv das Gute, auch wenn er naiv und schwach ist, und Walter Whites Taten speisen sich aus altruistischen Motiven gegenüber seiner Familie, mag er noch so korrupt und grausam handeln. Viele Szenen der Serie beschreiben, neben den rational kalkulierten Aktionen der beiden Figuren, ihre moralischen Kämpfe im Detail. Jede Übertretung wird durch Gewissensbisse aufgewogen; *BREAKING BAD* ist ein einziger Kreislauf aus Transgression und Schuldgefühl. Zweitens: Wollen Geschichtenerzähler unsere Sympathie für Übeltäter aufrecht erhalten, so werden sie uns kaum mit deren ärgsten Verbrechen konfrontieren. In *THE SILENCE OF THE LAMBS* (Jonathan Demme, USA 1991) kann Hannibal Lecter zum Beispiel deshalb witzig und charismatisch bleiben, weil wir seinen sadistischen Kannibalismus nicht aus der Nähe miterleben müssen. Und drittens sind den transgressiven Helden stets noch schlimmere Figuren gegenübergestellt – schlichtweg hässliche, psychotische Monster, in denen sich nichts Gutes mit dem Bösen paart. Tony Soprano ist nicht Richie Aprile; Walter White ist nicht Tuco; Neil McCauley in *HEAT* ist nicht Waingro. Ginge es bei der Sympathieverteilung nur um die Transgression, so müssten Figuren wie Anton Chigurh, der total unattraktive, eiskalte methodische Serienmörder in *NO COUNTRY FOR OLD MEN* (Joel & Ethan Coen, USA 2007), in der Tat die Helden sein. Sollte es tatsächlich Filme mit solchen Helden geben, so sind sie jedenfalls weit in der Minderzahl.

Zählen (manche von) Cronenbergs Filmen zu diesen Ausnahmen? Die Antwort ist kein klares «Ja». Viele seiner Filme drehen sich um moralisch anständige, wenn auch nicht fehlerfreie Protagonisten, und alle Mechanismen, die oben benannt wurden, sind in seinem Œuvre zu finden. In *A DANGEROUS METHOD* hat C.G. Jung den Mut, Sigmund Freud gegenüber standhaft zu bleiben, und er hat die Sensibilität, Sabina Spielreins Intelligenz und Potenzial zu erkennen und zu fördern. Der Protagonist von *A HISTORY OF VIOLENCE* versucht, sich neu zu er-

finden, wird aber gezwungen, wieder zur Gewalt zu greifen, um seine unschuldige Familie zu verteidigen; auch der Protagonist von *EASTERN PROMISES* ist des Mordes fähig, dies jedoch nur in Notwehr. Und in beiden Fällen werden die Protagonisten mit noch viel schlimmeren Figuren kontrastiert.

Von den Filmen des letzten Jahrzehnts ist es der jüngste, *COSMOPOLIS*, der das «moralische Modell» am deutlichsten in Frage stellt. Denn hier bindet uns der Film an Eric Packer, einen jungen erfolgreichen Finanzier, der meist geborgen in seiner langen Limousine durch New York kreuzt, isoliert von der Welt, in der seine Börsengeschäfte Katastrophen anrichten. Während eines ganzen Tages beobachten wir ihn, wie er sich aufplustert und sich seinen Angestellten und Geschäftspartnern gegenüber alles Mögliche herausnimmt; er sucht mit seiner reichen Gattin zu schlafen, einer Trophäe aus der Oberklasse, die er kaum kennt; und er bringt seinen treu ergebenen Chauffeur wegen einer Lappalie um. Sein Tag strukturiert sich um einen Besuch beim Friseur, ein riskantes Unternehmen, da die Fahrt dorthin quer durch die Stadt und durch gefährliches Terrain führt, mitten durch soziale Proteste, Präsidentenbesuche und festliche Begräbnisparaden. Kurz, Packer ist kein einnehmender Charakter, und dieser Umstand wird noch gesteigert durch die Art, wie Cronenberg den Schauspieler Robert Pattinson inszeniert: Er versagt ihm den Teenager-Appeal, für den dieser berühmt ist, indem er seine hübsche Jungenhaftigkeit gegenteilig einsetzt. Natürlich nutzt Cronenberg hier die Assoziationen, die Pattinson seit seiner Rolle als Vampir in den *TWILIGHT*-Filmen (Bill Condon, David Slade, Catherine Hardwicke, Chris Weitz 2008–2012) anhaften; doch der Blutsauger der Finanzwelt, den er in *COSMOPOLIS* spielt, besitzt weder den Glamour noch die positiven Eigenschaften, die in *TWILIGHT* seine Sünden aufwiegen und ihn sympathisch machen.

Trotzdem passt *COSMOPOLIS* noch in das moralische Modell. Weder Packers Transgressionen noch die Tatsache, dass wir während des gesamten Films auf ihn fokussiert sind, machen ihn sympathisch. In dieser Hinsicht lässt sich *COSMOPOLIS* mit *SHIVERS* vergleichen: Jeweils sympathisieren wir nicht mit dem Protagonisten, und dies ist auch nicht beabsichtigt. Im weniger extremen Fall von *A DANGEROUS METHOD* bringt uns der Film zu einer ambivalenten Reaktion auf die Hauptfigur: C.G. Jung ist nicht rundum sympathisch und soll es auch nicht sein. Seine intellektuellen Leistungen und moralischen Qualitäten mögen hoch sein, doch er ist als griesgrämiger Hypokrit und Feigling gezeichnet. Im Lichte dieser verschiedenen Fälle zeigt sich, dass das transgressive Modell auf zwei problematischen Annahmen be-

ruht: Die erste beinhaltet, dass Transgression per se attraktiv ist; die zweite, dass sich die Erzählung im moralischen Modell notwendig um grundsätzlich sympathische Figuren dreht. Diese Populärweisheit – «die Hauptfigur eines Films muss uns gefallen» – mag bei Filmkritikern zum Dogma gehören und von Drehbuch-Gurus hochgehalten werden, ist aber dennoch falsch. Die Zuschauertheorie jedenfalls erfordert dies nicht, sondern geht davon aus, dass die Charaktere und die sympathischen Reaktionen, die sie auslösen, außerordentlich unterschiedlich sein können. Ambivalente Figuren, die eine Mischung von Sympathie und Antipathie auf sich ziehen, sind nicht selten; weniger häufig, aber keineswegs unbekannt sind Filme, welche rundum unsympathische Figuren in den Mittelpunkt stellen, die mehr oder weniger unvermischte «bad feelings» evozieren. Zum Beispiel COSMOPOLIS.

An erster Stelle der «bad feelings» steht der Ekel, und Ekel ist seit der Entstehung von «(A)moralische Monstrosität» ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, und zwar noch über seine Funktion im Horrorfilm hinaus. Dies verdankt sich zum Teil der Rehabilitation «nicht-kognitiver» Emotionstheorien und generellerer Theorien von körperbasierter Kognition (*embodied cognition*): Für sie alle macht die unabweisbar physische Natur des Ekels (der Impuls, sich vom scheußlichen Objekt abzuwenden, das Gefühl der Übelkeit) ihn zu einem erst-rangigen Exempel. Sowohl Jesse Prinz wie Jenefer Robinson haben Emotionstheorien vorgelegt, welche die körperbasierte Einschätzung (*embodied appraisal*) rascher, «präkognitiver» Beurteilungen eines Sachverhalts betonen, die erst im Nachhinein bewusst und kognitiv verarbeitet werden.¹⁵ Vielleicht das bekannteste Beispiel einer solchen Reaktionsauffassung ist Joseph LeDoux' Beschreibung der «niederen» und «höheren» Wege zur Angstreaktion: Ersterer kommt durch eine direkte Verbindung der Wahrnehmung mit der Amygdala, dem Mandelkern des Gehirns, physisch zustande, letzterer ergibt sich langsamer und komplexer, wobei der Status der Wahrnehmung sorgfältiger kalibriert wird (vgl. LeDoux 1999). Diese Theorien knüpfen an William James an und kontrastieren mit der «kognitiven Emotionstheorie», die im ausgehenden 20. Jahrhundert vorherrschte und der Kognition bei der Ausbildung physiologischer Erregung eine zentrale Rolle zuweist (obwohl dies in mancher Hinsicht wohl eher als Gewichtsverlagerung denn als genuiner Richtungswechsel zu betrachten ist – denn für Kognitivisten wie Nichtkognitivisten gleichermaßen sind Emotionen durch eine Kom-

¹⁵ Vgl. Prinz 2005; Robinson 2005; einen Überblick über die Theorie zur «körperbasierten Kognition» gibt Lawrence Shapiro 2010.

bination körperlicher und kognitiver Elemente definiert). Daniel Kelly (2011) hat eine dementsprechende generelle Darstellung des Ekels vorgelegt; Carolyn Korsmeyer (2011) und Jenefer Robinson (2013) haben beide die Implikationen eines solchen Emotionsverständnisses insbesondere für Kunstwerke untersucht, die ekelerregende Dinge darstellen oder mit ekligem Material arbeiten. Und Carl Plantinga (2009) hat die Bedeutung derartiger Reaktionen für den Film dargelegt.

Robinson geht davon aus, dass Ekel im Wesentlichen durch *Fäulnis und Verunreinigung* ausgelöst wird: Wir reagieren mit Abscheu, wenn uns etwas – fast buchstäblich – als Risiko für unsere Gesundheit erscheint. Die universell wirksamen Auslöser von Ekel – verfaultes Essen, Exkremente, Erbrochenes, Blut, Schleim – sind alle potenziell infektiös; Ekel ist der ‚Torhüter‘, der solche Gefahren von uns abhält. Paul Rozin, der einflussreichste Wissenschaftler, der zur Zeit zum Thema arbeitet, geht noch weiter und vertritt die Meinung, dem Ekel liege grundsätzlich unsere ‚Tierhaftigkeit‘ zugrunde – unser biologischer Organismus – sowie die Tatsache, dass Tod und Verwesung unser ultimatives Schicksal sind (vgl. Rozin 2000, 643). Diese Theorie passt sicherlich auf vieles im Werk Cronenbergs, vor allem auf *THE FLY*. In einer Szene dieses Films stellt Brundle seine physische Transformation zur Fliege als degenerative Krankheit hin; nach Rozins Theorie hat er Recht, denn der Film spielt eine Reihe scheußlicher Szenarien durch, die im Kern darum gehen, alle menschlichen Aspirationen sowie die Würde des Menschen auf schiere Materie zu reduzieren. Und doch wird Ekel nicht nur durch körperliche Ursachen ausgelöst: In einem psychologischen Experiment wurden die Versuchspersonen gebeten, einen angeblich Hitler gehörenden – frisch gewaschenen – Pullover anzuziehen, was sie als ekelhaft empfanden. Wie schon in «(A)moralische Monstrosität» dargelegt, ist moralischer Ekel ebenso real wie physischer. Es mag sich um eine zutiefst körperliche Reaktion handeln, doch sie ist keineswegs frei von kognitiven Anteilen: Sowohl die Vorstellung des Todes wie die Vorstellung davon, dass unsere Lieben gequält werden, kann Ekel auslösen.

Die Aversion als zentrale Reaktion des Ekels hat Korsmeyer darauf gebracht, das «Paradox des Ekels» als eine von mehreren «Paradoxa der Aversion» zu identifizieren – Fälle, bei denen wir uns aktiv Emotionen auszusetzen suchen (Ekel, Angst, Trauer, Scham), die einen negativen, aversiven Charakter aufweisen. In einem Überblick über die Lösungsvorschläge für das «Paradox des Ekels» stellt Robinson folgende drei Kategorien auf: Vorschläge, die «lustvollen Ekel» betreffen (und davon ausgehen, dass ein besonderer Typus existiert, der anders als der Nor-

malfall lustvoll ist); «gewichtende» Vorschläge (bei denen Ekel zwar erregt, aber durch angenehmere Gefühle überwogen wird – Carrolls Theorie gehört in diese Kategorie, nach der Ekel und Angst im Horrorfilm den «Preis» für den größeren Gewinn durch Aufdeckung des Enigmas darstellen); und «Umwandlungsvorschläge», in denen Ekel in einen positiven Zustand überführt wird. (Korsmeyer argumentiert, wir sollten – wenn wir glauben, dass in der Erfahrung des «Sublimen» Angst in eine positive Emotion verwandelt werde – von einem analogen Konzept des «Aufhebens» ausgehen, das Ekelgefühle in etwas verwandele, das wir genießen und schätzen können.)

Wie lässt sich all dies auf Cronenbergs Filme beziehen? Zunächst wäre zu fragen, ob es ihm überhaupt um Ekel geht, zumindest in einigen seiner Filme – man erinnere sich an die beiden Zitate in «(A)moralische Monstrosität», in deren erstem er angibt, dass er sich «einen Schönheitswettbewerb für das Körperinnere des Menschen» vorstellen könne, und in deren zweitem, dass CRASH die Valenzen «normaler Filmpsychologie» dahingehend zu verändern suche, dass der Tod durch Unfall die ersehnte Transzendenz erziele. Cronenberg impliziert hier, dass es nicht darum geht, Ekel zu erregen, sondern darum, unsere gewohnten Reaktionen zu verändern, ein Anspruch im Sinne der «Umwandlungsvorschläge» zur Lösung des Ekel-Paradoxes. Doch wenn wir die durchaus vertretbare Meinung hegen, dass Cronenberg in der Tat manchmal Ekel erregen will, so bringt die neuere Ekelforschung zwei weitere Punkte ans Licht. Zum einen, dass die «integrationistische» Hypothese von der Beziehung zwischen dem Ekel und der Faszination, die Horror auslöst, richtig oder zumindest besser begründet ist als die Vorstellung ihrer «Koexistenz» – denn es ist erwiesen, dass bestimmte Objekte oder Phänomene uns umso stärker faszinieren, je ekelhafter sie sind.¹⁶

Ein zweiter Punkt ist ganz anderer Art. Robinson merkt an, dass die überkommenen Diskussionen um das Paradox der Aversion – die zumindest bis zur Bemühung der Aufklärung zurückgehen, das Paradox der Tragödie zu erklären – auf der Annahme beruhen, unsere Beschäftigung mit Kunst sei grundsätzlich durch ein Streben nach Lust motiviert. Doch Hedonismus ist für die Kunstrezeption eine ebenso unplausible Motivation wie für andere Bereiche. Daher bietet sich eine weitere Erklärung für das Ekel-Paradox an: dass wir mitunter bereit

¹⁶ Ich beziehe mich hier auf das unveröffentlichte Manuskript von Nina Strohminger, «Disgust Enhances the Funniness of Humour». Wie dieser Titel suggeriert, geht es hier vor allem um die Beziehung zwischen Ekel und Humor; Robinsons «Aesthetic Disgust?» (2013) untersucht unter demselben Prinzip die Beziehung zwischen Ekel und Faszination.

sind, uns dem Ekel auszusetzen, nicht weil dies gute Gefühle vermittelt, sondern weil es uns etwas lehrt. Kunst kann kognitiv wertvoll sein. Gelegentlich können wir etwas ganz Neues daraus lernen, aber noch öfter mag es der Fall sein, dass uns gewisse Wahrheiten, die uns eigentlich schon geläufig sind, in Kunstwerken lebhafter vor Augen treten oder auf tiefere Weise verständlich werden.

Robinson bezieht sich auf Damien Hirsts Installation *A Thousand Years* (1990): Dort sind tausende von Fliegen in einem zimmergroßen Glaskasten gefangen und schwirren um einen verwesenden Rinderkopf, der auf dem Boden liegt; der Kasten enthält eine kleine Schutzkammer, in der die Fliegen ihre Eier legen und die Maden heranreifen können; und darüber befindet sich ein insektizider Apparat, der die Fliegen in den Tod lockt. So konfrontiert uns Hirsts Werk mit einer Reihe zweifellos ekelerregender Objekte, die in ein System eingebunden sind, das den Zyklus von Tod und Leben evoziert und an Rozins Theorie des Ekels erinnert. Angesichts dieser Installation und des Abscheus, den sie auslöst, holt uns der Gedanke ein, dass wir ebenfalls als Materie beginnen und enden und dass wir in einem grausamen biologischen Drama begriffen sind. Bei Hirst müssen wir mit einer solchen Vehemenz und Intimität mitspielen, wie sie uns ein abstrakteres, aber weniger ausdrucksstarkes und gescheitertes Werk nicht abverlangen würde. Ekel lässt sich leicht erregen, ist jedoch schwer zu kontrollieren, wenn eine derartige künstlerische Wirkung erzielt werden soll. Wie Robinson (2013) feststellt, sind die besten Kunstwerke jene, die sowohl eine starke Gefühlsreaktion wie auch eine distanziertere Reflexion dieser ursprünglichen Reaktion zur Folge haben. Dies ist sowohl Hirsts *A Thousand Years* als auch Cronenbergs Werken wie *The Fly* zu bescheinigen, in denen Humor und Horror, Gefühl und Kontemplation, Sensualität und Ernst aufs Engste miteinander verzahnt sind.

Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Aikin, John und Anna Laetitia (1773) *Of the Pleasure Derived From Objects of Terror; with Sir Bertrand, a «Fragment»*. *Miscellaneous Pieces, in Prose*. London: J. Johnson.
- Billson, Anne (1989) Cronenberg on Cronenberg: a Career in Stereo. In: *Monthly Film Bulletin* 56, 660 (Januar), S. 5.
- Bruun Vaage, Margrethe (2013) Fictional Reliefs and Reality Checks [erscheint in *Screen*].
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge.
- Chatman, Seymour (1986) Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus. In: *Poetics Today* 7,2; teilweise wieder aufgegriffen in: Ders.: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press 1990, Kap. 9.
- Creed, Barbara (1993) *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London/New York: Routledge.
- Freeland, Cynthia (1996) Feminist Frameworks for Horror Films. In: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Hg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison/London: The University of Wisconsin Press, S. 195–218.
- Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon.
- Grundmann, Roy (1997) Plight of the Crash Fest Mummies: David Cronenberg's CRASH. In: *Cineaste* 22,4, S. 24–27.
- Kelly, Daniel (2011) *Yuck! The Nature and Moral Significance of Disgust*. Cambridge: MIT.
- Korsmeyer, Carolyn (2011) *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York: New York University Press.
- LeDoux, Joseph (1999) *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life* [1996]. Phoenix: Phoenix Paperbacks.
- McGinn, Colin (1997) *Ethics, Evil, and Fiction*. Oxford: Clarendon.
- Plantinga, Carl (1999) The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: Plantinga/Smith 1999, S. 239–255. [Deutsche Übers.: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. In: *Montage AV*, 13,2, 2004, S. 7–27]
- (2009) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Plantinga, Carl/Smith, Greg (Hg.) (1999) *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Prinz, Jesse J. (2005) *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*. New York: Oxford University Press.

- Robinson, Jenefer (2005) *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon.
- Aesthetic Disgust? (2013) In: *Philosophy* [im Erscheinen].
- Rodley, Chris (1997) (Hg.) *Cronenberg on Cronenberg* [rev. Fass.]. London/Boston: Faber & Faber.
- Rozin, Paul/Haidt, Jonathan/McCauley, C.R. (2000) Disgust. In: *Handbook of Emotions* [2. Aufl.]. Hg. v. Michael Lewis & Jeannette M. Haviland-Jones. New York: Guilford, S. 575–594.
- Shaw, Daniel (1997) A Human Definition of Horror: Carroll's *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*; URL-Dokument: <http://www.mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy>, 26. August.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon.
- (1999) Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or, Apparently Perverse Allegiances. In: Plantinga/Smith 1999, S. 217–238.
 - (2011) Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive Murderer? In: *Ethics at the Cinema*. Hg. v. Ward Jones & Samantha Vice. Oxford: Oxford University Press. S. 66–90.
- Shapiro, Lawrence (2010) *Embodied Cognition*. London: Routledge.
- Solomon, Robert C. (1992) Review of Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*. In: *Philosophy and Literature* 16, S. 163–173.
- Wood, Robin (1985) An Introduction to the American Horror Film. In: *Movies and Methods: An Anthology. Vol. II*. Hg. v. Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 195–220.



THE EXORCIST
(USA 1973)

(Miss-)Vergnügen am Ekel

Zu Phänomenologie, Form und Funktion des Abscheulichen im Kino

Julian Hanich

Einleitung¹

Keine Frage, einen Film anzusehen kann eine ekelhafte Angelegenheit sein. Filme können uns anwidern, unwohl fühlen lassen, sogar Übelkeit verursachen. Denken wir an *THE EXORCIST* (William Friedkin, USA 1973): Als der Film in die Kinos kam, berichteten Zeitungen und Zeitschriften mit unverhohlener Faszination von Fällen öffentlichen Erbrechens (Paul 1994, 481). Oder nehmen wir *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (Tobe Hooper, USA 1974): Der Kritiker Michael Goodwin erinnert sich an eine Vorführung in San Francisco, nach der die Zuschauer den Saal im Schockzustand verließen: «Some of them made it to the bathroom before they threw up. Some didn't» (zit. n. Staiger 2000, 181). Neben sexueller Erregung, Momenten des Schrecks, Angst vor horrender Gewalt und Monstrosität sowie melodramatischem Weinen gehört Ekel zu den stärksten affektiven Reaktionen, die das Kino hervorrufen kann. Im Angesicht eines ekelhaften Objekts oder Ereignisses – manchmal auch nur einer Figur, die angeekelt ist – werden wir

1 Dieser Aufsatz ist die leicht überarbeitete Übersetzung eines Artikels, der 2009 unter dem Titel «Dis/Liking Disgust. The Revulsion Experience at the Movies» in der *New Review of Film and Television Studies* erschien (Hanich 2009). Ich danke Tarja Laine, Wanda Strauven und Vivian Sobchack für hilfreiche Hinweise. Der Aufsatz ist Teil meiner anhaltenden filmphänomenologischen Auseinandersetzung mit starken Leiberfahrungen im Kino wie Angst, Schock, Tränen, Lachen, sexuelle Erregung – und Ekel (siehe Literaturliste).

von einer Emotion überwältigt, die von unserem Körper Besitz ergreift, physischen Abscheu erregt und uns dazu zwingt, wegzusehen, zu würgen oder uns im schlimmsten Fall gar zu erbrechen.

Ekel ist das Markenzeichen so unterschiedlicher Regisseure wie David Cronenberg, Peter und Robert Farelly, Jörg Buttgereit, Takashi Miike oder John Waters. Sie nutzen Ekel-Momente für verstörende wie für komische Zwecke. Da ekelerregende Szenen auf so unterschiedliche Art eingesetzt werden können, muss es nicht verwundern, wenn sie in einer breiten Palette von Genres, Modi und Bewegtbildmedien Verwendung finden. Da wäre zuallererst der Horrorfilm mit berühmten Beispielen wie Miikes AUDITION (ÖDISHON, Japan 1999) oder Dario Argentos PHENOMENA (I 1985). Zudem könnte man an Komödien wie BORAT (Larry Charles, USA 2006), THERE'S SOMETHING ABOUT MARY (Peter & Robert Farelly, USA 1998) oder Monty Pythons THE MEANING OF LIFE (Terry Jones, GB 1983) erinnern – bei dem es in einer legendären Szene einen fetten Mann beim Abendessen zerreißt. Darüber hinaus fallen einem Fantasy-Filme wie LORD OF THE RINGS (Peter Jackson, Neuseeland/USA 2001–2003) oder EL LABERINTO DEL FAUNO (Guillermo del Toro, Spanien/Mexiko 2007) ein, mit widerlichen Kreaturen wie dem Gollum respektive dem Kinderfressenden Pale Man. Ganz zu schweigen von Fernsehserien wie BEAVIS & BUTTHEAD oder JACKASS und ihrer unermüdlichen (oder unschicklichen) Auseinandersetzung mit Ausscheidungen und Ausdünstungen. Ekel spielt auch im Thriller eine unübersehbare Rolle: Filme wie THE SILENCE OF THE LAMBS (Jonathan Demme, USA 1991) oder SEVEN (David Fincher, USA 1995) konfrontieren den Zuschauer mit einer aufgeblähten Wasserleiche oder einem eitrigen Folteropfer mit hervorquellenden Augen und verfaulten Zähnen im Totenkopf-Schädel. An den fetischistischen Rändern des Pornofilms finden sich zahllose Beispiele, womöglich am bekanntesten der zum Internet-Phänomen avancierte Trailer des brasilianischen Scat-Pornos TWO GIRLS AND A CUP (Marco Villanova, Brasilien 2007). Auch im Dokumentarfilm kann Ekel aufkommen: Ulrich Seidls TIERISCHE LIEBE (A 1995) oder Romuald Karmakars RAMSES (Kurzfilm, Teil von DEUTSCHLAND 09, D 2009) bieten sich an. Und das Experimental- und Avantgarde-Kino hat ebenfalls Werke hervorgebracht, die Ekel gezielt einsetzen, so Stan Brakhages THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES (USA 1971) oder Hellmuth Costards BESONDERS WERTVOLL (D 1968). Und wie könnte man das Arthouse-Kino übersehen mit Filmen wie LA PIANISTE (Michael Haneke, D/F/A/PL 2001), HAPPINESS (Todd Solondz, USA 1998), TRAINSPOTTING (Danny Boyle, GB 1996) oder, vielleicht

am berüchtigtsten, Pier Paolo Pasolinis SALÒ, O LE 120 GIORNATE DEL SODOMA (I/F 1975), mit seinem erschütternd ekelerregenden «Girone della Merda»-Segment. Mikal Brotzman (1997) glaubt sogar ein filmisches Meta-Genre erkannt zu haben, das aus der emotionalen Reaktion des Ekels Kapital schlägt – er nennt es *cinéma vomitif*.

Bevor wir Ekel-Szenen als billig und widerlich abtun, sollten wir uns fragen, welche besondere ästhetische Erfahrung sie ermöglichen und warum sie so häufig vorkommen. Ziele dieses Aufsatzes sind: erstens, die Phänomenologie der Ekel-Erfahrung im Kino zu beschreiben; zweitens, ästhetische Strategien aufzuzeigen, wie Ekel besonders effektiv hervorgerufen werden kann; und drittens, mögliche Funktionen des Ekels im Film herauszuarbeiten. Ich werde dementsprechend in drei Schritten vorgehen.

Im ersten Teil versuche ich, eine phänomenologische Beschreibung des filmischen «*yuck factor*» vorzulegen (King 1981, 186). Dabei hat die Beschränkung auf die *Beschreibung* zur Folge, dass ich nicht nach kausalen *Erklärungen* suche: Die Frage, *warum* uns bestimmte filmische Objekte und Handlungen anekeln, bleibt mithin unbeantwortet. Mich interessiert lediglich: *Wie* fühlt es sich an? Selbstverständlich hängen Intensität und Ausdrucksstärke individueller Ekelreaktionen von zahlreichen Persönlichkeitsvariablen ab, darunter Geschlecht, Alter oder kulturelle Herkunft; zudem unterscheidet sich das intentionale Objekt des Ekels von Individuum zu Individuum, von Kultur zu Kultur (Korsmeyer 2002). Doch die Phänomenologie ist nicht an individuellen Zuschauerreaktionen interessiert, sondern an *Erfahrungstypen* und deren Struktur. In diesem ersten Teil werde ich erklären, dass sich die Kinoerfahrung von Ekel vor allem durch vier Merkmale auszeichnet:

- a) eine als aufdringlich empfundene Nähe, und zwar eine *phänomenologische* Nähe, die durch Nahaufnahmen ekelhafter Objekte und Handlungen zwar verstärkt werden kann, aber davon nicht abhängig ist;
- b) eine eigentümliche Engung des Leibes;
- c) Abwehrreaktionen gegen das Abscheuliche;
- d) eine prekäre, instabile Verwicklung von Zuschauer und Film. Ekel wird sich dabei als ein erhellendes Beispiel für Synästhesie herausstellen.

Im zweiten Teil analysiere ich ästhetische Strategien, die den Ekel besonders machtvoll hervorzurufen in der Lage sind: die Wahl und Kombination wirksamer Ekel-Objekte als Teil der *mise-en-scène*; die Verwen-

derung von Nahaufnahmen sowie die Verwicklung des Zuschauers mittels somatischer Empathie und Sympathie. Die Ekel-Erfahrung kann die Befriedigung kognitiven Interesses und somatischer Lust beinhalten, kann aber auch provokative Unlust hervorrufen und zum Nachdenken anregen. Insofern soll meine phänomenologische Beschreibung des gemeinsamen Erfahrungskerns der Ekel-Szenen keinesfalls behaupten, dass sie nicht in emotional völlig unterschiedliche Richtungen zielen und sehr unterschiedliche Intentionen verfolgen können.

Im dritten und letzten Teil werde ich zeigen, wie die phänomenologischen Eigenschaften des filmischen Ekels seine beiden Hauptfunktionen nahelegen und ermöglichen: Vergnügen und Provokation. Meine Thesen beziehen sich dabei ausschließlich darauf, was die phänomenologische Beschreibung der *bewussten* Erfahrung zutage gefördert hat. Auf Hypothesen über *unbewusste* Triebe und Wünsche verzichte ich.²

Eine Phänomenologie der filmischen Ekel-Erfahrung

Im Kino sind wir meist damit beschäftigt, dem Fortgang der Handlung in der Diegese zu folgen – über unsere eigene Erfahrung reflektieren wir selten. Zwar erleben wir diese Erfahrung bewusst, aber sie bleibt in den meisten Fällen präreflektiv. Um von ihr selbst Notiz zu nehmen, müssen wir zurücktreten, reflektieren und beschreiben.

(a) Aufdringliche Nähe

Der Phänomenologe Aurel Kolnai betont in einer bemerkenswerten Studie aus dem Jahr 1929, dass sich das Ekelgefühl dadurch auszeichnet, dass ein scheußliches Objekt uns allzu nahe zu kommen scheint, also in den intimen Bereich unserer Sinne eindringt. Kolnai spricht von der «Nichtabgeschlossenheit» des Ekel-Objekts, das sich uns schamlos aufdrängt: «Das Ekelhafte grinst, starrt, stinkt uns an» (1974, 129). Wenn der Zuschauer Erika Kohut (Isabelle Huppert) in *LA PIANISTE* ein mit Sperma getränktes Taschentuch beschnüffeln sieht oder wenn Vater Karras (Jason Miller) in *THE EXORCIST* von der Dämonin vollgekotzt wird, spürt er den Film auf aggressive Weise *näherkommen*. Er fühlt die Reinheit seines Körpers durch einen Film bedroht, der im Moment zuvor noch relativ distanziert schien. Damit können wir die erste und

2 Psychoanalytische Spekulationen über die Funktionen ekelhafter Filme finden sich unter anderem in Creed 1993 und Bell-Metereau 2004.

womöglich zentrale Eigenschaft des Ekels im Kino festhalten: In Gang gebracht durch die Wahrnehmung eines ekelhaften Objektes oder einer ekelhaften Handlung auf der Leinwand empfinden wir eine *aufdringliche Nähe*. Besonders deutlich wird dieser Befund, wenn man sich als Kontrast dazu Momente der Langeweile vorstellt: Empfinden wir den Film als langweilig, wirkt er auffällig weit weg. Die phänomenologische Distanz nimmt zu – bis zu dem Punkt, an dem die Aufmerksamkeit abreißt und der Film als ästhetisches Objekt verschwindet.

Nur: Wie können wir Filme als übermäßig nahe empfinden, da sie doch auf den «Fernsinnen» Sehen und Hören beruhen – zumal ihre ekelhaften Objekte einer eigenen ontologischen Ebene angehören? Aus phänomenologischer Perspektive liegt die Antwort auf der Hand: Wir dürfen die aufdringliche Nähe nicht im physikalischen Sinne verstehen, sondern in einem subjektiv-phänomenologischen. Natürlich verlässt weder das spermagefüllte Taschentuch noch die grüne Kotze auf magische Weise die filmische Welt, und selbstverständlich rückt auch die Leinwand nicht auf mysteriöse Art näher. Entscheidend ist lediglich die Erfahrung einer *gespürten* Nähe. So handelt es sich nicht nur um eine Metapher, wenn Mikal Brottmann konstatiert, dass ein ekelregender Film wie *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* sich durch einen «lack of distance between the real and the textual» auszeichne (1997, 175). Besonders deutlich wird der Aspekt der phänomenologischen Nähe auch in Walter Benjamins berühmter Beschreibung der «taktilen» Eigenschaften des Films (1977, 38): Auch wenn Benjamin nicht von Ekel-Momenten spricht, scheint mir gerade in ihnen das «stoßweise» Eindringen des Films auf den Zuschauer besonders evident.³

Die phänomenologische Filmtheorie lehnt eine verkürzte Vorstellung des Zuschauers als entkörperlichtes Subjekt-Auge ab und ersetzt sie durch den leiblich spürenden Betrachter. Gegen das weitverbreitete, totalisierende Verständnis des Sehens als «Fernsinn» sollten wir festhalten, dass der Akt des Sehens nicht in eins fällt mit dem Gesehenen: Auch wenn wir auf ein Objekt ausgerichtet sind und uns gewissermaßen mit

3 Zudem dürfte in diesem Zusammenhang interessant sein, dass Benjamin an der gleichen Stelle seines «Kunstwerk»-Aufsatzes einen Vergleich herstellt zwischen dem Film und den Kunstwerken der Dadaisten mit ihren «obszönen Wendungen» und ihrem «Abfall der Sprache». Die Dadaisten machten das Kunstwerk zum «Mittelpunkt eines Skandals»; es hatte nur der Forderung zu genügen, «öffentliches Ärgernis zu erregen» (38). Für Benjamin funktionierte das dadaistische Kunstwerk wie ein «Geschoss»: «Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität» (38). Darin ähnelt es dem Film im Allgemeinen und, so könnte man ergänzen, ekelerregenden Szenen im Speziellen.

unseren Augen daran ›haftend‹ wännen – wir werden dabei *zu unterschiedlichen Graden* durch das Gesehene *affiziert* und erfahren uns deshalb stets *leiblich*.⁴ Folglich können wir im und durch das Sehen auch haptische, olfaktorische und gustatorische Erfahrungen machen – eine Tatsache, die in Momenten des filmischen Ekelns besonders deutlich wird.⁵

(b) Leibliche Engung

Es sollte nicht verwundern, dass ein audiovisuelles Medium auch jene starken leiblichen Reaktionen hervorrufen kann, die als typisch für den Ekel gelten, selbst wenn die Tast-, Geruchs- und Geschmackssinne nicht direkt adressiert werden. Doch durch diese *nicht-pathologische* Form der synästhetischen Wahrnehmung fühlt der Zuschauer nicht nur eine aufdringliche Nähe des Ekelhaften – er verspürt die aggressive Nähe gleichzeitig als Beengung, als eine Engung *am* eigenen Leib oder *des* eigenen Leibes. In seiner bewundernswert detaillierten Leib-Phänomenologie beschreibt der Philosoph Hermann Schmitz (1965) die leibliche Erfahrung mit räumlichen Begriffen: Unsere Leib-erfahrung bewegt sich durchgehend auf einem nuancierten Kontinuum zwischen Engung und Weitung. Emotionen wie Freude oder Sehnsucht haben stark expansive Tendenzen: In Momenten der Freude verspüren wir eine Offenheit zur Welt, vielleicht sogar den Drang, ›die Welt zu umarmen‹; in Momenten der Sehnsucht greifen wir aus nach der räumlichen oder zeitlichen Ferne. Trauer und Schuld sind hingegen durch eine negative Engung gekennzeichnet. Man denke an die phänomenologische – wiederum physikalisch nicht messbare – Schwere, die einen in Momenten der Trauer nach unten zieht und lähmt; oder an starke Schuldgefühle, die einem den Atem abschnüren.

Auf vergleichbare Weise beschreibt Schmitz auch den Ekel als besondere Form der leiblichen Engung (1965, 243). Ähnlich wie Angst und Schmerz beinhaltet dieses Gefühl daher eine Tendenz zum *Weg!*:

4 Der Phänomenologe Bernhard Waldenfels schreibt: «Der Okulozentrismus, der einer bestimmten abendländischen Tradition anhaftet, beruht auf einer Blickverkennung, die das Sehen im Gesehenen aufgehen lässt [...]» (1999, 127). Ähnlich hält auch Erwin Straus fest: «[i]m Sehen erfahren wir nicht nur das Sichtbare, sondern uns selbst als Sehende» (1956, 393). Während es in der phänomenologischen Tradition Erwin Straus war, der die affektive (oder pathische) Dimension *aller* Sinnesmodalitäten unterstrich, erinnerte in der Filmwissenschaft vor allem Laura Marks daran, dass sich Visualität auf einem Kontinuum abspielt zwischen dem Fernen und dem Nahen, dem Optischen und dem Haptischen (Marks 2000, 132).

5 Zum Filmzuschauer als synästhetischem oder «cinästhetischem» Betrachter siehe Sobchack 2004.

Wer sich wahrhaft angeekelt fühlt, möchte das bedrängende Objekt loswerden, es wieder auf Abstand bringen. Man versucht aus der Engung herauszukommen und greift dabei häufig auf *öffnende*, nach *außen* gerichtete Reaktionen zurück, die eine Expansion erlauben. Hier kommen expressive Antworten des Leibes ins Spiel, etwa: angeekelt aufstöhnen, schreien, schrill loslachen oder gar erbrechen.

(c) Abwehrreaktionen

Bestätigt werden kann der doppelte Befund von aufdringlicher Nähe bei gleichzeitiger Engung des Leibes auch anhand verschiedener Ekel-Reaktionen. Wer als Zuschauer die Nähe des Films als zu intensiv und beengend erlebt, reagiert mit starkem *Widerwillen*: Er empfindet ihn als *wider-wärtig* oder *wider-lich*. Diese Ausdrücke deuten bereits die oben angeführte *Weg!*-Tendenz an.⁶ Dabei weckt das Objekt des Ekels weder den aktiven Drang, es zu zerstören (wie dies beim Hass der Fall ist), noch ruft es eine Flucht-Tendenz wach (wie die Angst). Die Abwehrreaktion besteht lediglich darin, es aus dem Weg zu schaffen, die Umgebung zu säubern (Kolnai, 130). Angesichts eines audiovisuellen Mediums müssen daher Handlungen wie Wegsehen, Hände vor die Augen Reißen oder Aufstöhnen und Kichern als *medial angemessene* Abwehrreaktionen verstanden werden: Es genügt, das Ekel-Objekt auf diese Weise auf Abstand zu bringen – sei es durch ein Unterbrechen der visuellen Wahrnehmung, sei es durch ein nach außen gerichtetes und die Leib-Engung verringerndes Weg-Stöhnen oder Weg-Lachen.

Diese Beschreibung mag an vergleichbare Reaktionen auf Momente des Horrors erinnern. Doch zwischen beiden Emotionen besteht ein entscheidender Unterschied: Während der Zuschauer vor dem Horror durch Schließen der Augen *flieht*, versucht er das Ekel-Objekt *wegzuräumen*, den Kontakt mit ihm zu beenden und sich zu «reinigen» (Kolnai, 129f).

Auch wenn die Abwehrreaktionen vielfältig sein mögen, geht es dabei immer um Distanzierung und Leibexpansion. Eine Distanzierungsmöglichkeit wäre, auf die formalen Qualitäten des Films zu achten, statt sich auf die filmische Welt zu beziehen. Laut Matt Hills gehört es unter Horror-Fans zu den weitverbreiteten Strategien, sich auf die Spezialf-

6 Im Englischen sind die Begriffe *re-pulsion* und *re-vulsion* in ihren reaktiven Tendenz noch deutlicher: In *repulsion* klingt das lateinische *repellere* durch, so dass Vorstellungen wie «abweisen» und «zurückschlagen» mitschwingen; *revulsion* geht etymologisch auf *revulsio* zurück, das einen Akt des «Losreißen» bezeichnet.

fekte zu konzentrieren, um so den (übermäßig) emotionalen Wirkungen zu entgehen. Folglich kann ich versuchen, meine Aufmerksamkeit darauf zu richten, wie der Swimmingpool voller Abfall und verrotteter Körper in PHENOMENA vom Set-Designer eingerichtet wurde. Oder ich kann versuchen, mich bei der grünen Kotze in THE EXORCIST daran zu erinnern, dass sie aus Erbsensuppe bestand. Oder ich könnte dem Beispiel der Filmwissenschaftlerin Janet Staiger folgen. Empört über Tobe Hoopers THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE beschloss sie, ihre ästhetische Einstellung beim zweiten Sehen radikal zu ändern:

By using the intertextual frame, «Tobe Hooper has used Hitchcock's PSYCHO as an intertext for TEXAS CHAIN SAW MASSACRE and I am smart enough to see this,» I am constructing for myself the role of a listener to a joke I am attributing to Hooper. Thus, I become complicit with Hooper in the mechanisms of a tendentious joke, rather than the joke's victim – the «average» viewer of the movie. (Staiger 2000, 185)

Diese Abwehrstrategien beruhen auf einem *mentalen* Wechsel des Fokus: von der Diegese zum formal oder intertextuell konstruierten Objekt. Darüber hinaus existieren eine Reihe von Abwehrreaktionen, die den *Körper* als Mittel des Sich-Entziehens ins Spiel bringen. Wenn Zuschauer im Kinostitz zurückweichen, die Augen schließen, die Hände in Abwehrhaltung nach oben reißen oder sich vom Film abwenden, indem sie sich auf den Sitznachbarn oder die Ausgangsbeleuchtung konzentrieren, versuchen sie, dem Ekelhaften auszuweichen. Nur kommen diese Reaktionen meist einen Augenblick zu spät: Man ist bereits angeekelt und fühlt sich vom aufdringlich nahen Objekt bedrängt. In diesem Fall finden es nicht wenige Zuschauer angebracht, das Ekel-Objekt zusätzlich durch hörbare Reaktionen auf Abstand zu bringen. Abgesehen von der kommunikativen Funktion (die ich hier weitgehend vernachlässige) können auch Lautreaktionen eine erleichternde Funktion haben.⁷ Ihr eruptiver, nach außen gerichteter Charakter drängt das Ekel-Objekt phänomenologisch weg vom Leib und verschafft dem Zuschauer eine leicht expansive Weitung.⁸ Diese Di-

7 Die kommunikative Funktion und das lustvolle Ausagieren des Schreiens in Momenten des Schocks habe ich in Hanich 2010a (Kapitel 5) untersucht. Auf den nicht-kommunikativen Aspekt des Weinsens im Kino gehe ich ein in Hanich 2008. Und die verschiedenen Formen des Lachens im Kino kommen zur Sprache in Hanich 2010b.

8 Diese expansive, nach außen gerichtete Tendenz des Leibes im Lachen ist einer der Gründe, warum Splatter-Filme so leicht zwischen Humor und Ekel hin und her

stanzierung hilft, den ›beschmutzten‹ Leib, wenn man so will, zu reinigen. Die angeführten Beispiele sich erbrechender Zuschauer verdeutlichen: In manchen Fällen wird die Nähe als derart überwältigend empfunden, dass dem Körper nur ein Ausweg bleibt – sich quasi von innen nach außen zu wenden. Auch wenn die Beispiele von *THE EXORCIST* und *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* extrem sein mögen: Sie veranschaulichen, dass das *Er*-brechen manchmal die letzte Möglichkeit zum *Aus*-brechen aus der Engung des Leibes bleibt – paradoxerweise auf eine Art, die ihrerseits ekelerregend ist.

(d) Prekäre Verstrickung

Da das Erscheinen des ekelhaften Objektes abhängig ist von audiovisuellen Bewegtbildern (und somit einer anderen ontologischen Ordnung angehört), kann es die Kluft zwischen der diegetischen Welt und dem Hier im Zuschauerraum nur über den Seh- und Hörsinn überbrücken. Sobald der Zuschauer wegsieht oder sich die Ohren zuhält, ist seine Verstrickung mit der filmischen Welt gelockert, die angemessene phänomenologische Distanz stellt sich wieder ein. Im realen Leben kann ein widerlicher Geruch für Minuten in der Luft hängen, eine abscheuliche Substanz nicht ohne Reinigungsmittel aus der Kleidung entfernt werden. Im Kino genügt es, die Augen zu schließen, um das Objekt auf Distanz zu bringen.

Ähnlich wie das verängstigte Publikum im Horrorfilm oder Thriller balanciert der angeekelte Zuschauer auf einem schmalen Grat: Er tendiert zu Faszination und Abscheu, Interesse und Widerwillen, Hin- und Wegsehen. Während er im einen Moment noch in die filmische Welt versunken ist, wendet er im nächsten schon wieder den Blick ab. Er löst damit seine Verwicklung mit der filmischen Welt teilweise oder auch komplett. Abhängig von der Stärke und Häufigkeit der Ekel-Momente und den persönlichen Dispositionen des Zuschauers können Ekel-Filme ein rapides Oszillieren mit sich bringen zwischen Momenten der Immersion und der angeekelten Extrikation, zwischen Angezogenensein und Abgestoßenwerden.

wechsellern (zu den sogenannten *gross-out movies* vgl. auch Paul 1994): Man denke an Horror-Filme wie Sam Raimis *EVIL-DEAD*-Trilogie (USA 1981–1992) oder Peter Jacksons *BRAINDEAD* (Neuseeland 1992). Zudem hilft sie zu verstehen, warum Komödien wie *THERE'S SOMETHING ABOUT MARY* oder *NATIONAL LAMPOON'S VAN WILDER* problemlos Ekel und Humor kombinieren können. Dazu mehr am Ende dieses Aufsatzes.

Wie ich im nächsten Teil zeigen werde, ist das implizite Wissen um die ontologische Differenz zwischen dem Hier des Kinos und dem Dort des Films – und damit die Möglichkeit, jederzeit wieder die ästhetische Distanz herzustellen – eine Grundvoraussetzung für die lustbereitende *und* die provokative Funktion ekelerregender Szenen. Auch wenn ein *sensorium commune* unsere vermeintlich isolierten Sinne beständig synästhetisch integriert (und so auf *indirekte* Weise eine Tast-, Geruchs- oder Geschmackserfahrung auch im Kino ermöglicht), sprechen Filme lediglich unseren Seh- und Hörsinn auf *direkte* Weise an – Sonderfälle wie das Smell-O-Vision-System oder die Odorama-Schnüffel-Karten, die John Waters für POLYESTER [USA 1981] bereitgestellt hat, einmal ausgenommen. Weil Sehen und Hören aber die einzigen aktiv angesprochenen Sinne sind – beide nehmen in Listen der wichtigsten am Ekel beteiligten Sinne keine prominente Stellung ein (Rozin & Fallon 1987; Rozin, Haidt, McCauley 2000; Kolnai 2004) – fällt es dem Zuschauer leichter, Missvergnügen zu vermeiden und sich dem Film zu entziehen. Würden wir einen Horrorfilm wie DAWN OF THE DEAD (George Romero, USA 1978) überstehen, wenn wir die faulenden Zombies riechen, berühren oder gar schmecken müssten? Wären wir in TRAINSPOTTING nicht überwältigt von der phänomenologischen Nähe der «worst toilet in Scotland», müssten wir sie riechen oder gar in sie hineingreifen wie der Protagonist Renton (Ewan McGregor)? Das ohnehin sehr nahe, auf dem Sehen und Hören basierende Ekel-Objekt würde sich übermäßig aufdrängen, würden auch die übrigen Sinne adressiert. Es ist daher zweifelhaft, ob Geruchssysteme wie AromaRama und Smell-O-Vision, hätten sie ihre kurze Lebensspanne über das Jahr 1960 ausdehnen können, in Ekel-Momenten des Kinos überhaupt auszuhalten wären.

Was André Bazin als den unaufhaltsamen Marsch des Kinos in Richtung einer «totalen, allumfassenden Darstellung der Realität» beschrieben hat – ein «allumfassende[s] Kino, das uns eine vollkommene Illusion des Lebens schenkt» (2004, 46) –, müsste zu einem abrupten Stillstand kommen, würde der Zuschauer mit Geruch und Geschmack faulender Kreaturen konfrontiert.

Ästhetische Strategien des Kino-Ekels

Das Hervorrufen von Ekel beruht auf wiederkehrenden ästhetischen Strategien, mit denen Filmemacher Vorteil aus den phänomenologischen Erfahrungseigenschaften schlagen. Die folgende Aufzählung beansprucht keine Vollständigkeit, sondern gibt lediglich wieder, was mir als meistverbreitete Mittel erscheinen.⁹

(a) Auswahl und Kombination von Objekten

Da die Ekel-Erfahrung meist auf dem intentionalen Ausgerichtetsein auf ein widerliches *Objekt* beruht, betrifft die basalste ästhetische Entscheidung die Auswahl eben dieses Objekts. Hier können sich Filmemacher auf vieles verlassen, was auch außerhalb des Kinos als ekelhaft gilt (vgl. Kolnai 140-149). Da wären zum Beispiel jegliche Formen der Verwesung und Fäulnis: das Verderben, Zersetzen, Sich-Auflösen lebender Körper und organischer Materie. Oder halbflüssige, penetrant haftende Exkrememente oder Sekrete wie Eiter, Erbrechen, Fäkalien, Schleim, Rotz, Schweiß, Samen oder Menstruationsblut. Da wären Innereien, da wären Dreck und Schmutz, da wäre alles, was formlos, glibberig und zerfließend ist. Aus der Tierwelt kommen einem Insekten, Parasiten und verschiedene wirbellose Tiere in den Sinn, die krabbeln, kleben, wuseln und sich in einer wimmelnden Masse binden. Darüber hinaus ist an Tiere zu denken, die stark mit Schmutz, Verwesung und Tod assoziiert sind – Ratten, Hyänen oder Geier. Oder man denke an bestimmte Nahrungsmittel und ihre Zubereitung – so der noch lebende Tintenfisch, den sich der Protagonist in *OLDBOY* (Park Chan-wook, Südkorea 2003) in den Mund stopft, oder die mit menschlichen Föten gefüllten Teigtaschen in *DUMPLINGS* (Fruit Chan, HK 2004). Darüber hinaus könnte man körperliche Deformationen nennen: Tumore, Geschwüre, Pickel, Abszesse oder sechs Finger, drei Brüste. Und ebenso Deformationen, die auf körperlicher Unvollständigkeit beruhen: ein fehlendes Auge, amputierte Glieder, ein zerschossenes Gesicht. Wie die beeindruckende Mannigfaltigkeit der Monster im Horrorfilm belegt, lassen sich diese Beispiele vielfach kombinieren und permutieren: die riesigen, schleimspuckenden Killerinsekten in *MIMIC* (Guillermo del Toro, USA 1997); Freddy Kruegers verbrannter Körper samt seiner verfaulten Zähne in *NEW NIGHTMARE* (Wes Craven, USA 1994);

9 Eine Weiterführung und Vertiefung findet sich in Hanich 2011c.

die wimmelnde Masse schleimiger Kokons in ALIEN: RESURRECTION (Jean-Pierre Jeunet, USA 1997).

(b) Nahaufnahmen

Der phänomenologische Abschnitt hat die aufdringliche Nähe als zentrales Erfahrungsmerkmal des Ekels herausgearbeitet. Wollen Filmemacher ihr Publikum anekeln, so empfiehlt es sich, diese Nähe durch ästhetische Mittel zu verstärken. Ich denke etwa an Nähe suggerierende Toneffekte, vor allem aber an Nah- und Detailaufnahmen, die dem Zuschauer entgegendrängen. Dabei kommen drei ineinander verschränkte Merkmale ins Spiel: Erstens dienen Nahaufnahmen als Mittel, die *Aufmerksamkeit* auf ein Objekt zu lenken, worauf schon Hugo Münsterberg (1915) hingewiesen hat; spätere Theoretiker wie Noël Carroll (2003) sind ihm darin zu Recht gefolgt. Zweitens führen Nahaufnahmen zu einer Verlangsamung oder *Verzögerung des narrativen Fortgangs*; sie unterbrechen die Handlung und dienen als Attraktion. Als solche enthalten sie einen Informationsüberschuss, der narrativ nicht gerechtfertigt sein mag, aber wichtige affektive Funktionen übernimmt: Die Nahaufnahme verstärkt unsere emotionale Reaktion auf das Objekt. Deshalb nennt Anton Kaes sie auch «a stylistic device charged with affect that causes different effects depending on genre and film» (2000, 156). Drittens (und eng verbunden mit den ersten beiden Punkten) bringen Nahaufnahmen Publikum und fokussiertes Objekt phänomenologisch näher zusammen. Béla Balázs, der sich der synästhetischen Qualitäten filmischer Aufnahmen sehr bewusst ist, schreibt: «Die Lupe des Kinematographs bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, lässt uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen» (2001, 49). Ähnlich konstatiert Mary Ann Doane, die Nahaufnahme «provokes a sense of the tangible, the intimate» (2003, 109). Da der Zuschauer vom Ekel-Objekt visuell und auditiv mehr als genug in «naturalistischem» Detail präsentiert bekommt, können Seh- und Hörsinn diesen Überschuss leichter in eine haptische, geschmackliche und olfaktorische Richtung wenden.

Dies wird besonders deutlich im «Girone della Merda»-Segment von SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA. Im «Höllenkreis der Scheiße» von Pasolinis tief verstörender Verfilmung von de Sades *120 Tage von Sodom* defäkiert ein faschistisch-sadistischer Libertin auf den Boden eines Landhaus-Saales. Vor einer Gruppe von Faschisten, Wächtern und Sexsklaven zwingt er ein nacktes Mädchen, seine Fäkalien zu essen, und steigert in einem regelrechten Crescendo des Ekels schrittweise das Ab-

scheuliche dieser Szene. Als er sich zum Defäkieren hinkniet (zunächst in einer Totalen, dann in näherer Distanz), wird er teilweise von einem Tisch verdeckt, so dass man nicht sehen, sondern lediglich schließen und imaginativ ergänzen kann, was er treibt.¹⁰ Pasolini fordert hier den Zuschauer auf, die filmische Leerstelle des Aktes und Objektes qua visueller *Imagination* zu füllen. Anschließend bringt er sein Publikum einen Schritt weiter an das Geschehen heran: In einer Halbnahen zeigt er, wie der Libertin aufsteht, seine Hose zumacht und dabei den Exkrementhaufen enthüllt. Nun wird das weinende Mädchen gezwungen, sich auf den Knien zu nähern. Schließlich schneidet Pasolini auf eine Nahaufnahme des eingeschüchterten Mädchens, das verzweifelt die Exkremente zu löffeln beginnt. Dieser Schnitt hat erhebliche affektive Konsequenzen. Denn Pasolini wusste natürlich, dass es für den Zuschauer einen großen Unterschied macht, ob er nur von der ekelhaften Handlung zu hören bekommt oder alles in plastischem Detail mit ansieht.

In SALÒ ist das ein Fluch. In einem Film, der zu großen Teilen aus distanzierenden, tableauhaften Einstellungen besteht, droht jede Nahaufnahme den Zuschauer *zu* nah an das Geschehen heranzuführen. Thomas Elsaesser und Malte Hagener erinnern zu Recht daran: Nahaufnahmen lenken nicht nur die Aufmerksamkeit auf die *Details*, sondern stellen das Objekt zugleich in *monumentaler Größe* dar (2007, 92): Der Zuschauer betrachtet es auf mehreren Quadratmetern der Kinoleinwand. Überschwängliche Darstellungen der Großaufnahme (wie jene von Balázs) verschweigen, dass eine Nahaufnahme auch den Wunsch entstehen lassen kann, sich der Nähe zu entziehen – so wenn Pasolini uns später mit einem Tablett voll warmer Exkremente konfrontiert. Solange es die Einstellungsgröße erlaubt, kann die Aufmerksamkeit vom Ekelobjekt wegwandern, etwa um sich dem beeindruckenden Setdesign von Dante Ferretti zu widmen. Wird dieser Ausweg durch eine Nahaufnahme blockiert, könnte das Schließen der Augen für manche Zuschauer unvermeidbar werden. Der «Höllenkreis der Scheiße» bekäme eine buchstäblich unansehnliche Qualität.

(c) Somatische Empathie

Eine weitere Möglichkeit, beim Zuschauer die Erfahrung aufdringlicher Nähe und verstärkter leiblicher Engung hervorzurufen, bieten starke somatische Beziehungen zu Figuren. Während Ekel häufig

¹⁰ Zu suggestiven ästhetischen Strategien des Ekels, die einer imaginativen Ergänzung bedürfen, siehe ausführlicher Hanich 2011c.

vom intentionalen Bezug auf ein filmisches *Objekt des Ekels* herrührt, kann er auch auf der intentionalen Gerichtetheit auf eine *angeekelte Figur* beruhen. Man denke nur an die häufige Darstellung einer Figur, die den Finger in eine Substanz steckt, daran riecht und dann angeekelt dreinblickt. Das Phänomen somatischer Empathie hilft zu erklären, warum Filmemacher immer wieder auf diese stereotype Strategie zurückgreifen: Typische, möglicherweise universelle Formen des Gesichtsausdrucks und der Körperhaltung wirken durch somatische Empathie quasi ansteckend.¹¹ Ohne bewusst darüber nachzudenken, fühlt der Zuschauer *mit* der Figur und damit auf ähnliche, wenngleich nicht identische Weise. Die beschriebene Szene aus SALÒ ist auch in dieser Hinsicht ein gutes Beispiel: Als sei die Nahaufnahme nicht genug, verstärkt Pasolini die synästhetische Wahrnehmung der Exkremente zusätzlich durch somatische Empathie. Durch affektive und motorische Mimikry mit der angewiderten und heftig würgenden Figur angeregt, entwickelt der Zuschauer seine synästhetische Kapazität, qua Seh- und Hörsinn auch Geschmack, Geruch oder Konsistenz der Fäkalien zu vergegenwärtigen.

Die Verwicklung mit den Figuren erklärt auch den Wunsch mancher Zuschauer nach einer Distanznahme der Figur von übermäßig nahen ekelhaften Objekten – und damit nach einer stellvertretenden «Reinigung». Wenn eine haarige Spinne über die nackte Brust des Agenten im Dienste ihrer Majestät krabbelt, mag beim Zuschauer der dringende Wunsch wach werden, er möge sich des Tieres schnellstmöglich entledigen. Wird eine Heldin mit einem widerlichen Stück Stoff geknebelt, so wird man auf sein rasches Entfernen hoffen. Deshalb ist es *eine* Sache, wenn Pasolini dem Zuschauer Fäkalien zeigt – und eine *andere*, wenn er dieses Ekel-Objekt zunächst in die Nähe eines nackten Mädchens rückt, das es anschließend auch noch essen muss. Denn die Stärke der empathischen Reaktion nimmt zu, je näher das Objekt von der Peripherie zum Zentrum, von der Oberfläche ins Innere der Figur wandert (Straus 1956, 394). Wäre das Mädchen gezwungen worden, mit den Füßen in die Fäkalien zu steigen, würde die Szene (*ceteris paribus*) weniger heftig wirken, als hätten die Wächter ihr die Exkremente auf den Bauch gedrückt oder in die Ohren gerieben. Pasolini wählt jedoch die wirkungsvollste aller Optionen: den Mund.

11 Zur somatischen Empathie vgl. Smith 1995; Brinckmann 1999; Morsch 2011; Hanich 2011b; zur psychologischen Forschung über emotionale Gesichtsausdrücke Ekman 2003.

(d) Somatische Sympathie

Interessanterweise geht starker, auf Figurenverwicklung basierender Ekel nicht nur auf somatische *Empathie* zurück – er kann auch auf somatischer *Sympathie* beruhen. Die grobe Unterscheidung zwischen *Empathie* und *Sympathie* zieht dabei eine heuristische Grenze zwischen dem Fühlen *mit* einer Figur und dem Fühlen *für* sie. Im Fall der somatischen *Empathie* besteht eine weitgehende *Kongruenz* zwischen dem Fühlen der Figur und dem des Zuschauers, während im Fall der somatischen *Sympathie* eine starke *Diskrepanz* besteht. In einem Aufsatz zum filmischen Ekel schreibt Carl Plantinga, Ekel sei eine direkte Emotion, die es sehr unwahrscheinlich mache, dass ein Zuschauer sympathetischen Ekel *für* eine Figur empfinde: «It is an emotion that is by nature nonsympathetic» (2006, 87). Wie ich anhand einer extrem widerlichen Szene aus dem Film NATIONAL LAMPOON'S VAN WILDER zeigen werde, scheint mir Plantingas Argument falsch. Denn der Ekel dieser Szene hängt anfangs ausschließlich von der somatischen *Sympathie* des Zuschauers ab, der *stellvertretend* für eine Gruppe fühlt.

Zu Beginn der Szene liefert eine Studentin bei einer Versammlung unausstehlicher Burschenschaftler einen Korb mit Gebäck ab. Sie wissen nicht, dass dies weniger als Geschenk denn als Akt der Rache gemeint ist: Die *éclair*s sind gefüllt mit warmem Hundesperma. Während man das Gebäck verzehrt, sich gegenseitig dessen Wohlgeschmack bestätigt und sogar den Hundesamen gurgelt, könnte der Zuschauer kaum angewidert sein. Sein Zusatzwissen bringt ihn zu einer stellvertretenden Ekel-Reaktion *für* die Figuren, die in diesem Moment jedoch Genuss empfinden.

Die somatische *Sympathie* dieser Szene sollte weder mit somatischer *Empathie* noch mit dem moralischen Mitleid verwechselt werden, das der Zuschauer in SALÒ dem Folteropfer entgegenbringt. Er empathisiert und erlebt *mit* dem gedemütigten Mädchen ein starkes Ekel-Gefühl. Gleichzeitig fühlt er vermutlich moralisches Mitleid für das Mädchen – somatische *Empathie* und Mitleid koexistieren. In VAN WILDER hingegen fühlt man weder Mitleid mit den Burschenschaftlern, da sie gar nicht leiden, noch *Empathie* mit ihnen, da sie die Situation genießen. Stattdessen zwingt das Zusatzwissen den Zuschauer quasi-automatisch und möglicherweise gegen seinen Willen, sympathetisch *für* sie Ekel zu empfinden (und das gilt auch, wenn man während des gesamten Films *Antipathien* gehegt hat). In diesem Fall kann der Ekel keinesfalls affektiver oder motorischer Mimikry entspringen, sondern entstammt vermutlich der Imagination einer persönlichen

Verwicklung: Was wäre, wenn *ich* das Hundesperma essen müsste? Tatsächlich wird die affektive und motorische Mimikry, die man andernfalls mit den genießenden Figuren empfinden könnte, «übertrumpft» von somatischer Sympathie.¹²

Was die Hundesperma-Szene so deutlich von der Fäkalien-Szene unterscheidet, ist die Schadenfreude. Sie macht den Ekel genießbar, ja bereitet sogar Genuss an der Szene. VAN WILDER versetzt den Zuschauer in ein eigenartiges Zwischenstadium. Einerseits kann er es kaum vermeiden, Ekel *für* Figuren zu fühlen, die durchweg als ärgerliche Antagonisten dargestellt sind: Das Zusatzwissen führt zu einem asymmetrischen und sympathischen Fühlen für die Burschenschaftler. Andererseits erlaubt es der Film gleichzeitig, mit maliziöser Freude *über* sie zu lachen – eine vergnügliche Reaktion, die aber *nur* möglich ist, weil der Zuschauer stellvertretend zuallererst Ekel empfindet. Würde man keinerlei negative Emotionen wie Ärger und Ekel erleben, bestünde auch kein Antrieb zur Schadenfreude. Im Unterschied zu der bedrückenden Stimmung von SALÒ, in der die Ekel-Erfahrung durch das Leiden des Opfers negativ verstärkt wird, legt eine Komödie wie VAN WILDER über die Ekel-Szenen hinaus eine insgesamt eher beschwingte Atmosphäre. Wäre dem nicht so, könnte ein ausgedehnter Ekel-Moment wie die Hundesperma-Szene wohl kaum Teil einer populären Teenager-Komödie sein. Doch dies ist nicht der einzige Grund, warum derartige Szenen Vergnügen bereiten – was mich zu meinem letzten Punkt bringt, den Funktionen des filmischen Ekels.

Vergnügen und Provokation: Funktionen des filmischen Ekels

Die ästhetische Theorie hat den Ekel meist mit großem Misstrauen bedacht. Als ästhetische Reaktion wurde – und wird – er seinem Gegenstück im realen Leben als allzu ähnlich betrachtet. Winfried Menninghaus fasst diese Position zusammen:

Mendelssohn und Kant hatten die Empfindung des Ekels als eine «dunkle» Empfindung bestimmt, die so kategorisch ein «Wirkliches» indiziert, dass sie die Unterscheidung von «wirklich» und «eingebildet» – und damit die Bedingung ästhetischer Illusion – durchschlägt: *es eckelt mich, also erfahre ich etwas als unbedingt wirklich (und nie als Kunst)*. (2002, 18)

12 Ähnlich aufgebaute Szenen finden sich in AMERICAN PIE (Paul Weitz, USA1999) und jüngst in Ken Loachs THE ANGEL'S SHARE (GB/F/B/1 2012).

Der Filmwissenschaftler Carl Plantinga vertritt eine Position, die derjenigen Mendelssohns und Kants nahe kommt:

Disgust in the movies is not an aesthetic emotion, in which the spectator is distanced by the knowledge of the fictional status of what is seen. The strength of the disgust reaction may be attenuated, since the film medium typically emits no smells, and since there is no threat of bodily contact with the disgusting entity. Yet seeing and hearing the disgusting object causes aversive tendencies that are identical to those we might experience outside the movie theatre. [...] the difference between] our reactions to actual and photographically represented disgusting objects is one of degree and not of kind. (2006, 86)

Was dabei nicht zur Sprache kommt: Ekel dient häufig ästhetischen Zwecken. Dabei stechen zwei Aspekte besonders heraus (wenngleich der Ekel keinesfalls darauf reduziert werden kann): Vergnügen und Provokation.

Da Ekel in so vielen populären Genres auftritt, sollte man erwarten, dass ihm auch ein positiver Aspekt anhaftet. Folglich verblüfft es wenig, dass von Sigmund Freud und Aurel Kolnai bis Julia Kristeva und Winfried Menninghaus zahlreiche Theoretiker die paradoxe oder ambivalente Natur dieser Reaktion hervorgekehrt haben. Während uns das Ekel-Objekt häufig abstößt, zieht es doch gleichzeitig einen gewissen Grad an Interesse und sogar Vergnügen nach sich. So definiert Menninghaus die «drei elementaren Merkmale» des Ekels: «die heftige Abwehr (1) einer physischen Präsenz bzw. eines uns nahe angehenden Phänomens (2), von dem in unterschiedlichen Graden zugleich eine unbewusste Attraktion bis offene Faszination ausgehen kann (3)» (2002, 13f). Ähnlich argumentiert Kolnai: «Die Spitze der Intention verbohrt sich in den Gegenstand, analysiert ihn gleichsam, versenkt sich – trotz wesensmäßigem widerstrebendem Zögern dabei, das freilich auch zu «sofortigem» Abbruch des Kontaktes und Schwindens des Ekels führen kann – in seine Bewegung oder sein Dauern» (Kolnai 1974, 128; vgl. auch Peucker 2007, 189). Solange sich der Betrachter dem Ekel-Objekt nicht entzieht, verrät er möglicherweise einen gewissen Grad an Interesse oder Neugier. Während es sich uns in der Erfahrung also meist phänomenologisch *entgegendrängt*, gibt es durchaus Momente, in denen wir uns vorsichtig *nähern*, indem wir ihm unsere Aufmerksamkeit schenken.

Dies ist wenig verwunderlich, da das Ekelhafte in westlichen Wohlstandsgesellschaften nur selten Teil der Alltagserfahrung ist – und gerade weil es ungewöhnlich bleibt, kann es eine ambivalente Neugier

wecken. Mit Bezug auf Mary Douglas' klassische anthropologische Studie *Purity and Danger* (1966) argumentiert Noël Carroll, das ekelhafte Monster errege unsere Neugier, da es bestehende kulturelle Kategorien überschreite oder verletze (1990, 31–35). Monster sind deformiert oder formlos; sie vermischen, was eigentlich getrennt ist; sie sind über jegliche Proportion hinaus vergrößert. Carroll unterstreicht die Ambivalenz des Ekels, wenn er ihn als den «zu zahlenden Preis» für die Befriedigung der Neugier bezeichnet: «One wants to gaze upon the unusual, even when it is simultaneously repelling» (1990, 184 und 188).

Aber die Befriedigung von Neugier ist nicht das einzige Vergnügen. Manchmal genießen Zuschauer schlichtweg die eigentümliche Leiberfahrung ekelerregender Szenen. Der Grund ist offensichtlich: Richtig dosiert enthält die Ekel-Erfahrung ein Potenzial für eine lustvolle Körperstimulation. Menninghaus erläutert:

Konfrontiert mit abscheulichen Taten, durchbricht die «Seele» des Betrachters ihren anästhesierten Zustand in banalem Alltag oder trüber Langeweile und fühlt sich selbst lebendig, weil mit starken Empfindungen von hoher Reizamplitude agitiert. Unangenehme Empfindungen sind also in dem Maß an sich selbst «angenehm» und Lust-verschaffend, wie sie «leidenschaftlich» und stark sind. (2002, 17)

Die emotionale Amplitude des Ekels erlaubt eine alternierende Transformation der Leiberfahrung, welche potenziell positiv empfunden werden kann: von einer vergleichsweise expansiven Leiberfahrung *vor* der Szene, in die Leibengung des Ekels *während* der Szene, zurück in die relative Weitung *nach* der Szene. Kürze erweist sich dabei als die richtige Dosierung. Im Gegensatz zur unnachgiebigen Beharrlichkeit des Ekels in *SALÒ* strotzt *VAN WILDER* vor kurzen Ekel-Momenten – zum Beispiel wenn der Titelheld eine hässliche, lüsterne alte Frau küssen muss; oder wenn eine Stripperin lautstark ins Gesicht eines Kunden furzt. Den kurzen Schock-Impulsen im Slasher-Film nicht unähnlich, sind diese flüchtigen Ausbrüche knapp und thematisch harmlos genug, um den Zuschauer nicht komplett zu überwältigen, sondern lediglich ein kurzes Ekel-Kribbeln zu erzeugen.

Der Vergleich mit den Schock-Momenten im Horrorfilm ist auch insofern passend, als in beiden Fällen die intensive und beinahe reflexhafte Reaktion eine lustverschaffende Gemeinschaftserfahrung nach sich ziehen kann – nach der Befriedigung von Neugier und der stimulierenden Leiberfahrung eine dritte Form der Ekel-Lust. Gerade weil der Ekel als so stark und unvermeidlich erlebt wird, kann er ein

intersubjektives Verständnis wecken, alle Zuschauer würden nicht nur dasselbe sehen und hören – sondern möglicherweise sogar *fühlen*. Dieser Eindruck ist in jenen Momenten besonders stark, wenn die im phänomenologischen Abschnitt beschriebenen Abwehrreaktionen einen performativen Höhepunkt erreichen. Man denke an das kollektive «Igit!»-Schreien, Aufstöhnen und Kichern, das man bei Teenagern beobachten kann (also jenem Publikum, für das Komödien à la VAN WILDER gedacht sind). Ähnlich dem erschrockenen Aufschreien im Horrorfilm und vergnügten Auflachen in der Komödie macht sich die Kollektivität des Publikums in Momenten des Ekel-Ausbruchs durch die gemeinsamen Reaktionen bemerkbar – Reaktionen, die von den weniger expressiven Zuschauern des seriösen Arthouse-Films als unangemessen abgelehnt würden. Daraus folgt nun eine dritte Funktion eruptiver, nach außen gerichteter Reaktionen: Sie bringen nicht nur, wie oben dargelegt, das aufdringlich nahe Ekel-Objekt deutlicher auf Distanz und ermöglichen eine expansivere Leiberfahrung – sie helfen auch, eine lustvolle Gefühlsgemeinschaft herzustellen.

Da sich im Ekel das widerwärtige Objekt aufdringlich zu nähern scheint, sich der Körper angesprochen fühlt und dabei der Schwerpunkt auf die «niedereren», «körperlichen» Tast-, Geruchs- und Geschmackssinne verschoben wird, stellen Ekel-Filme einen Affront an die traditionelle westliche Vorliebe für die «höheren» Distanzsinne Sehen und Hören dar. Deswegen wird Ekel häufig als irritierend, exzessiv oder provokativ empfunden und spielt immer wieder eine Hauptrolle in Kunstskandalen (vgl. Liessmann 2004). SALÒ ist dafür ein perfektes Beispiel, rangiert er doch unter den größten Skandalen der Filmgeschichte.¹³ Doch Pasolinis unnachgiebiges Hervorrufen von Ekel-Gefühlen durch Nahaufnahmen und Figurenverwicklung ist keine Provokation um ihrer selbst willen (eine Tendenz vieler John-Waters-Filme). Stattdessen vollzieht das Publikum die Demütigung der Sexsklaven qua starker und unangenehmer Leiberfahrungen nach. Denn Pasolini demütigt auch die *Zuschauer*. Im fast unerträglichen körperlichen Ekel versteckt sich der Schlüssel zu seiner bitteren Kritik: Im «Höllenkreis der Scheiße» provoziert er, indem er seine Zuschauer am Ekel *teilnehmen* lässt, um damit – physisch, nicht nur konzeptuell – die Konsequenzen ungenierter, entfesselter Macht verständlich zu machen.

13 In ihrer Monographie über Pasolini schreibt Naomi Greene, der Regisseur war «impelled by a desire to be scandalous»: «Pasolini's decision to set Sade's novel in Fascist Italy – like the very choice of *Les 120 Journées de Sodome* – reflected nothing less than a desire to fashion one of the most extremist, perhaps the most extremist, films ever made» (1990, 207).

Der deutsche Trailer von SALÒ beschrieb den Film seinerzeit treffend als «Provokation im Namen der Wahrheit».

Doch diese Provokation ist nur möglich, weil das Publikum einen *Film* betrachtet: Es *weiß*, dass es sich distanzieren kann, sobald die Ekel-Erfahrung überhand nimmt. Während SALÒ den Zuschauer einerseits dazu bringt, mit Fäkalien-essenden Figuren zu empathisieren, legt der Film andererseits eine anti-illusionistische Distanzierung nahe, weil das Publikum ständig zum Wegblicken tendiert. Wenn das Distanz-Hervorrufen eine modernistische Tendenz schlechthin ist, dann funktioniert der distanzierende Effekt eines modernistischen Films wie SALÒ geradezu buchstäblich. Dieses Alternieren zwischen Schauen und Wegschauen, zwischen Immersion und Extrikation, zwischen Gebanntsein und Sich-Entziehen aus den Fesseln des Films ist entscheidend: Hätte der Zuschauer keine Möglichkeit, *selbst* wieder eine angemessene ästhetische Distanz herzustellen, wäre er vollständig (und nicht nur teilweise) vom demütigenden Ekel in Beschlag genommen. Er wäre unfähig, darüber zu reflektieren, wovon ihn Pasolini überzeugen will. Gerade weil Ekel Teil einer *ästhetischen* Erfahrung ist, kann ein hochgradig provokativer Film wie SALÒ zum Nachdenken zwingen. So wandelt sich am Ende das scheinbar so unangenehme Gefühl des Ekels in den Händen eines brillanten Regisseurs in einen wertvollen Bestandteil einer ethischen Ästhetik.

Literatur

- Balázs, Béla (2001 [1924]) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bazin, André (2004) Der Mythos vom totalen Film [1948]. In: ders., *Was ist Film?* Berlin: Alexander, S. 43–49.
- Bell-Metereau, Rebecca (2004) Searching for Blobby Fissures. Slime, Sexuality, and the Grotesque. In: *Bad. Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*. Hg. von Murray Pomerance. Albany: State University of New York Press, S. 287–299.
- Benjamin, Walter (1977) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brinckmann, Christine N. (1999) Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: *Der Körper im Bild: Schauspielen, Darstellen, Erscheinen*. Hg. von Heinz-B. Heller, Karl Prümm & Birgit Peulings. Marburg: Schüren, S. 111–121.
- Brottman, Mikal (1997) *Offensive Films. Toward an Anthropology of cinéma vomitif*. Westport, CT: Greenwood.

- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror. Or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- (2003) Film, Attention, and Communication. A Naturalistic Account. In: ders., *Engaging the Moving Image*. New Haven, CT: Yale University Press, S. 10–58.
- Creed, Barbara (1993) *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Doane, Mary Ann (2003) The Close-Up. Scale and Detail in the Cinema. In: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 14,3, S. 89–111.
- Ekman, Paul (2003) *Emotions Revealed. Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. New York: Henry Holt.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007) *Filmtheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Greene, Naomi (1990) *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Hanich, Julian (2008) A Weep in the Dark. Tears and the Cinematic Experience. In: *Passionate Politics. The Cultural Work of American Melodrama*. Hg. von Ilka Saal & Ralph Poole. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 27–46.
- (2009) Dis/Liking Disgust. The Revulsion Experience at the Movies. In: *New Review of Film and Television Studies* 7,3, S. 293–309.
- (2010a) *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York: Routledge.
- (2010b) Laugh Is in the Air. Eine Typologie des Lachens im Kino. In: *Nach dem Film* 12 [<http://www.nachdemfilm.de/content/laugh-air>].
- (2011a) Clips, Clicks and Climax. The Relocation and Remediation of Pornography. In: *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* 53, August 2011 [<http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/Hanich2/text.html>].
- (2011b) Mr. Schnitzelicious, the Muscle Man. Somatic Empathy and Imaginary Self-Extension in Arnold Schwarzenegger's Hard-Body Movies. In: *Arnold Schwarzenegger. Interdisciplinary Perspectives on Body and Image*. Hg. von Simon Wendt, Michael Butter & Patrick Keller. Heidelberg: Winter, S. 103–127 [<http://julianhanich.com/wp-content/uploads/2012/10/Mr.-Schnitzelicious.pdf>].
- (2011c) Toward a Poetics of Disgust. In: *Film-Philosophy* 15,2, S. 11–35 [<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/284/802>].
- Hills, Matt (2005). *The Pleasures of Horror*. London: Continuum.
- Kaes, Anton (2000) Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film. In: *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Hg. von Claudia Schmolders & Sander L. Gilman. Köln: DuMont, S. 156–174.
- King, Stephen (1981) *Danse Macabre*. New York: Berkley.

- Kolnai, Aurel (1974) *Der Ekel* [1929]. Tübingen: Max Niemeyer.
- Korsmeyer, Carolyn (2002) Delightful, Delicious, Disgusting. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60,3, S. 217–25.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror. An Essay in Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Liesmann, Konrad Paul (2004) *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien: WUV.
- Marks, Laura (2000) *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.
- Menninghaus, Winfried (2002) *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Morsch, Thomas (2011) *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Fink.
- Münsterberg, Hugo (1915) Why We Go to the Movies? In: *Cosmopolitan*, 15. Dezember 1915, S. 22–33.
- Paul, William (1994) *Laughing Screaming. Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press.
- Peucker, Brigitte (2007) *The Material Image. Art and the Real in Film*. Stanford: Stanford University Press.
- Plantinga, Carl (2006) Disgusted at the Movies. In: *Film Studies* 8, S. 81–92.
- Rozin, Paul/Fallon, April E. (1987) A Perspective on Disgust. In: *Psychological Review* 94,1, S. 23–41.
- Rozin, Paul/McCauley, Clark R./Haidt, Jonathan (2000) Disgust. In: *Handbook of Emotions*. 2. Aufl. Hg. von Michael Lewis & Jeannette M. Haviland-Jones. New York: Guilford, S. 757–776.
- Schmitz, Hermann (1965) *Der Leib*. Bonn: Bouvier.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon.
- Sobchack, Vivian (2004). What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, S. 53–84.
- Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.
- Straus, Erwin (1956) *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. 2. Aufl. Berlin: Springer.
- Waldenfels, Bernhard (1999) *Sinnesschwellen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Choreografien des Schmerzes

Actionfilm und die Grenzen der somatischen Empathie

Daniel Kulle

Barfuß muss John McClane in *DIE HARD* (John McTiernan, USA 1988) durch ein Scherbenmeer laufen, um sich vor den Bösewichten zu retten. Doch sehen wir ihn nur auf seinen Zehen in den Glassplittern hocken. Die schmerzvolle Bewegung selbst wird uns vorenthalten. Erst später, als McClane sich in ein Badezimmer retten konnte, um die Scherben aus den Füßen zu entfernen, bekommen wir den Schmerz in seiner ganzen, blutigen Intensität zu spüren. Wir fühlen an dieser Stelle nicht nur auf emotionaler Ebene mit ihm, sondern auf ganz basaler körperlicher, zucken zusammen, wenn er die Splitter aus der Wunde pickt, verkrampfen mit all unseren Muskeln und verweigern uns vielleicht sogar für einen Moment der Rezeption, in dem wir die Augen zusammenkneifen, das Kissen vor das Gesicht halten oder den Blick von der Leinwand abwenden.

Schmerzvolle Momente wie diese sind nicht selten in Actionfilmen. Filmische Action basiert auf der Sensation des handelnden Körpers, der sich gegen die Widerstände seiner Umwelt hinwegsetzt. Sie ist daher immer auch mit Schmerz verbunden. Schmerz, das ist der Widerstand, den die Welt dem wahrnehmenden Körper entgegensetzt. Doch charakterisiert sich filmische Action nicht nur über das Verhältnis, das die Figur zu ihrem eigenen Schmerz einnimmt – etwa indem sie ihn ignoriert, ihn vermeidet oder an ihm wächst. Sie ist auch durch die Beziehung gekennzeichnet, die wir als Zuschauerinnen zu diesem dargestellten Schmerz eingehen, die Art und Weise, wie wir den Schmerz der Figuren in unsere eigene filmische Erfahrung einfließen lassen.

Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht die Frage, welche Möglichkeiten ein Film seinen Zuschauern offerieren kann, sich zum diegetischen Schmerz einer Figur zu verhalten. Gefragt wird folglich nicht nach der kulturellen Bedeutsamkeit des Schmerzes – selbst wenn der Actionfilm sicherlich als Teil der kulturellen Kommunikation eine herausragende Rolle spielt, gerade in seiner Darstellung von Schmerz, Macht und Gewalt (vgl. etwa Tasker 1993; Jeffords 1994; Keutzer 2006 u.v.a.m.). Gefragt werden soll vielmehr, wie ein Zuschauer oder eine Zuschauerin mit einer solchen Darstellung von Schmerz umgehen kann und wie der Film mit seinen ästhetischen und dramaturgischen Mitteln dieses Verhältnis zu steuern vermag. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht also eine Choreografie des Schmerzes, welche die verschiedenen Körper in eine dynamische und wechselvolle Beziehung zueinander setzt.

Im Hinblick auf diese Fragestellung lässt sich die schmerzvolle Sequenz aus *DIE HARD* daher präzisieren: Die Actionsequenz beginnt mit einer Detailaufnahme von McClanes bloßen Füßen (1:34:33). So montiert, erkennt nicht nur der Bösewicht Gruber, wie er seinen Gegner McClane schädigen kann, sondern auch der Zuschauer wird sich der Gefahr für den Actionhelden bewusst. Während des Kampfes lässt Gruber daher seine Schergen auf die Fensterscheiben schießen, so dass der Boden mit Glassplittern übersät wird (1:36:44). Das Bemerkenswerte in dieser Episode ist nicht die genretypisch gezeigte Schusswaffen-Aktion, sondern vielmehr dass die eigentliche Schmerzgefahr, der Kontakt zwischen Glas und bloßem Fuß, reine Antizipation bleibt, verstärkt durch die haptische Qualität der Glassplitter. Kurz vor Ende des Kampfes sieht man McClane zwar unverletzt, aber auf Zehenspitzen in einem Meer von Scherben hocken (1:37:30) (Abb. 1). Die Sequenz endet ohne zu zeigen, wie sich John barfuß durch das Scherbenmeer quält (1:38:00). Sie bleibt daher schmerzfrei, der Schmerz noch reine Antizipation.

1 Barfuß im Scherbenmeer





2 McClane operiert sich die Scherben aus dem Fuß

McClane rettet sich schließlich kriechend in ein Badezimmer, den Fuß leblos und eine glänzende Blutspur auf dem grau-weißen Kachelboden hinter sich herziehend (1:38:58). Nach einer kurzen Zwischensequenz lehnt er seinen Kopf schmerzerfüllt gegen einen Spiegel, die Stimme gepresst, die Körperbewegungen schwerfällig (1:39:27). Er setzt sich hin, und die Kamera rückt den blutüberströmten Fuß in den Mittelpunkt, aus dem er nun die Scherben herausoperiert (Abb. 2). Der Film bereitet seine Zuschauer langsam auf die intensive Schmerzerfahrung der Figur vor, bewegt sich behutsam von der Totalen zum Detail und von der indexikalischen Andeutung und der Kommunikation von Schmerz hin zur schmerzenden Wunde selbst. Die über den gesamten Film aufgebaute Antizipation dieser Einstellung (die sich beim wiederholten Ansehen noch deutlich verstärkt) und das Ausmaß der Schmerzempathie führen jedoch zu einem intensiven Filmerlebnis, das, wenn es nicht zur kurzfristigen Unterbrechung der Rezeption führt, in Erinnerung bleibt.

Ebenso vorsichtig, wie der Film auf diese Einstellung vorbereitet hat, lässt er McClane auch wieder aufstehen: Er beginnt nach einer weiteren Zwischensequenz mit dem Detail auf den (nun verbundenen) Fuß, der auf blutbefleckten Zeitungen steht (1:45:26); McClane tritt vorsichtig auf, zuckt kurz zusammen, verkrampft seinen Körper und zeigt in seinem Gesichtsausdruck das Ausmaß an Schmerz, das er immer noch fühlt, lässt die Zuschauerinnen also nur noch über Körperhaltung, Mimik und Gestik an ihm teilhaben. Schließlich stolpert er langsam, dann immer agiler in der Totalen in Richtung seiner nächsten Aufgabe, mehr und mehr seine schmerzvollen Ausdrucksgesten verlierend und seine Handlungsmacht wiedererlangend (1:48:12). Mit ihm werden auch wir als Zuschauer wieder aus dem Leiden entlassen. Die Choreographie des Schmerzes wendet sich von der Sogwirkung der blutigen Füße ab und der nächsten Actionszene zu.

Die Sequenz erweist sich somit als fein abgestimmte Choreografie der Leiber, die unser Verhältnis zum Film in Richtung einer distanzierten Betrachtung oder einer somatischen Empathie verschiebt. Gespielt wird hier mit der Relation zwischen Zuschauerkörper und Film, die sich mal als engere, mal als entferntere ausmacht. Im Mittelpunkt steht der Schmerz der Figur, den wir als Zuschauerinnen körperlich nachvollziehen können. Doch was genau ist Schmerz?

Was ist Schmerz?

Schmerz ist ein «unangenehmes Sinnes- und Gefühlserlebnis, das mit aktueller oder potentieller Gewebsschädigung verknüpft ist oder mit Begriffen einer solchen Schädigung beschrieben wird.» So zumindest lautet die medizinische Definition der *International Association for the Study of Pain* (zit.n. Schaible/Schmidt 2005, 318). Sie macht deutlich, dass es sich beim Schmerz um ein äußerst komplexes neurophysiologisches wie psychologisches Phänomen handelt, das verschiedene Ebenen integriert (vgl. Treede 2004; Bromm 2004; Schaible/Schmidt 2005).

Ähnlich anderen Körpersensationen (Kitzeln, Jucken, sexuelle Erregung) umfasst Schmerz weitaus mehr als nur eine kognitive Komponente. Ganz im Gegenteil, scheinen doch die «präkognitiven» Elemente bei diesem Phänomen die Überhand zu besitzen (vgl. Bromm 2004; Aydede 2010): Schmerz hat eine Wahrnehmungskomponente und eine affektive Komponente; er hat eine vegetative Komponente (Blutdruckabfall, Übelkeit oder Atemnot) und eine motorische Komponente (Wegzucken, Schonhaltungen, Fluchtreaktionen); er hat eine kognitive Komponente, in der Schmerz mit vergangenen Erfahrungen aus dem Körpergedächtnis wie aus dem expliziten Gedächtnis verknüpft wird, in der die Schmerzerfahrung in einen situativen Kontext eingebettet wird und in der Aufmerksamkeit das Bewusstsein für Schmerz steuern kann (vgl. Schaible/Schmidt 2005, 319); und nicht zuletzt hat Schmerz auch eine kommunikative Komponente, in dem Körperhaltungen, Mimik und Gestik die Schmerzerfahrung nach außen tragen und Umstehende dazu einladen, sich empathisch zu verhalten und auf den eigenen Schmerz zu reagieren.

Im Zentrum dieses komplexen Phänomens steht ein Wahrnehmungssystem, das Gewebeschädigungen durch Verletzung oder Krankheit erkennen kann. Diese Nozizeption genannte Wahrnehmung ist Teil des haptischen bzw. somatosensorischen Systems, das als «Hautsinn» nicht nur jener Sinn ist, der in der embryonalen Entwicklung als erstes ausgebildet wird, sondern auch der, der eng mit unserem

Körper selbstbild verknüpft ist (vgl. Zimmermann 2005, 296). Im Gegensatz zu den vier anderen klassischen Sinnen ist der haptische Sinn deutlich komplexer aufgebaut (vgl. etwa Zimmermann 2005, 307f; Grünwald 2008): Die Propriozeption etwa nimmt Stellung, Bewegung und Kraftaufwand des Körpers wahr; die epikritische Sensibilität umfasst die feine Tastempfindung, die genaue räumliche Differenzierung erlaubt, dabei aber recht langsam arbeitet; und die Noziozeption ist der Schmerzsinne, der zwar nur grobe räumliche Differenzierung zulässt, dafür aber schnell motorische Reflexreaktionen auslösen kann. Die schmerzempfindlichen Sensoren reagieren auch meist nicht nur auf intensive mechanische Reize, sondern ebenfalls auf hohe Temperaturen und chemische Reize. Schmerz ist auf der Ebene der Haptik also nicht einfach ein Zuviel an taktilem Reiz, sondern ein eigenständiges Wahrnehmungssystem, das neuronal unabhängig verkabelt ist und zu einem eigenen Wahrnehmungserlebnis führt.

Nicht nur für die Medizin, auch für die Philosophie bietet der Schmerz eine Reihe von wissenschaftlichen Herausforderungen. Unklar ist beispielsweise die Frage nach der Intentionalität des Schmerzes (vgl. Aydede 2010). Denn Schmerz ist nicht notwendig an die Wahrnehmung eines materiellen schädigenden Reizes gekoppelt: Sonnenbrand spüren wir erst dann, wenn eine Entzündungsreaktion ausgelöst wurde, nicht aber, wenn das Gewebe geschädigt wird (vgl. Treede 2004, 69). Und nicht jeder Schmerz lässt sich auf die materielle Reizung eines Körperareals zurückführen, etwa im Falle von Phantomschmerzen. Selbst wenn ein konkreter Reiz der Auslöser ist, so verlagert sich die Schmerzerfahrung von der Wahrnehmung des reizauslösenden Objektes auf den sensorischen Schmerzreiz selbst: Wir nehmen weniger den schädigenden Gegenstand, der uns verletzt hat, wahr, als die eigene qualvolle Empfindung. Die Intentionalität des Schmerzes ist, wenn überhaupt vorhanden, also eine, die sich auf unseren eigenen Körper bezieht. Sie partialisiert dadurch aber auch unseren Körper, indem sie einzelne, schmerzhafte Körperareale als intentionales Objekt herausnimmt und so innerhalb des Selbst eine Trennung von Subjekt und Objekt einführt. Auf der anderen Seite hat Schmerz aber auch eine körperintegrative Wirkung. In der Schmerzerfahrung werden wir unseres Körpers oft auch in seiner Totalität bewusst, wenn die Qualen all unsere Fasern durchziehen (vgl. Sobchack 2004, 167). Der Schmerz ist in diesem Sinne auch das Gegenstück zur Lust, weil er uns nicht wie diese über unsere Grenzen hinausführt, sondern uns radikal auf uns selbst zurückwirft (vgl. List 1996, 227).

Schmerz als kulturelles Phänomen

Es wundert daher nicht, dass der Schmerz auch in den verschiedensten Kulturen eine zentrale Funktion übernimmt. Die enge Verknüpfung zwischen Lust und Schmerz, die nicht nur als Gegensatzpaar, sondern in ihrer Qualität des «Zuviel» auch als verschwistert gesehen werden können, hat bereits Platos Schmerzkonzept oder Nietzsches Auffassung des Dionysischen geprägt (vgl. Hermann 2006, 15, 45), und findet sich als Schmerzlust oder Lustschmerz auch in alltagspraktischen Formen des BDSM wieder. Neben den paradoxen Folgen, die Schmerz auf die Partialisierung oder Integration von Körperlichkeit hat, stellt er außerdem die Frage nach der Materialität und Vergänglichkeit des Körpers, schließlich aber auch die nach Handlungsmacht und deren Verlust. Schmerz kann als produktive Schaffenskraft interpretiert werden, indem er zum Handeln motiviert (vgl. Hermann 2006, 17; Scarry 1985, 161–180). Er kann in einem sozialen Zusammenhang untersucht werden und als Ergebnis von Gewalt und Machtstrukturen interpretiert werden (vgl. Müller-Koch 2006). Und er kann als materieller Urgrund gesehen werden, aus dem sich in einem transzendentalen Prozess der Geist erheben und von dem er sich emanzipieren kann – sei es im antiken Konzept der Katharsis, sei es im christlich-religiösen Erlöser- und Märtyrer-Motiv oder auch im Pathoskonzept von Schiller: «Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich handelnd darstellen könne», sagt Schiller etwa und schreibt damit die kartesianische Dualität von Leib und Geist im Sinne der emanzipatorischen Aufklärung fort (Schiller 2008, 423).

DIE HARD greift mit der ostentativen Zurschaustellung des bloßen Fußes auf ein weiteres körperlich-kulturelles Symbol zurück und verweist somit auf dessen enge Verbindung zum Schmerz. Das sich über alle Kulturen und Epochen ziehende kulturelle Symbol des Fußes ist so ambivalent gestaltet, dass es ganz verschiedene Verbindungen zum Schmerz eingehen kann (vgl. Schroer/Staubli 1998; Liptay 2006): Verstanden als Basis des Körpers, als Kontakt zwischen Selbst und materieller Erde und als erste Voraussetzung des Laufens verdeutlicht uns der schmerzende Fuß die Massivität unseres materiellen Körpers oder die Gefährlichkeit des rauen Untergrundes. Verstanden als Symbol der Macht und Unterwerfung ist der Fuß dagegen auch Verursacher von Schmerz – sei es wörtlich, wenn wir etwa mit Füßen getreten werden, sei es metaphorisch, wenn wir uns jemandem zu Füßen werfen. Schließlich hat der Fuß in vielen Kulturen auch enge Verbindungen zu

Erotik und Geschlechtlichkeit, etwa, wenn der Fuß als Phallus-Symbol oder als Zeichen der weiblichen Fruchtbarkeit gefasst wird. Und nicht zuletzt ist der Fuß auch Ausgangspunkt des ersten Mediums der Menschheit, der Fußspur.

Angesichts der kulturellen Vielfalt dieses Symbols wundert es daher nicht, dass der Fuß in vielen religiösen Ikonografien eine herausragende Rolle spielt, gerade und besonders auch als schmerzender Fuß, als Fuß, der über glühende Kohlen läuft oder an ein Kreuz genagelt wird. Der Fuß ist hier nicht nur die belastete Kontaktstelle zwischen menschlichem Körper und materieller Welt, sondern auch der Ansatzpunkt möglicher Transzendenz, eben jene Transzendenz, die sich über den Schmerz definiert: Der leidende Körper, der sich über die materielle Welt erhebt, ist erst einmal einer, dem die Füße weh tun.

Actionfilm und Schmerz

Unter den filmischen Genres ist es nicht zuletzt der Actionfilm, der den Körper in den Mittelpunkt stellt und ihn in seinem aktiven wie passiven Verhältnis zur Welt untersucht. Die Körper leiden und erleiden. Immer und immer wieder gilt es materielle Objekte zu überwinden, aus dem Weg zu räumen, nur damit die Aufgabe der Körper, sich dieser Welt entgegenzustellen, zu expandieren, zu konfrontieren und die eigenen Kräfte bis zur Erschöpfung auszunutzen, umso deutlicher hervortreten kann (vgl. Purse 2011, 2f; Morsch 2008, 192). Die filmische Action kann daher als körperliche Ermächtigungsfantasie betrachtet werden, als Traum von *agency*, verbunden mit einem «deeper, underlying pattern of feeling, to do with freedom of movement, confidence in the body, engagement with the material world» (Dyer 2000, 18). Als direkter Gegenspieler dieser Handlungsmacht auf körperlicher Ebene wird der Schmerz zumindest implizit immer mit thematisiert und häufig ganz explizit in Szene gesetzt. Erst im Wechselspiel zwischen Macht und Leid, zwischen Handeln und Schmerz, ergibt sich die Spannung einer Action-Erzählung.

Anhand des Umgangs mit dem körperlichen Schmerz lässt sich daher auch eine Typologie des amerikanischen männlichen Actionhelden neu fassen (vgl. Morsch 2002; Weingarten 2004; Purse 2001). Im klassischen Hollywood-Kino war der Körper des Helden meist einer, der schmerzhaften Erfahrungen gar nicht erst ausgesetzt war. Schmerz bleibt hier unerfüllte Bedrohung. Der agile Körper der Mantel- und Degenfilme etwa vermeidet geschickt jede Wunde durch Agilität, Körperbeherrschung und Cleverness. Andere Heldentypen, wie sie sich etwa im konservativen Männlichkeitskonzept von John Way-

ne manifestieren, schützen sich vor Kratzern und Schrammen durch ihre moralische Integrität und charakterliche Stärke (Weingarten 2004, 179). In derartigen Szenarien männlicher Omnipotenzfantasien (Stiglegger 2006, 109) werden die Heldenfiguren von der Erzählung protegiert. Ihr Schutz ist narrativ: Sie werden einfach nicht getroffen.

Der Muskelfilm der 1980er Jahre ist dagegen in seiner massiven Körperlichkeit als hysterische Abwehrreaktion der Reagan-Ära gegenüber den emanzipatorischen Körperdiskursen und einer damit verbundenen «Krise der Männlichkeit» interpretiert worden (Tasker 1993, 77; Jeffords 1994; Weingarten 2004, 179). Die hypertrophierten Muskeln des Männerkörpers wie auch die diversen Prothesen dienen als Panzer und Waffe, als Grenzverteidigung. Der Schmerz ist



3 Schmerz als
Auslöser von
Rachegelüsten
in *FIRST BLOOD*

das Handlungsfeld, auf dem die Schlacht zwischen neokonservativem Körperkonzept und bedrohlichem kulturellem Außen ausgetragen wird. Stets ist der Schmerz hier in ein strenges Aktions-Reaktions-Schema, ein Aktionsbild eingebunden: Wenn Rambo in *FIRST BLOOD* (Ted Kotcheff, USA 1982) etwa in Erlöserpose gequält wird (Abb. 3), so dient die Qual als Verknüpfung zwischen der Grausamkeit des Antagonisten und der darauffolgenden Rache des Helden. Und nicht selten wird der Schmerz als Bindeglied zwischen Aktion und Reaktion bis zum Verschwinden reduziert: Die maschinellen Körper der Cyborgs und Roboter des Actionfilms der 1980er erleiden zwar Verwundungen, empfinden allerdings keinen Schmerz mehr. Die kausale Verbindung zwischen Gewalt und Gegengewalt, die sich im Aktionsbild manifestiert, wird hier zur reinen Kausalität, ohne den Umweg über einen leiblichen Körper zu gehen.

Mit *DIE HARD* wird für den amerikanischen Actionfilm der 1990er Jahre ein Körperkonzept entwickelt, das im Schmerz nicht mehr den

Austragungsort eines Rache- wie Rückzuggefehtes sieht, sondern die Möglichkeit einer Transzendenz des Selbst über den Körper. Die von Bruce Willis gespielte Hauptfigur John McClane in *DIE HARD* ist eine Figur, die sich durch ironische Witzeleien über den eigenen Schmerz erhebt. Sie ist daher auch ganz explizit eine Figur, die selbst Schmerz empfindet und diesen sichtbar nach außen kommuniziert, damit wir Zuschauerinnen und Zuschauer uns mit ihm auseinandersetzen können (Abb. 4). Am Körper dieses Märtyrers perlt der Schmerz nicht mehr ab, wie noch bei den Körpern der Cyborgs. Und Schmerz dient auch nicht mehr als Ausgangspunkt von Rachegeleüsten. Das Aktionsbild aus Antagonist-Schmerz-Rache ist hier aufgelöst. Der Schmerz geht durch den Helden hindurch, und dieser wächst an ihm.



4 McClane mit schmerzverzerrtem Gesicht

Im Rahmen religiöser Konzepte, etwa des Christentums oder des Buddhismus, aber auch im Rahmen eines digital gewendeten Kartesianismus wird in Filmen wie diesen eine Form der Transzendenz verhandelt, die materielle Körper nur noch als Werkzeug auffasst und letztendlich in einer Form des körperlosen Körpers, eines Simulacrum, seine letzte Erfüllung findet. Das Spektrum dieser Filme von *DIE HARD* bis *THE MATRIX* (Andy & Lana Wachowsky, USA 1999), das sich damit auftut, markiert jedoch keine unumkehrbare Teleologie mit dem Ziel des nur noch simulierten Körpers (vgl. Stiglegger 2006, 109f). Im Gegenteil, ist doch mit dem Schmerz nicht nur die Möglichkeit der körperlichen Transzendenz verbunden, sondern gerade auch der Rückbezug auf die unhintergehbare Leiblichkeit des Menschen. Am Ende ist es eben doch der Schmerz, der die Figuren und uns auf unsere eigenen Körper zurückführt und so die Grenzen der kartesischen Trennung aufzeigt (vgl. etwa Metelmann 2012; Ritzer 2012).

Die Rezeption von Schmerz

Wenn der Actionfilm darauf baut, uns den Schmerz der Figuren direkt oder indirekt zu zeigen, so stellt sich die Frage, wie wir uns zum dargestellten Schmerz verhalten und ob wir ihn nachvollziehen können. Denn Schmerz ist zunächst einmal eine äußerst intime Wahrnehmung, grundsätzlich weder mitteilbar noch teilbar. Mit den eigenen Schmerzen ist man prinzipiell allein und auf sich selbst bezogen (vgl. Aydede 2010; Hermann 2006, 33).

Dieser Beobachtung steht allerdings gegenüber, dass Schmerz häufig von nicht-sprachlichen kommunikativen Äußerungen begleitet ist – in Körperhaltung, Mimik, Gestik oder Parasprache – die den Körper zur Welt in Beziehung setzen, ihn öffnen oder schließen, aber auch in Kontakt zu anderen treten und so zur Empathie einladen. Selbst wenn wir mit unserem Schmerz letztendlich allein gelassen sind und diesen nicht kommunizieren können, so lässt sich in einem Prozess der Einfühlung unter Rückgriff auf unsere eigene Schmerzerfahrung das körperliche Leiden anderer zumindest nachvollziehen.

Während die Kommunikation von Schmerz in der Alltagswahrnehmung vor allem als Aufforderung zum Handeln verstanden werden muss, ist dies bei der medialen Darstellung von Schmerz nicht der Fall. Nichtsdestotrotz (oder gerade deswegen) hat sich der Schmerz in vielen Kulturen als eine grundlegende ästhetische Kategorie etabliert. Bereits im späten 18. Jahrhundert entzündete sich, ausgehend von Winkelmanns lyrischer Beschreibung der Laokoon-Gruppe, eine Debatte, die erste wegleitende Dimensionen einer Ästhetik des Schmerzes diskutierte. Im Mittelpunkt stand die Frage, wie Schmerz dargestellt werden kann und darf, und wie ungeschminkt und unvermittelt das heftige Leiden sein kann, um noch ein dem damaligen ästhetischen Dogma genehmes Rezeptionsverhalten zu ermöglichen (vgl. Hermann 2006, 34–41). Während Lessings Konzept des Mitleids als ein intentionales Mitleid-Haben noch ganz auf den Katharsis-Konzepten der Antike aufbaute (vgl. Lessing 1990 [1766]), widerspricht Herder, dass eine solche Rezeptionshaltung problemlos möglich ist:

Mit körperlichem Schmerze kann ich nicht anders als körperlich sympathisieren, d.i. meine Fibern kommen durch die Teilnahme in eine häßliche Spannung des Schmerzes, ich leide körperlich mit. Und wäre dies Mitleid angenehm? Nicht weniger, das Zetergeschrei, die Zuckung fährt mir durch alle Glieder, ich fühle sie selbst; die nämlichen konvulsivischen Bewegungen melden sich bei mir, wie bei einer gleichgespannten Seite (Herder o. J., 56).

Die Debatte war sich bereits damals recht klar, dass intensive Darstellungen von Schmerz oft zu körperlichen Reaktionen führten, die im Rahmen der damaligen Ästhetik unerwünscht waren und durch künstlerische Mittel gezähmt werden mussten. Die Rezeption körperlicher Qualen ist jedoch nicht nur durch ein dynamisches Spannungsfeld von distanzierendem Mitleid-Haben und empathischem Mitleiden gekennzeichnet. Das Mitleiden kann jederzeit auch in Ekel und körperliche Abwehr kippen, welche die somatische Einfühlung jäh unterbricht, gleichzeitig aber auch das intentionale Mitleid unterbindet. Auch die verschiedenartigen Theorien des Films haben sich in den letzten zwei Jahrzehnten vermehrt der Körperwahrnehmung gewidmet, sei es ausgehend von der Philosophie Deleuzes, sei es im Rahmen einer phänomenologischen oder sei es in einer Weiterentwicklung der kognitiven Filmtheorie.¹

Die kognitiven Theorien etwa nahmen den Schmerz ganz explizit mit in ihre Untersuchungen auf, subsummierten ihn aber unter die Gruppe der Affekte (vgl. etwa Eder 2002; 2005, 227). Da diese Theorien ihre Aufmerksamkeit meist auf die intentionalen Emotionen konzentrierten, geriet der komplexe Schmerz, bei dem Kognition und Affekt nur zwei Aspekte unter vielen darstellen, dabei nicht selten in den Hintergrund. Nichtsdestotrotz decken sich Fragestellungen und Antworten der Emotionstheorien oft mit denen des Schmerzes: So stellt sich auch hier die Frage, inwieweit Filme bestimmte Gefühle beim Zuschauer auslösen können, in dem sie eine Affektstruktur offerieren, und wie die Zuschauer sich zu dieser textuellen Angebotsstruktur verhalten können (vgl. Brinckmann 2005, 335f; Wulff 2006). Ebenso wie der Nachvollzug von Schmerz sind affektive Einfühlungsprozesse stark kontextabhängig, beeinflusst etwa von der Bewertung der Figur durch die Zuschauerinnen (Sympathie/Antipathie), durch die Relevanz der Figur im Filmgeschehen (Haupt-/Nebenfigur), durch die durch Subjektivierungsstrategien gesteuerte psychologische Tiefe der Figur sowie durch verschiedene filmästhetische *mood techniques*. Ebenso sind Zuschauer den Affektstrukturen nicht hilflos ausgeliefert; sie gehen mit bestimmten prärezeptiven Emotionen und Emotionserwartungen in eine Rezeptionssituation, können sich auch ganz gezielt, im Sinne des *mood managements*, bestimmten Affektstrukturen zur Manipulation des eigenen Gefühls Haushaltes aussetzen und sich jederzeit der emotionalen Anteilnahme in einem meta-emotionalen Prozess entziehen (vgl. Wulff 2006, 21f).

Das in diesem Zusammenhang entwickelte Konzept der «somatischen Empathie» (Brinckmann 1999) umfasst basale psychophysiolo-

1 Einen Überblick über die Forschungsentwicklung gibt etwa Tröhler/Hediger 2005.

gische und -motorische Reaktionen wie die motorische Mimikry, bei der wir Bewegungen oder Gesichtsausdrücke unseres Gegenübers unbewusst nachahmen, ebenso wie komplexere Formen des Körpergedächtnis, des Körperbildes und der Körperimagination. Es schlägt damit die Brücke zu einer anderen Forschungstradition, der phänomenologischen Filmtheorie, die den wahrnehmenden und handelnden Körper in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen stellt. Der Körper ist in seiner materiellen Gebundenheit im Hier-und-Jetzt, in seiner grundlegenden Intentionalität und *agency*, seiner kulturellen Prägung in Selbstbild und Sexualität, sowie seiner Vergänglichkeit und Sterblichkeit diejenige transzendente Komponente, die all unsere Wahrnehmungen tiefgreifend prägt. Wahrnehmung ist grundsätzlich verkörpert, und in unserer Wahrnehmung sind wir nicht nur den Grenzen unserer Sinnesorgane unterworfen, sondern auch denen, die ein materieller Körper mit sich bringt (vgl. Sobchack 1992, 68f; Marks 2000, 145; Purse 2011, 42).

Zweitens ist Wahrnehmung, so will es die phänomenologische Filmtheorie, ein grundlegend synästhetischer Prozess. Die menschlichen Sinne stehen nicht isoliert voneinander, sondern in enger Wechselbeziehung, die sich auch in der nicht-pathologischen Psyche vor allem im Bereich der ästhetischen Wahrnehmung bemerkbar macht. Das visuelle und auditive Angebot des Films hat dementsprechend stets auch eine haptische Komponente, die wir nun – angesichts der oben aufgeführten Dreiteilung – in eine propriozeptive, eine taktile und eine noziozeptive Komponente differenzieren können.

Die Wahrnehmung im Kino prädestiniert, das ist die dritte Schlussfolgerung der phänomenologischen Filmtheorie, zudem die Wechselwirkung zwischen Zuschauerkörper und dargestelltem Körper. Dargestellte Körper bieten uns die Möglichkeit, uns in Form somatischer Empathie direkt in die Sinneswelt der Diegese einzufühlen und so die dargestellten audiovisuellen Impressionen zu strukturieren. Dies ist jedoch kein zwingend notwendiger Prozess. Vielmehr findet in der Rezeption ein stetiges Wechselspiel zwischen distanzierter Betrachtung und involvierter, somatischer Anteilnahme statt (vgl. Sobchack 1992, 10).

Angebotsstrukturen der Qual

Nur in seltenen Fällen lösen Filme direkte Schmerzen beim Zuschauer aus. Möglich ist dies beispielsweise auf der Tonebene: Da die auditive Schmerzgrenze vor allem im mittel-hohen Frequenzbereich schon durch verhältnismäßig geringe Schalldrücke erreicht wird (vgl. Flückiger 2001, 201), können plosive und obertonreiche Geräusche wie

Schüsse oder Explosionen zumindest kurzfristig die Schmerzgrenze überschreiten und so zu einer dem nozizeptiven Schmerz ähnlichen Erfahrung führen. Doch nur selten wird, wie in Bernard Herrmanns Musik zu *PSYCHO* (Alfred Hitchcock, USA 1960), der Ton als schmerzgenerierendes Mittel gezielt eingesetzt. In den meisten Fällen wird sich eine Zuschauerin daher in das dynamische Wechselspiel zwischen somatischer Empathie und distanzierter Betrachtung begeben und den Schmerz nicht selbst fühlen, sondern nur dessen Erfahrung nachvollziehen, in dem sie auf die eigenen, im Körpergedächtnis gespeicherten Erfahrungen zurückgreift.

Eine ideale Schmerz-Angebotsstruktur liegt, so könnte man mutmaßen, dort vor, wo distanzierende und empathiefördernde Trigger in ausgewogenem Maße vorkommen. Die Zuschauer haben dann die Freiheit, sich durch Aufmerksamkeitslenkung oder ähnliche Steuerungsmechanismen spontan und selbstbestimmt (wenngleich nicht notwendigerweise bewusst) den Grad der Involviertheit zu wählen. Bei zu niedrigem Angebot an empathiefördernden Elementen fällt es schwer, sich in den Körper der Figur hineinzusetzen, bei zu hohem Angebot hindern uns die körpereigenen Abwehrmechanismen am Nachvollzug, bis hin zum Abbruch der Rezeption.

Fünf Dimensionen filmischer Ästhetik beeinflussen die Nähe und Distanz, die wir zum schmerzerfüllten Körper auf der Leinwand eingehen: (1) Die Sichtbarkeit/Hörbarkeit von schmerzerfüllten Körpern, (2) das indirekte Kommunizieren von Schmerz durch verbale und nonverbale Ausdrücke, (3) das synästhetische Angebot, das unsere haptischen Sinne reizt, (4) die zeitliche Dimension, sowie (5) die zusätzliche Aufladung mit (anderen) Affekten.

Die Sichtbarkeit und Hörbarkeit von Verletzungen, schmerzenden Körpern und offenen Wunden ist das wohl stärkste Mittel, um intensive körperliche Reaktionen hervorzurufen. Die explizite Sichtbarkeit stellt die Darstellung von Schmerz und Körper im Actionfilm daher auch in enge Beziehung zur Darstellung des lustvollen Körpers in der Pornografie. Die Obszönität des Sichtbaren ist in beiden Fällen von einem labilen Gleichgewicht gekennzeichnet, das uns einerseits zur somatischen Empathie verführt, uns andererseits stets angeekelt wegzustoßen droht.

Sichtbarkeit wie Hörbarkeit lassen sich durch eine Reihe von filmstilistischen Parametern modulieren. Die Nähe der Kamera zum abgebildeten Körper lässt etwa eine intime Visualität entstehen, während

entferntere Kamerapositionen allenfalls zur propriozeptiven Nachempfindung einladen können und vieles der somatischen Imagination überlassen. Es überrascht daher nicht, dass empathische Höhepunkte des Actionfilms wie etwa die Scherbensequenz in *DIE HARD*, in der McClane sich die Scherben aus dem Fuß pickt, oder die Operation am eigenen Körper in *TERMINATOR* (James Cameron, USA 1984), in der der Cyborg seinen Arm versorgt und sein Auge austauscht, aus Detailaufnahmen blutverschmierter Körperteile bestehen. Eine abstrakte, die Wahrnehmung entautomatisierende Bildkomposition kann andererseits von der Konkretheit des dargestellten Körpers ablenken und die somatische Empathie hemmen. Nicht zuletzt kann die Wunde natürlich auch indirekt gezeigt werden, in dem für sie Indices wie etwa Blut präsentiert werden (Abb. 5).

Die Auswahl der Details einer schmerzvollen Episode ist ebenfalls von Bedeutung für die somatische Empathie: Die Episode kann sich beispielsweise darauf beschränken, den Schmerz nur als unausweichliche Bedrohung zu antizipieren, in dem sie den Körper in einen dynamischen Bezug zum bedrohlichen Objekt setzt. Wenn John McClane in *DIE HARD 2* (Renny Hanlin, USA 1990) mit einem Bein in einer Bodenklappe festklemmt, während ein Flugzeug auf ihn zurast, so fühlen wir den Schmerz zwar noch nicht mit, aber voraus. Neben der Antizipation kann eine Schmerzepisode auch die Verletzung als punktuell, kurz andauerndes Ereignis zeigen: ein Schuss, ein Aufprall. Oder aber sie zeigt nicht nur den Akt der Verletzung, sondern auch dessen Folgen, die Wunde als länger andauernde Quelle von Schmerz.

Welche Phasen der Schmerzepisode (Bedrohung, Verletzung, Wunde) dargestellt werden und ob diese direkt oder indirekt präsentiert werden, beeinflusst deutlich die somatische Empathie der Zuschauerinnen: Während detailreiche Aufnahmen einer Verwundung oder der schmerzenden, blutenden Wunde äußerst intensive Erfahrungen ermöglichen, die aber recht schnell zu Abwehrreaktionen und Verweigerungshaltung führen, sind indexikalische Zeichen von Schmerz oder Verwundung sowie die Antizipation weitaus häufiger anzutreffen. Eine Strategie der Andeutung wählt in *DIE HARD* auch die erste Teilsequenz, welche zum empathischen Höhepunkt der Szene hinleitet. Hier setzt die Montage Fuß und Scherben zwar in Relation zueinander, ohne jedoch die eigentliche Verletzung zu zeigen. Der Schmerz bleibt, wie beschrieben, reine Antizipation. Doch auch die Möglichkeit des Zuschauers, auf das eigene Körpergedächtnis zurückzugreifen, beeinflusst die somatische Einfühlung: Die Einstellung, in der Bösewicht Hans Gruber in *DIE HARD* aus dem Hochhaus zu Tode stürzt, wird vermut-

lich die Erinnerung an eigene, weniger lethale Sturzerfahrungen wachrufen und so zu stärkerer somatischer Empathie führen, als das Bild eines in die Brust geschossenen Bösewichtes, das bei den meisten Zuschauern an keine entsprechende Körpererfahrung anknüpfen kann.

Die Darstellung von Schmerz kann neben der direkten oder indirekten Präsentation der Verletzung auch die Kommunikation des gequälten Körpers mit seiner Umwelt umfassen. Schonhaltungen, verzerrte Gesichtszüge und Schmerzensschreie dienen aber nicht nur als Kommunikationsform. Sie wirken auch direkt auf körperlicher Ebene, sei es durch Formen der motorischen Mimikry, bei der wir unbewusst die Körperhaltungen nachahmen, sei es durch andere Formen der somatischen Empathie. Das schmerzerfüllte Gesicht John McClanes (Abb. 4) und seine gepresste Stimme werden von uns nicht nur als Zeichen wahrgenommen, sondern direkt empathisch nachempfunden.

Die synästhetische Qualität von Wahrnehmung beeinflusst ebenfalls die Rezeption von Schmerz. Besonders die haptischen Komponenten spielen eine herausragende Rolle, liegen in der somatischen Einfühlung doch Tastsinn, Propriozeption und Schmerzempfinden nah beieinander. Zwei haptische Motive sind im Kontext der Schmerzdarstellung im Actionfilm besonders zu erwähnen: Zum einen die glitschige, rutschige, glänzende und schmatzende Qualität, die mit Blut und Schweiß als den beiden Körperflüssigkeiten des Actionfilms einhergeht; zum anderen die kratzende, kreischende, knirschende, scharfe Qualität, die raue oder schleifende Oberflächen, die dem Körper gefährlich werden können, hervorrufen. Beide Taktilitäten nutzt DIE HARD in der beschriebenen Sequenz, in Form von glitschigem, alle Konturen verschmierendem Blut einerseits, in Form von spitzen, scharfen Glassplittern, die den ganzen Boden übersäen andererseits (Abb. 5, 6).

Neben den Qualitäten, die eher dem Tastsinn zuzuordnen sind, ist auch die Propriozeption von besonderer Bedeutung, insbesondere im



5 Blut als Index von Schmerz wie als haptischer Effekt

6 Die haptische
Komponente von
Glas



Umgang mit Geschwindigkeit. Die Geschwindigkeit von Objekten wie auch der Kamera zieht Zuschauerinnen in den Bann einer Bewegungssillusion, der metaphorischen Achterbahnfahrt, die sich direkt auf die somatische Einfühlung auswirkt (vgl. Mikunda 2002, 218f). Auch aus diesem Grund wirkt der Fall von Hans Gruber wesentlich intensiver als ein in seiner Schnelligkeit nicht sichtbarer Schuss in die Brust eines Bösewichtes.

Schließlich beeinflusst die Zeitlichkeit der Schmerzdarstellung deutlich die Möglichkeiten somatischer Empathie. Eine langandauernde Antizipation eines (potentiellen) Schmerzes bereitet die Zuschauer auf einen kommenden Schmerz vor, lässt ihre Körper jedoch schon angesichts des auch nur imaginierten Schmerzes bereits lange vorher in angespannter Fluchthaltung erstarren. Eine plötzliche intensive Schmerzepisode dagegen, wie sie etwa *FINAL DESTINATION* (James Wong, USA 2000) präsentiert, als die Figur Terry Chaney ohne Vorwarnung von einem Bus erfasst wird, überrascht den Zuschauer, stößt ihn aus seinem labilen Gleichgewicht aus empathischen und distanzierenden Mechanismen, führt zunächst zu einer heftigen, ungewollten somatischen Empathie, der sich ebenso plötzlich eine körperliche Abwehrreaktion, die die Rezeption zumindest kurzfristig zu unterbrechen versucht, anschließt. *DIE HARD* verwendet hier die langsame Heranführung. Die Choreografie der Schmerzstruktur führt die Zuschauer langsam auf den Höhepunkt hin. Von den Anspielungen auf Füße, die von Beginn des Films den Wiederholungszuschauer an die Sequenz erinnern, über die Antizipation von Schmerz durch die Gegenüberstellung von Fuß und Glas bis hin zum Höhepunkt, der den blutenden Fuß en detail zeigt, wird das empathische Verhältnis langsam vorbereitet.

Nicht zuletzt ist auch die affektive Aufladung der Figur wichtig für die somatische Empathie. Hauptfiguren, denen wir eine gewisse Sympathie entgegen bringen, laden eher zur somatischen Empathie ein als

unwichtige Nebenfiguren. Die affektive Aufladung ist allerdings nicht nur für die somatische Empathie relevant, sondern auch für ihr eventuelles Scheitern. Je nach affektiver Relation zur Figur können wir, wenn die somatische Empathie misslingt und wir in ein Distanzverhältnis zu ihr treten, Affekte des Mitleids, der Gehässigkeit, der Überlegenheit oder der Indifferenz auftreten. Bereits Lessing erkannte die Notwendigkeit, Schmerzerfahrungen in einen geeigneten affektiven Kontext einzubetten, um so das von ihm gewünschte Mitleid zu erregen (vgl. auch Hermann 2006, 34–41).

DIE HARD, so ließe sich zusammenfassen, verwendet wie so viele Actionfilme eine differenzierte Choreografie des Schmerzes, die das Verhältnis zwischen Zuschauerin und Film und dessen Wechselspiel zwischen somatischer Empathie und distanzierter Betrachtung zu steuern versucht. Sichtbarkeit und Nähe, Zeitlichkeit, Synästhesie oder affektive Aufladung formieren eine empathische Struktur, die sich uns als Zuschauern anbietet und der gegenüber wir uns verhalten können. Der Schmerz als medizinische, philosophische oder kulturelle Kategorie wird im Actionfilm zum Handlungsraum zwischen filmischem Medium und unseren Körpern.

Literatur

- Aydede, Murat (2010) Pain. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring Edition 2010)*. Hg. v. Edward N. Zalta. Online verfügbar unter <http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/pain/> [1.7.2012].
- Brinckmann, Christine N. (1999) Somatische Empathie bei Hitchcock. Eine Skizze. In: *Der Körper im Bild. Schauspielen, Darstellen, Erscheinen*. Hg. v. Heinz-B. Heller, Karl Prümm & Birgit Peulings. Marburg: Schüren, S. 111–120.
- (2005) Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider & Margrit Tröhler. Marburg: Schüren, S. 333–360.
- Bromm, Burkhard (2004) Schmerz. Ein Körper–Seele–Problem. In: *Neurobiologie und Philosophie zum Schmerz*. Hg. v. Burkhard Bromm & Kurt Pawlik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 15–32.
- Dyer, Richard (2000) Action! In: *Action/Spectacle Cinema*. Hg. v. Jose Arroyo. London: British Film Institute, S. 17–21.
- Eder, Jens (2002) «Noch einmal mit Gefühl!». Zu Figur und Affekt im Spielfilm. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Zu Figur und Affekt*

- im Spielfilm. Hg. v. Jan Sellmer & Hans Jürgen Wulff. Marburg: Schüren, S. 93–108.
- (2005) Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider & Margrit Tröhler. Marburg: Schüren, S. 225–242.
- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Grünwald, Martin (2008) *Human Haptic Perception. Basics and Applications*. Basel: Birkhäuser Basel.
- Herder, Johann Gottfried (o. J.) Kritische Wälder. Erstes Wäldchen. In: *Herders Werke. Auswahl in acht Teilen*. Hg. v. Ernst Naumann. Berlin.
- Hermann, Iris (2006) *Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*. Heidelberg: Winter.
- Jeffords, Susan (1994) *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Keutzer, Oliver (2006) Sich hingeben für andere. Versuch einer kurzen Phänomenologie filmischer Selbstopfergesten. In: *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. Hg. v. Susanne Marschall & Fabienne Liptay. Marburg: Schüren, S. 252–262.
- Köhler, Heinz-Jürgen/Wulff, Hans Jürgen (1999) Bond in Angst und Schmerzen. In: *Montage AV* 8,2, S. 29–41.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990) Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [1766]. In: *Werke und Briefe. 1766–1769*. Hg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag.
- Liptay, Fabienne (2006) Lob der Füße. Vermischte Beobachtungen an Körpern und Bildern. In: *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. Hg. v. Susanne Marschall & Fabienne Liptay. Marburg: Schüren, S. 109–120.
- List, Elisabeth (1996) Schmerz, der somatische Signifikant im Sprechen des Körpers. In: *Die Wiederkehr des Anderen*. Hg. v. Jörg Huber & Elisabeth Bronfen. Interventionen: Basel, S. 223–244.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Metelmann, Jörg (2012) Skinema. Haut, Emotion, Körperphantasie und kinästhetisches Subjekt am Beispiel von BLACK SWAN. In: *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Hg. v. Ivo Ritzer & Marcus Stiglegger. Berlin: Bertz und Fischer, S. 30–41.
- Mikunda, Christian (2002) *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: WUV Universitätsverlag.

- Morsch, Thomas (2002) Muskelspiele. Männlichkeitsbilder im Actionkino. In: *Männer, Machos, Memmen. Männlichkeit im Kino*. Hg. von Christian Hißnauer & Thomas Klein. Mainz: Bender, S. 49–72.
- (2008) *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Wilhelm Fink.
- Müller-Koch, Uta (2006) Gewalt und Körperlichkeit. Eine philosophische Perspektive. In: *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Hg. v. Julia Dietrich & Uta Müller-Koch. Paderborn: Mentis, S. 243–260.
- Purse, Lisa (2011) *Contemporary Action Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ritzer, Ivo (2012) Are they expendable? Der alternde Körper im Aktionsbild. In: *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Hg. v. Ivo Ritzer & Marcus Stiglegger. Berlin: Bertz und Fischer, S. 310–327.
- Scarry, Elaine (1985) *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Schaible, Hans-Georg/Schmidt, Robert F. (2005) Nozizeption und Schmerz. In: *Physiologie des Menschen mit Pathophysiologie* (29. Auflage). Hg. v. Robert F. Schmidt, Florian Lang & Gerhard Thews. Berlin: Springer, S. 317–333.
- Schiller, Friedrich (2008) Über das Pathetische. In: *Theoretische Schriften*. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag, S. 423–451.
- Schroer, Silvia/Staubli, Thomas (1998) *Die Körpersymbolik der Bibel*: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Sobchack, Vivian Carol (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- (2004) *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Stiglegger, Marcus (2006) *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Tasker, Yvonne (1993) *Spectacular Bodies. Gender, Genre, and the Action Cinema*. London, New York: Routledge.
- Treede, Rolf-Detlef (2004) Nozizeption und Schmerz. In: *Neurobiologie und Philosophie zum Schmerz*. Hg. v. Burkhard Bromm & Kurt Pawlik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 63–74.
- Tröhler, Margrit/Hediger, Vinzenz (2005) Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider & Margrit Tröhler. Marburg: Schüren, S. 7–22.
- Weingarten, Susanne (2004) *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg: Schüren.
- Wulff, Hans Jürgen (2006) Affektivität als Element der Filmrezeption oder. Im Kino gewesen, geweint (gelacht, gegruselt...) – wie es sich gehört! In: *Mit*

allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino. Hg. v. Susanne Marschall & Fabienne Liptay. Marburg: Schüren, S. 17–31.

Zimmermann, Manfred (2005) Das somatoviszzerale sensorische System. In: *Physiologie des Menschen mit Pathophysiologie* (29. Auflage). Hg. v. Robert F. Schmidt, Florian Lang & Gerhard Thews. Berlin: Springer, S. 295–316.

Das Sichtbare und das Sehbare

Kino als Kunst des abgewandten Blicks

Vinzenz Hediger

Wer würde denn erkennen, dass, wer in der Sichtbarkeit
gedemütigt, angefochten, verworfen und getötet wird, in
höchstem Maße zugleich inwendig erhöht, getröstet,
angenommen und lebendig gemacht wird, wenn er nicht
vom Geist durch den Glauben gelehrt würde?

Martin Luther, Psalmenvorlesung 1513–1515

No one had ever done this before,
and no one will ever do it again.

Because why would they?

John Waters über PINK FLAMINGOS

Am Ende von Lars von Triers *ANTICHRIST* (DK 2009) verstümmelt die weibliche Hauptfigur, gespielt von Charlotte Gainsbourg, mit einer Schere ihr Geschlecht. Wie das geschieht und was man davon sieht, weiß ich allerdings nicht. Ich habe den Film im Kino gesehen, aber in diesem Moment den Blick von der Leinwand abgewandt. Ich wusste genug. Und auch jetzt stelle ich mir die Szene nicht vor, jedenfalls nicht in dem Sinne, dass ich sie mir bildlich vor Augen halte. Aus der Geste der Protagonistin war im Ansatz zu erkennen, was geschehen würde, und das genügte, um eine so starke körperempathische Reaktion auszulösen, dass ich sie unwillkürlich abschnitt. Diese Reaktion lässt sich jederzeit mühelos aus der Erinnerung wieder herstellen, wobei die Wiederherstellung immer in eine Wiederholung ausläuft, als wäre ich

zugleich fasziniert und traumatisiert von diesem Bild, das ich doch gar nicht gesehen habe. Erst bei der Arbeit am vorliegenden Text trat mir wieder ins Bewusstsein, dass kurz vor dieser Stelle auch ein Balkenhieb gegen einen erigierten Penis zu sehen ist, den ich längst vergessen hatte.

Wenn Metz den Film mit Begriffen der Psychoanalyse als «fantasme d'autrui» bezeichnet – als Tagtraum, der von außen kommt (Metz 2000 [1975/1977]) –, könnte man diese Szene als Beispiel eines «traumatisme d'autrui» verstehen, als psychisches Trauma, das von außen kommt. Als «traumatisme d'autrui» kann man auch einen Film wie Oliver Stones JFK behandeln: Das Trauma der Ermordung Kennedys mündet bei Stone in eine «story that won't go away», die sich nicht zu Ende erzählen lässt und immer wieder neu erzählt werden muss, was zu einer Proliferation der Erzählebenen und der Bildfragmente führt (vgl. Hediger 1998). Während in JFK das historische Trauma in seiner Unabgeschlossenheit die Gestalt einer Darstellung gewinnt, die seiner Struktur angemessen ist, geht es hier um eine Verletzung *durch* die Narration, bei der das traumatisierende Ereignis in der Beziehung zwischen Film und Adressat oder Blick und Leinwand liegt. Aus psychoanalytischer Sicht ist zudem die Geschlechterkonstellation meiner Sichtungsanekdote von Interesse. Folgt man Sinn und Geist von Laura Mulveys Analyse der Kinosituation, so ist zunächst zu konstatieren, dass mein Blick unzweifelhaft männlich ist (vgl. Mulvey 1994 [1975]). Meine körperempathische Reaktion gilt indes einer weiblichen Figur. Auf diese Geschlechterdifferenz kommt es im psychoanalytischen Szenario des Kastrationskomplexes aber gerade an. Die traumatisierende Wirkung des ungesehenen Bildes wäre demnach der Ertrag einer Kastrationsfantasie oder genauer: der Fantasie einer doppelten Kastration – eine Figur, der schon der «Mangel» inhärent ist, kastriert sich noch einmal selbst.

Die Frage, *warum* die ungesehene Szene so traumatisierend gewirkt hat, möchte ich nun zunächst zurückstellen, um einen anderen Aspekt in den Vordergrund zu rücken: die Tatsache, dass ich meinen Blick von der Leinwand abgewandt habe. Der männliche Blick beherrscht das Feld der Handlung, heißt es bei Mulvey. Doch hier hat die Handlung der Protagonistin, noch bevor sie vollzogen war, Herrschaft über den Blick gewonnen. Ihr Tun unterbricht die Beziehung des Blicks zu seinem Objekt. Zugleich wird eine noch basalere Beziehung unterbrochen, jene des Blicks oder Gehörs zum Werk. Diese Beziehung ist die der Zuwendung: Was auf der Leinwand zu sehen und im Klangraum des Kinos zu hören ist, ist das Ergebnis einer Selektion und oft auch Teil einer Dramaturgie der strategischen Aussparungen: Es geht um mehr, und es wird zumeist mehr aufgerufen und ins Spiel gebracht, als

zu sehen und zu hören ist. Voraussetzung dafür, dass diese Selektionen sinnfällig werden und die Dramaturgien aufgehen, ist die Zuwendung zu dem, was man sieht und hört. Was die Szene in *ANTICHRIST* so bemerkenswert machte, ist die Ahnung, die sich ebenso unmittelbar einstellte wie die traumatisierende Wirkung, dass ihr Gelingen auf meiner einberechneten Abwendung gründete.

Ich gehöre weder zu den Enthusiasten noch zu den Verächtern von Lars von Trier. Ich finde seine Filme interessant und durchaus lohnenswert. Die Anfangsszene von *ANTICHRIST* – ein Paar liebt sich, ein Kind, für den Moment unbeaufsichtigt, stürzt aus dem Fenster zu Tode – traf mich, und ich konnte zugleich ihre Artistik würdigen: die monochromen Tableaus, eine Reverenz an die außerhalb Skandinaviens wenig bekannten, aber bereits für Carl Theodor Dreyer wichtigen Interieurs des dänischen Malers Villem Hammershøi; die Eröffnung des Films mit einem dissonanten Großakkord von Sexualität, Tod und Schuld, die an den Anfang der ersten Symphonie von Carl Nielsen erinnert. Von Triers Filme sind für mich keineswegs *unwatchable*, und ich habe noch nie ihrretwegen einen Kinosaal verlassen – dies im Unterschied zu Hanekes *FUNNY GAMES* (Ö 1997), den ich einem Publikum überließ, das mit diesem Sonderangebot kulturkritischer Selbstvorwürfe mehr anfangen konnte als ich. In *ANTICHRIST* war es nur dieser eine Moment, dem ich mich verweigerte. Ich konnte den Film danach zu Ende schauen und die vielfältigen Bezüge zu Bergman in den letzten Bildern würdigen. Ich verließ das Kino allerdings mit dem Gefühl, dass gerade der kurze Moment des Wegsehens der kunstvollste des Films war: ein Moment, in dem er seine bisweilen beflissene Virtuosität durchbrach und mich aus meiner nicht minder beflissenen Haltung der würdigenden Kommentierung herausriss, um unversehens, mit der Plötzlichkeit eines Ausfalls gegen die kulturelle Norm (vgl. Bohrer 1981, 13ff), zu der Frage vorzustoßen, worum es im Kino eigentlich, oder zunächst einmal, geht.

Der Intuition, dass das Sichtbare, das nicht sehbar, nicht zum Anschauen ist, eine Bestimmung des Kinos liefert, und dass das schlechte Gefühl, das so stark wird, dass es nicht mehr auszuhalten ist, die affektive Deklination dieser Bestimmung liefert, möchte ich im Folgenden nachgehen. Ich werde dabei zunächst bei dem ansetzen, was man ‚die Genreform des Unsehbaren‘ nennen könnte, und die Haltung des testenden Sehens, oder vielmehr der Selbstprüfung am unsehbaren Objekt, betrachten. In einem zweiten Schritt möchte ich die Stelle aus *ANTICHRIST* in eine Reihe mit zwei vergleichbaren Szenen aus *UN CHIEN ANDALOU* (Luis Buñuel & Salvador Dalí, F 1929) und John Waters’ *PINK FLAMINGOS* (USA 1972) stellen, um der Frage nachzuge-

hen, ob es einen Unterschied zwischen einem generischen Register und singulären Momenten des Unsehbaren gibt und ob und inwiefern ausgerechnet im Abschneiden eines zu starken schlechten Gefühls das Kino seine Bestimmung als Kunstform erfährt.

I

Ob das, was auf der Leinwand sichtbar wird, sehbar ist, ob das, was zu sehen ist, sich überhaupt anschauen lässt, ist eine Frage, an der ganze Stränge des Genrekinos hängen. Wenn für die Narration allgemein gilt, dass sie ein doppelt gerichteter Prozess ist – gerichtet auf den Stoff und auf das Publikum (vgl. Wulff 1999, 11ff) –, dann könnte man bei jenen Genrefilmen, deren spezifische Erlebnisqualitäten mit den Begriffen «Horror» und «Thrill» charakterisiert werden, von einer Logik des doppelt gerichteten Tests sprechen. Die Zuschauer überprüfen in solchen Filmen laufend, ob das Sichtbare sehbar ist: Man überprüft an sich selbst, ob man anschauen kann, was nicht zum Anschauen ist, ob man also in der Lage ist, die Grenze des Sehbaren zu überschreiten. Und man überprüft zugleich, ob der Film als Testobjekt überhaupt taugt, ob das Sichtbare also wirklich so unsehbar ist, dass eine solche Selbstprüfung vonstatten geht. Benjamin spricht im Kunstwerkaufsatz von einer Haltung des Kinopublikums, die zugleich zerstreut und kritisch testend ist, und sie gibt für ihn das Paradigma des Kunstverhältnisses im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit ab. Analog dazu lässt sich sagen, dass das Publikum am Horrorfilm und Thriller seine Seh- und Wahrnehmungsbereitschaft überprüft – wobei zwischen einer rein physiologischen *Wahrnehmungsfähigkeit* und einer affektiv und moralisch überformten *Wahrnehmungsbereitschaft* zu unterscheiden ist.

Diese Logik des doppelt gerichteten Tests, der Selbstprüfung des Publikums, die mit einer Prüfung des Films einhergeht, lässt sich an einem historischen Dokument erläutern, das ausdrücklich von einer solchen Versuchsanordnung handelt: einer fingierten Testvorführung des Hitchcock-Films *THE BIRDS* (USA 1963). Noch bevor Alfred Hitchcock von der französischen Filmkritik die Weihen des *auteur*-Status erhielt, war er in den USA schon das, was man einen *household name* nennt. Seine Auftritte im Fernsehen als Gastgeber der Serie *ALFRED HITCHCOCK PRESENTS* hatten ihn bekannt gemacht und den beliebten Herrn im schwarzen Anzug zu einem Markenbotschafter für einen besonderen Typus des Thrillers werden lassen. Die Kunstfigur des Markenbotschafters war weitgehend eine Schöpfung des Werbetexters Sam Allardyce, der die Intros für jene Fernsehshow schrieb und ab *PSYCHO*

(USA 1960) auch die Scripts für Hitchcocks Trailer. Der Markenbotschafter Hitchcock dachte über seine Kunst nicht weniger differenziert nach als der *auteur* Hitchcock. Als Beleg dafür mag der folgende Radio-Werbespot gelten,¹ den Allardyce 1963 für *THE BIRDS* schrieb:

HITCHCOCK

How do you do. I'm Alfred Hitchcock.
I am in the lobby of the theatre,
where my latest motion picture
«The Birds» is being previewed,
to ascertain how the audience is reacting.

(SOUND of door opening. BIRD NOISES heard in background. SOUND of door closing.)

HITCHCOCK

Ah, here comes a lady. Madam, I'm
Alfred Hitchcock. What is your
candid opinion of «The Birds»?

WOMAN

You fiend!

HITCHCOCK

Madam, put down that umbrella please!
... Oh dear, I'll try someone else ...
You, sir, what is your opinion of
«The Birds»?

(SOUND EFFECT: Gurgle, gurgle, gurgle, as man GASPS breathlessly.)

HITCHCOCK

Oh, dear, the poor fellow has been
struck dumb. Fright will do strange
things to people... Madam, pardon me,
did you enjoy «The Birds»?

1 Das Originalmanuskript ist Teil der «Hitchcock Collection» in der Margaret Herrick Library in Beverly Hills.

WOMAN
(loud SCREAMS)

HITCHCOCK
Thank you, Madam, it is a pleasure
to meet a discerning and perceptive
movie-goer. Please tell your friends
about «The Birds».

WOMAN
(another SCREAM)

HITCHCOCK
(very pleased)
Thank you ... very much.

Zunächst einmal handelt es bei diesem Werbetext um einen Witz: Eine ältere Dame, ein junger Mann und eine junge Frau gehen gemeinsam ins Kino; es läuft ein Hitchcock-Film; sagt die ältere Dame ... usw. Es handelt sich dabei um einen Witz mit einer sogenannten «Dreierstruktur» mit Anfang, Hauptteil und Schlusspointe, bei der zugleich drei Figuren unterschiedliche Antworten auf dieselbe Frage geben und die letzte Antwort die Schlusspointe bildet. Spätestens wenn sich Hitchcock seiner zweiten Auskunftsperson zuwendet, erwarten die Hörerinnen und Hörer die Dreierstruktur «als Superstruktur für den ganzen Witz» und rechnen damit, dass nun eine Liste abgearbeitet wird (Kothoff 1997, 134). Der Schrei der Frau am Ende ist die Schlusspointe des Witzes. Man könnte mit einem Begriff, den Marijke de Valck (2005) aus der Radio-Komödie auf die Filme von Tati überträgt, von einem «sound gag» sprechen. Zugleich bezieht sich dieser Witz auf eine reale Versuchsanordnung: die Preview eines neuen Films. Solche Testvorführungen gehören seit den Anfängen des Spielfilms zum Hollywood-System, auch und gerade bei Werken von Regisseuren, die mittlerweile zum Kanon der Autoren gehören. Griffith kann als Erfinder des *test screening* gelten; er führte seine Filme immer einem Testpublikum vor und trug dessen Reaktionen Rechnung, indem er Szenen umschnitt oder nachdrehte. Dass auch Hitchcock seine Filme stets testen ließ, ist anzunehmen.

Die Testvorführung eines Films lässt sich mit dem Crashtest für ein neu entwickeltes Automobil vergleichen, einer Versuchsanordnung, die der Überprüfung des Produkts vor seiner Serienfertigung dient.

Der Film entspricht dabei dem Automobil und das Testpublikum den humanoiden Puppen, an denen die Auswirkung von Schleudereffekten auf die Insassen simuliert wird. Analog zu den Ergebnissen von Crashtests, die systematisch veröffentlicht und in der Verkehrserziehung seit Jahrzehnten eingesetzt werden (vgl. Robertson 1996), erbringen die Filmtests zugleich potenzielles Material für die Werbekampagne. Fallen die Ergebnisse negativ aus, so werden sie diskret verschwiegen, bis der Film bessere Resultate erzielt oder man zum Schluss kommt, dass er keinen Kinostart verdient. Fallen die Ergebnisse positiv aus, so können die Reaktionen der Zuschauer in Trailern und Werbespots aufgegriffen werden.

Getestet werden also Film wie Publikum, wobei dessen affektive Reaktionsmuster Aufschluss über Strukturmängel des Films liefern. Schlechte Gefühle beim Kinopublikum deuten jedoch keineswegs in jedem Fall auf zu behebbende Mängel hin. Das Publikum kann einen Film positiv bewerten, auch wenn er durchwegs ungute Gefühle hervorgerufen hat. Hier lässt sich an die ökonomische Metapher des «Gefühlshaushalts» anschließen² und von einer «Gefühlsbilanz» sprechen. Im ersten Fall lässt, um es mit Ed Tan zu formulieren, eine ungute Artefakt-Emotion die Gefühlsbilanz ins Negative kippen. Wem eine Komödie nicht gefällt, kann behaupten, dass er durchaus unterhalten wurde, aber unter seinem Niveau. Im zweiten Fall ist die Gefühlsbilanz positiv, obwohl die primären Emotionen negativ waren. Wem Hanekes *DAS WEISSE BAND* gefällt, kann von der Konsequenz der Inszenierung und der Ausführung beeindruckt sein; wer von *NUIT ET BROUILLARD* erschüttert ist, wird zunächst der Opfer des Holocaust gedenken und erst danach vielleicht die gelungene Form des Films würdigen. In beiden Fällen aber wiegt in der Endabrechnung, der Gefühlsbilanz, das schwerere, was man als «Meta-Emotion» bezeichnen kann (Gottman/Katz/Hooven 1997), ein rahmendes, kommentierendes Gefühl, das

2 Die Psychologie spricht von «Gefühlshaushalt» interessanterweise vor allem bei der Untersuchung von Alterungsprozessen (Staudinger et al. 1996). Im Englischen wird das Phänomen als «emotional balance» oder «emotional equilibrium» bezeichnet, wobei vor allem die zweite Formulierung auf das Feld der Ökonomie verweist. So wie Freud mit dem Begriff der «psychischen Energie» an die Physik des 19. Jahrhunderts anschloss, greift der Begriff des «emotional equilibrium» die These auf, dass Angebot und Nachfrage in Märkten zu einem Gleichgewicht tendieren, eine These, die der neoklassische Ökonom Léon Walras ebenfalls im 19. Jahrhundert entwickelte. Wie der Begriff der «psychischen Energie» ist das Konzept des Gefühlshaushalts in die Umgangssprache eingegangen und findet vor allem im Journalismus Verwendung. Eine mögliche Definition von seelischem Wohlbefinden im Sinne dieser doppelten Metapher wäre «effiziente Allokation von psychischer Energie».

sich auf ein primäres emotionales Geschehen bezieht.³ Die Reaktionen bei einer Testvorführung stellen so gesehen ein Set von Gefühlsbilanzen dar, bei denen die Meta-Emotionen den Unterschied zwischen einer positiven und einer negativen Bilanz ausmachen.

Im Sinne einer Heuristik lässt sich dies auch auf Hitchcocks Radiospot übertragen. Dabei zeigt sich, dass sich im Grunde nur die erste Informantin wie eine reguläre Teilnehmerin an einem Testscreening verhält. Ihr Versuch, Hitchcock mit dem Schirm eins überzuziehen, kann als Ausdruck und Versuch verstanden werden, eine starke Meta-Emotion auszuagieren. Man darf davon ausgehen, dass ihre Gefühlsbilanz durchgängig negativ war und sich ihre Meta-Emotion mit ganzer Kraft gegen die Person richtete, die sie für den Hauptverantwortlichen ihrer ebenfalls negativen Primäremotion hielt. Es war eine glückliche Fügung, dass der Regisseur als Zielscheibe ihrer Ausdrucksgeste im Foyer zur Verfügung stand. Die meisten Kinogänger, denen der Sinn danach steht, den Urheber ihrer schlechten Gefühle zur Verantwortung zu ziehen, müssen ihn *in effigie* verbrennen oder durch negative Mundpropaganda bestrafen.⁴

Für die beiden anderen Informanten, mit denen es Hitchcock im Radiospot zu tun bekommt, ist die Wirkung des Films auf einer primären Ebene des affektiven Erlebens so stark, dass ihnen die Ebene der Meta-Emotionen nicht mehr zugänglich ist. Informant Nr. 2 beschränkt sich auf die Artikulation starken körperlichen Unwohlseins; eine Meta-Ebene etabliert erst Hitchcock mit seinem Kommentar: «The poor fellow has been struck dumb. Fright will do strange things to people.» Eine empathische Reaktion des Mitleids verbindet sich hier mit einer analytisch-kühlen Kategorisierung des Sprachverlusts als starke Angstreaktion. Hitchcock agiert hier als Versuchsleiter, der einem Fachpublikum seinen Befund vorträgt. Man kann ihn sich statt im gewohnten schwarzen Anzug im weißen Laborkittel vorstellen, ein Notizbrett in der einen und einen Stift in der anderen Hand.

Ebenfalls nicht mehr zugänglich ist die Ebene der Meta-Emotion von Informantin Nr. 3, die lediglich spitze Schreie ausstößt. Auch hier übernimmt Hitchcock die Kommentierung, allerdings in einem ganz anderen Register. Er kommentiert ihre Schreie mit «Thank you, madam, it is a pleasure to meet a discerning and perceptive movie-goer.»

Gottman und seine Mitarbeiter hatten den Begriff der «Meta-Emotion» ursprünglich im Kontext der Entwicklungspsychologie und

3 Carl Plantinga (2009) hat das Konzept der Meta-Emotion systematisch auf die Filmerfahrung bezogen.

4 Zur sozialen Effizienz der Mundpropaganda vgl. Ellison/Fudenberg 1995.

der Erforschung der Interaktion von Eltern und Kindern entwickelt, wobei zunächst die affektive Rahmung gemeint war, die Eltern den Gefühlsäußerungen der Kinder verleihen. Das Paradigma der «Meta-Emotion» wäre demnach eine Reaktion des Typs «Wie süß!». Hitchcocks *pleasure*, das Vergnügen, das er aus der Beobachtung der primären Gefühlsreaktion von Informantin Nr. 3 gewinnt, lässt sich auf den ersten Blick als sadistisches verstehen: Er zieht emotionalen Gewinn daraus, sein Publikum zu quälen, und er freut sich über den Ertrag seiner Bemühungen. Einer solchen Lesart entzieht allerdings seine Reaktion auf die Verhaltensweisen der anderen Informanten den Boden. Hätte es Hitchcock darauf angelegt, die erste Informantin so aus dem Konzept zu bringen, wie dies schließlich der Fall war, dann hätte er sich wohl nicht im Foyer des Kinos ihrer Reaktion ausgesetzt, sondern sich aus sicherer Distanz am Erfolg seines Films erfreut. Für den bedauernden Informanten Nr. 2 hätte er kaum Bedauern aufgebracht. Um zu verstehen, welcher Art Hitchcocks *pleasure* ist, muss man den ganzen Satz in Betracht ziehen: «It is a pleasure to meet a discerning and perceptive movie-goer.» Hier freut sich ein Künstler darüber, dass die intendierte Wirkung eingetreten ist. Die gänzlich von panischer Angst beherrschte Reaktion der jungen Frau, die jede Meta-Emotion ausschließt, ist für Hitchcock, der die Resultate der Test-Vorführung einsammelt, ungebrochen positiv. Es bedarf, damit die Gefühlsbilanz stimmt, seines Kommentars und des Beitrags seiner Meta-Emotion. Dennoch herrscht am Ergebnis kein Zweifel. Hitchcock ist zufrieden, und er fürchtet sich auch nicht vor negativer Mundpropaganda, die vom Schrei der Frau ausgehen könnte – im Gegenteil, er fordert sie auf, ihren Freunden vom Film zu erzählen.

Doch nicht nur der Künstler, der das Gelingen des Werks begrüßt, kommt hier zu Wort. Hitchcock spricht ja nicht nur mit den Informanten, er spricht auch ein Publikum jenseits seiner Versuchsanordnung an. Adressiert wird es zunächst als reguläres Radiopublikum im Modus der parasozialen Interaktion. Hitchcock spricht seine Hörer an und erläutert die Situation. Er wechselt das Register der Ansprache beim Informanten Nr. 2, den er ansatzweise im Tonfall eines psychologischen Experten für Angsterfahrung kommentiert, als spreche er zu einem implizierten Fachpublikum, das Aufschluss über die Ergebnisse einer experimentellen Studie gewinnen will. In seinem Kommentar zur Reaktion der dritten Informantin schließlich etabliert er eine ästhetische Norm, eine Norm des Filmsehens, die sich in der Formulierung «a discerning and perceptive movie-goer» ausdrückt. Wer so reagiert wie die junge Frau, hat den Film richtig verstanden; so sollten ihn

alle – oder zumindest alle Frauen – anschauen. Das Wegbrechen der meta-emotionalen Ebene beim Informanten Nr. 2 behandelt Hitchcock nicht als Erfüllung einer ästhetischen Norm; vielmehr klassifiziert er diese Reaktion in klinischen Begriffen. Der Informant fällt aus dem Register des Ästhetischen heraus, während Informantin Nr. 3 dieses Register bestätigt und trägt.

Wie sähe die Reaktion eines männlichen Zuschauers aus, welche die ästhetische Norm erfüllt? Schon aus Mangel an Alternativen kommt als Modell dafür in der Welt des Radiospots nur Hitchcock selbst in Frage. Hitchcock ist ohnehin die Verkörperung der Norm: Er trägt die Verantwortung für das Objekt der ästhetischen Erfahrung, er ist der «master of the universe», der Schöpfer der (fiktionalen) Welt, wie ihn Godard im Hitchcock-Kapitel der HISTOIRE(S) DU CINÉMA nennt,⁵ und er verfügt zugleich über die Kriterien zur Beurteilung des Gelingens seines Werks, das im Zustandekommen eines bestimmten Typs der ästhetischen Erfahrung liegt. Er steht aber auch für die Reversibilität der Rolle des Schöpfers und der Rolle des Prüfers. Nicht nur hat er den Film gemacht, er hat auch eine sehr klare Vorstellung davon, welche Wirkung erzielt werden soll, und er sortiert die Reaktionen des Publikums danach, ob es den Film so schaut und sieht, wie er es sich gedacht hat. Reversibel sind aber auch die Rollen des Prüfers, wie sie in der Versuchsanordnung des *test screening* angelegt ist, und die Rolle des Zuschauers. «My latest motion picture THE BIRDS is being previewed, to ascertain how the audience is reacting» heißt: Wir testen den Film, d.h. wir testen das Publikum. Zu der Situation gehört aber auch, dass das Publikum zugleich den Film und sich selbst testet. Jeder Kinobesuch hat ohnehin den Charakter eines Crashtests, eines Selbstversuchs mit ungewissem Ausgang an einem Objekt, dessen Belastbarkeit sich erst noch erweisen muss.

Filme sind sogenannte «Erfahrungsgüter», deren Qualität man erst im Nachhinein einschätzen kann. Bei jedem Kinobesuch setzt man sich dem Risiko aus, dass der Film den Ansprüchen nicht genügt. Der Kauf einer Flasche Coca-Cola, deren Qualität bekannt ist, hat nicht den ergebnisoffenen Charakter eines Tests. Ein Ritual – um einen Vergleich aus dem Bereich des symbolischen Handelns beizuziehen – hat diesen Charakter ebenfalls nicht, folgt es doch einem festgelegten Protokoll. Die Vorführung eines Films, bei dem es jedes Mal neu um die Frage geht, ob er in der konkreten Kinosituation bestehen kann, hat jedoch

5 Es handelt sich um das Kapitel 4A, «Contrôle de l'univers». Eine illustrierte Transkription des Textes findet sich in Godard 2006.

Testcharakter. Hinzu kommt beim Horrorthriller ein spezifisches Moment der Selbstprüfung: die Frage, ob ich robust genug bin um die Gefühle auszuhalten, die der Film auslöst. Die Überwältigung durch schlechte Gefühle stellt dabei einen Qualitätsbeweis dar; nicht von ungefähr hat keiner von Hitchcocks Informanten den Kinosaal ruhigen Gemütes verlassen. Doch auch wenn Hitchcock selbst nicht die Fassung verliert, bilden Schöpfer, Prüfer und Zuschauer in dem Setting, das sein Spot beschreibt, eine zusammenhängende Reihe, wobei Prüfer und Zuschauer hinsichtlich ihrer Voreinstellungen und Handlungsweisen kaum zu unterscheiden sind. Hitchcock der Markenbotschafter wiederum unterscheidet sich von Hitchcock dem *auteur* unter anderem dadurch, dass ihn das romantische Schicksal der Genialität, das den *auteur* inkommensurabel mit seinem Publikum macht, noch nicht ereilt hat.

Im Szenario des Radiospots ist allerdings die Anwesenheit des Künstlers von entscheidender Bedeutung. Erst sein Kommentar macht den Schrei der Frau als Erfüllung der ästhetischen Norm kenntlich. Ohne seinen Kommentar würde ihrer Erfahrung ein wichtiges Strukturmoment ästhetischer Erfahrung fehlen: das Moment der reflektierten Distanz zum Gegenstand. Die ästhetische Norm, die Hitchcock aufstellt und als deren *arbitr* er auftritt, ist erst dann vollständig erfüllt, wenn man die Reaktion der Informantin um seine Reaktion, sein ästhetisches *pleasure* ergänzt. Erst wenn zur panischen Angstreaktion der Frau die Meta-Emotion des Mannes, der ihre Reaktion prüft, hinzu tritt, wird ihre Erfahrung zur ästhetischen Erfahrung. Nur so ergibt sich eine vollständige Gefühlsbilanz. Wir haben es hier also in emphatischem Sinne mit einem Gefühlshaushalt zu tun: mit einer Kohabitation von Frau und Mann in einem geteilten Verhältnis des Testens, das zugleich ein geteiltes Verhältnis des Sich-Testens im Angesicht des Films ist sowie des Beobachtens einer Gefühlsreaktion des Anderen – wenn auch zunächst nur des Beobachtens der Gefühlsreaktion der Frau durch den Mann.

Man kann die These vertreten, dass die Pointe dieses Radiospots funktioniert, weil die Struktur des geteilten Gefühlshaushalts auch in der Welt jenseits des Witzes vorkommt. Die Beobachtungsverhältnisse sind dabei mitunter vertauschbar. So ist es über den anekdotischen Zufall hinaus bedeutsam, dass Linda Williams (2009 [1991]) in ihrer Auseinandersetzung mit den «body genres» Horror, Melodrama und Porno bei einer Rezeptionssituation des geteilten Gefühlshaushalts ansetzt, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen: mit vertauschten Geschlechterrollen und einer invertierten Rollenhierarchie. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen bilden gemeinsame Sichtungen mit ihrem

Sohn, der die Filme, um die es geht, mit der Charakterisierung «gross» (etwa: «krass» und «Ekel erregend») auf einen Oberbegriff bringt. Die Meta-Emotion, die er damit beschreibt, bringt Williams durch eine ausdifferenzierte Genresystematik auf theoretische Begriffe und damit auf die Ebene einer reflektierten ästhetischen Erfahrung. Man könnte auch im Sinne von Gottman sagen, dass Williams' theoretisches Modell die ausführliche Artikulation einer Meta-Emotion ihres Sohnes und zugleich ihrer eigenen Meta-Emotion ist, mit der sie auf seine Reaktion reagiert.

Auch entspricht die skizzierte Struktur des paarweise organisierten Gefühlshaushalts der Konzeption, die sich die Produzenten und Vermarkter von Genrefilmen von ihrem Publikum machen, wenn auch erneut mit jener Verteilung der Geschlechterrollen, die Hitchcock in seinem Radiospot vorschlägt. Die Frage, die sich die Hersteller der Werbematerialien für Hollywood-Genrefilme und insbesondere für Blockbuster-Thriller stellen, ist diese: Wie können wir die jungen Männer zwischen 14 und 28 davon überzeugen, dass sie sich einen Film anschauen sollen, und welche Gründe liefern wir ihren Begleiterinnen, der Filmwahl ihres Partners zuzustimmen?⁶ Soweit sich dies überhaupt verallgemeinern lässt, besteht die Funktion des Thriller- oder Horrorkinos demnach darin, in einer Paarbeziehung gemeinsam und aufeinander bezogen auszutesten, wo das Sichtbare die Grenze zum Sehbaren überschreitet. Der Blick wandert hin und her zwischen dem, was auf der Leinwand, und dem, was auf dem Nebensitz geschieht, und die schlechten Gefühle, denen man sich probenhalber aussetzt, sind immer schon geteilte und mitgeteilte, die man nicht nur danach beurteilt, ob man sie selbst aushält, sondern auch danach, ob man sie besser oder schlechter aushält als die andere Person und die übrigen Kinobesucher. Die Gefühlsbilanz des «discerning and perceptive movie-goer», der oder die sich einen Horror- oder Thrillerfilm anschaut, basiert auch auf einer vergleichenden Arithmetik, und das positive Gefühl, das sich daraus speist, bildet mitunter die ausschlaggebende Meta-Emotion, welche die Bilanz ins Positive kippen lässt. Man findet den Film gut, weil man ihn viel besser ausgehalten hat als die jeweilige Vergleichsperson – die auch die Gestalt des imaginären Dritten annehmen kann, des distanz- und kritiklosen «naiven» Adressaten medialer Kommunikation, von dem die Kommunikationsforschung seit ihren Anfängen ausging und der sich empirisch doch nie

6 Die Quelle für diese Aussage ist ein persönliches Gespräch mit Andrew Kuehn (1937–2004), einem der einflussreichsten Trailerproduzenten der Blockbuster-Ära.

auffinden ließ.⁷ Man kann den Distanzverlust der Frau in Hitchcocks Radiospot als Hingabe und ihren Schrei als Gabe lesen; immerhin bedankt sich Hitchcock dafür. Noch vor, oder zumindest zugleich mit jeder Semantik des Begehrens aber verleiht es dem imaginären Dritten der Kommunikation eine Stimme: So muss es klingen, wenn für den oder die imaginäre(n) Dritte(n) im Feld des Sichtbaren die Grenze des Sehbaren überschritten wird.

Festzuhalten ist aber auch, dass die Stimme von Hitchcocks Informantin Nr. 3 die außerfilmische akustische Entsprechung zu einem Bild aus dem Kosmos des Horrorthrillers darstellt: dem Bild der schreienden Frau, das, wenn man so will, den ikonografischen Angelpunkt des Genres ausmacht. Wie ein Western ohne Duell kein Western, so ist ein Horrorthriller ohne die schreiende Protagonistin kein Horrorthriller. Für die Frage nach dem abgewandten Blick und nach dem Sichtbaren und dem Sehbaren ist dieses Bild von zentraler Bedeutung. Die Einstellung der schreienden Protagonistin ist ein *reaction shot*, er zeigt, wie die Frau auf ihre Begegnung mit dem Monster reagiert. Ihr Blick ist dabei nicht abgewandt, im Gegenteil: Er bleibt in Schreckstarre auf sein Objekt gerichtet. Oft handelt es sich auch um einen Blick im Angesicht des Todes.

Janet Leigh in *PSYCHO* blickt ihrem Mörder ins Auge; die Einstellung ist Teil der berühmten, von Saul Bass geschnittenen Duschszene. Die schreiende Frau wird meistens aus einer Position leicht neben dem Monster aufgenommen, also aus der klassischen Kameraposition des mitanwesenden, aber von den diegetischen Figuren nicht zur Kenntnis genommenen Zeugen. Das Publikum schaut auf die schrei-

7 Besonders anschaulich sind die Wirkungsstudien, denen der Chemiekonzern DuPont, aber auch politische Organisationen der USA in den 1950er Jahren ihre Propaganda-Filme unterzogen. So schreibt Anna McCarthy zu den Versuchen von DuPont: «Die Ergebnisse der entsprechenden Studien liefen den Erwartungen der Werbeverantwortlichen zuwider, nicht zuletzt, weil die Zuschauer, von denen sie sich sicher waren, dass sie keine Kenntnis von den vermeintlich versteckten PR-Zielen der Firma hatten, sich über diese durchaus im Klaren waren. So stellte die Firma nach der Ausstrahlung einer Fernsehkampagne über die Segnungen von Monopolstrukturen in der amerikanischen Wirtschaft eine Gruppe von professionellen Publikumsforschern an, um die Wirkung der Werbefilme zu überprüfen. [...] Anstatt ein für alle Mal die Gutgläubigkeit des Publikums zu beweisen, zeigen sie, dass die Zuschauer ganz klar wussten, dass sie es mit Werbebotschaften propagandistischen Charakters zu tun hatten» (McCarthy 2005, 124). Namentlich verhielten sich die als naive Zuschauer vorgesehenen Informanten selbst wie Prüfer und spekulierten darüber, wie ein idealtypisch naiver Zuschauer auf diese Filme reagieren würde. Diese Ausspiegelung des imaginären Dritten zeigt unter anderem auf, dass die Konstruktion des naiven Zuschauers, auf der die Versuchsanordnung basiert, ihrerseits schon der Logik des imaginären Dritten gehorchte.

ende Protagonistin, wenn schon nicht aus einer Warte der «allegiance» mit dem Monster, so doch aus einer des «alignment»: Es teilt nicht unbedingt seine moralische, wohl aber seine Wahrnehmungsperspektive (Smith 1995). Der Blick des Publikums ist mithin kein abgewandter, sondern bleibt ganz und gar auf das Bild gerichtet. Die Einstellung der schreienden Protagonistin ist der *money shot* des Horrorthrillers: Wie der Moment der Ejakulation im pornographischen Film bildet sie ein unverzichtbares ikonographisches Element und den Angelpunkt der Darstellung. Wie der *money shot* wird sie nicht so präsentiert, dass es einen Anlass zum Abwenden des Blicks gäbe, und wie beim diesem ist davon auszugehen, dass es dem Publikum weder an der Fähigkeit noch an der Bereitschaft zur Wahrnehmung dieser Einstellung fehlt. Soweit der Sinn des Horrorthrillers tatsächlich darin liegt, die Grenzen der Wahrnehmungsbereitschaft auszutesten, liefert die schreiende Protagonistin den diegetischen, gleichermaßen seh- wie sichtbaren Beweis, dass der Film an die Grenzen des Sehbaren geht, ja diese schon überschritten hat oder noch überschreiten wird.

Die Einstellung ruft aber auch eine Struktur des Erzählens auf, die man von kleinen Kindern kennt. Ein Kind, das einem noch kleineren Kind eine Gespenstergeschichte erzählt, weidet sich nicht einfach an dessen Schrecken. Es zieht seinen Genuss ebenso, oder sogar vor allem, daraus, dass es die Quelle des Schreckens kontrolliert, sich seinerseits aber nicht mehr zu fürchten braucht. Hitchcocks Künstlerstolz im beschriebenen Radiospot hat im Grunde genau diese Struktur. Sein Vergnügen ist nicht boshaft, sondern vermischt mit einer Heiterkeit, die sich aus Erleichterung speist. Er wirkt auf uns nicht arrogant oder als abstoßender Sadist, weil wir sein Vergnügen aus tiefstem Kinderherzen nachvollziehen können. Die Angst der schreienden Protagonistin erinnert an unsere eigene frühere Angst, von der uns noch gegenwärtig ist, wie wir, darin dem Filmtester und Weltenschöpfer Hitchcock verwandt, ihrer schließlich Herr geworden sind, indem wir sie zum Gegenstand einer Erzählung machten, mit der jemand anderes sich erschrecken ließ.

Zur emotionalen Ökonomie, zum geteilten Gefühlshaushalt des Horrorthrillers gehört also auch, dass wir unsere Angst in Form einer Erzählung in Umlauf bringen. Die schlechten Gefühle, denen uns jemand wie Hitchcock aussetzt, gehen mit der Garantie einher, dass wir sie wieder loswerden; denn es gibt schon in der Welt des Films jemanden, der sie noch intensiver erlebt und uns im Vergleich entlastet. Eine solche Entlastung existiert hingegen nicht in jenen Momenten im Kino, die ich als plötzliche Ausfälle gegen die kulturelle Norm beschrieben habe.



1 «Another perceptive and discerning movie goer»: Janet Leigh in *PSYCHO*

II

Eingang hatte ich an der Selbstverstümmelung der Protagonistin in *ANTICHRIST* die Singularität des Moments hervorgehoben. Es handelt sich um eine Szene, von der viele Journalisten – etwa Roger Ebert, der filmhistorisch versierte Kritiker der *Chicago-Sun Times* – bei der Premiere in Cannes sagten, dass man so etwas im Kino noch nie gesehen habe. Die Reaktionen waren erwartungsgemäß gespalten. Manche Kritiker versuchten ihrer Entrüstung Ausdruck zu verleihen, indem sie den Film als «torture porn» bezeichneten, womit wohl gesagt sein sollte, dass ein Film, welcher eine Genitalverstümmelung in Großaufnahme zeigt, im Wettbewerb des wichtigsten Festivals der Welt nichts zu suchen habe (vgl. Singh 2009).⁸ Etwas moderater ist die Lesart, die *ANTICHRIST* als Arthouse-Ausläufer des gewalttätigen Slasher-Subgenres versteht, das in der zweiten Hälfte der Nullerjahre von James Wans *SAW* (USA 2004) oder Eli Roths *HOSTEL* (USA 2005) begründet wurde.

Solche Genreattributionen zielen offenbar auf eine Domestizierung dessen, was an von Triers Film beunruhigend bleibt. Dagegen gilt

8 Marcus Stiglegger weist den Begriff «torture porn» mit dem Hinweis zurück, dass es sich um einen «weltweit kolportierte[n] und nie wirklich definierte[n] Kampfbegriff einer konservativen Presse» handle (2010, 16f). Das trifft insbesondere in diesem Fall zu, erschien der Artikel doch im konservativen britischen *Daily Telegraph*. Der Titel des Artikels spricht von «von Trier's «torture porn» film *ANTICHRIST*». Der zusammenfassende Einstiegsabschnitt des Artikels wiederum spricht von «critics», die den Film als «torture porn» bezeichnen. Der Artikel besteht hauptsächlich aus solchen Zitaten, darunter eines von Roger Ebert. Doch keiner der Kritiker verwendet den Ausdruck.

es zunächst festzuhalten, dass die weibliche Hauptfigur in *ANTICHRIST* nicht Objekt und Opfer, sondern Urheberin der körperlichen Verletzung ist. Ihre nächste Verwandte im Genrefilm wäre das «final girl» des Slashers, die Unberührte, die das Monster am Ende besiegt; doch die Protagonistin von *ANTICHRIST* ist weder unberührt, noch gibt es in dem Film ein mordendes Monster (vgl. Clover 1992). Ferner sind die Verletzungen nicht das Telos der Handlung. «I don't get the torture porn films,» sagt etwa George A. Romero über die Filme von Wan und Roth, «they are lacking metaphor» (zit.n. Onstad 2008). Mit Kracauer gilt es hier nach dem «inneren Leben in den Elementen des äußeren» zu fragen (Kracauer 1995 [1947], 13). So kommt die Selbstverstümmelung der Protagonistin keineswegs unvermittelt. Sie ist eine Konsequenz des Vorausgegangenen, ein wahnsinniger Akt zwar, aber aus der Erzählung heraus folgerichtig: ein Akt der Selbstkasteiung – die Frau schneidet sich buchstäblich ab von dem Begehren, dem sie die Schuld



2 ...Not the final girl: Selbstverstümmelung in Nahaufnahme in *ANTICHRIST*

am Tod ihres Kindes gibt. Was den Rahmen des Genrefilms sprengt, ist die Tatsache, dass es für die schlechten Gefühle weder Entlastung durch Vergleich gibt, wie sie dort so zuverlässig angeboten wird, noch die Genugtuung, die man aus dem Tod des Monsters ziehen kann. Die moralische Meta-Emotion, welche die schlechten Gefühle rechtfertigt, die sich an den Gewaltakt knüpfen, und so die Gefühlsbilanz ins Positive wendet, wird uns am Ende von *ANTICHRIST* verwehrt. Auch wenn die Figur ihren Akt als gerechte Strafe für den Moment der sexuellen Erfüllung verstehen mag, so bleibt diese Logik letztlich unzugänglich. Wer die Szene sieht oder eben nicht sieht, weil er oder sie den Blick abwendet, kann nicht darauf vertrauen, der schlechten Gefühle noch im Laufe und mit den Angeboten der Erzählung Herr zu werden. Die negative Empfindung über das, was sich auf der Leinwand zeigt, wird so stark, dass man ihr nur Herr zu werden vermag, indem man die Blickbeziehung unterbricht.

Die Szene gleicht darin zwei anderen, die ebenfalls die Grenzen zwischen Wahrnehmungsfähigkeit und Wahrnehmungsbereitschaft

austesten: der Szene am Anfang von *UN CHIEN ANDALOU*, in der ein Rasiermesser durch ein Auge fährt, und der Szene am Ende von *PINK FLAMINGOS*, in der Divine ein Stück Hundescheiße frisst. Auf den Schrecken, den Buñuel hervorrufft, ist immer noch Verlass, und es gibt, zumindest in meiner Erfahrung, kein Publikum, das auf das Zerschneiden des Auges nicht mit Entsetzen reagiert. Auch das Wissen darum, dass hier ein Kuhauge zerschnitten wird, lindert die Wirkung der Stelle nicht; das negative Gefühl ist so stark, dass man den Blick von der



2 Augenangst:
UN CHIEN ANDALOU



3 Organmangel
kompensiert:
PINK FLAMINGOS

Leinwand abwendet. In vergleichbarer Weise gilt dies auch für Waters' *PINK FLAMINGOS*. Man kann darüber spekulieren, ob gerade das Wissen darum, dass Divine in der Tat einen frischen Hundehaufen verzehrt – von dem man auch sieht, wo er herkommt, und der noch in der gleichen Einstellung gegessen wird –, die Szene so abstoßend macht. Die Kamera dokumentiert den Vorgang so, wie ein Porno die Penetration zeigt und dokumentiert. Es gibt für beides kein Substitut in der profilmischen Welt. Beides sind Indices nicht nur im Sinne einer Spur, son-

dern im Sinne von: Das ist so geschehen, und es musste so geschehen, damit es so gezeigt werden kann.⁹

Unterscheiden kann man die drei Szenen natürlich hinsichtlich der affektiven Reaktionen oder auch der Basisemotionen, die sie hervorrufen. Im Fall von *ANTICHRIST* ist es eine empathische Schmerzempfindung oder, wohl genauer, eine Reaktion, die an der Schwelle zum Nachvollzug des Schmerzes abbricht – stimmt man Wittgenstein zu, dass Schmerz eine private Empfindung ist, die sich der Benennung und Mitteilung letztlich entzieht (2003 [1953], 281ff). Bei *UN CHIEN ANDALOU* schlägt ebenfalls eine empathische Schmerzreaktion an der Schwelle zum Nachvollzug in Schrecken um. Und bei *Waters* schließlich ist es Ekel. Eine noch klarere Unterscheidung lässt sich zwischen den drei Szenen aus psychoanalytischer Sicht treffen. Der Schrecken, in den die empathische Reaktion bei *ANTICHRIST* umschlägt, wäre nach der Kategorientafel einer psychoanalytischen Affekttheorie ein Fall von Kastrationsangst, wenn auch einer – wie eingangs skizziert – über die Geschlechtergrenzen hinweg verschobenen. Bei *Buñuel* wäre es im Sinne von Freuds Deutung von E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* ein Fall von Augenangst, was allerdings wiederum eine verschobene Form der Kastrationsangst ist (vgl. Freud 1947 [1919]). Bei *Waters* schließlich mischt sich in den Ekel, den man auch als affektiven Aspekt eines kulturellen Tabus verstehen kann (vgl. Miller 1998), eine regressive Lust am Spiel mit Körperausscheidungen. Nach Freud ist die Ausscheidung eine Verlusterfahrung und die Einverleibung durch das Kind, wo sie denn vorkommt, eine Wiederherstellung der ursprünglichen Ganzheit (Freud 2010 [1905]). Triebkraft dieser Wieder-Einverleibung ist ein primärer Narzissmus, hinter dem sich wiederum die Angst vor dem Organverlust verbirgt, also die Kastrationsangst. Wenn in *PINK FLAMINGOS* nun ein Transvestit Hundescheiße isst, haben wir es aus psychoanalytischer Sicht in doppeltem Sinne mit einer Performance von Organverlust und Kompensation zu tun. Der Transvestit bietet uns das Spektakel der symbolischen Selbstentmannung; er spielt, wenn man so will, vor aller Augen ein Fort-da-Spiel mit dem eigenen Penis. Und wenn er sich das Kotstück einverleibt, ein Objekt von phallischer Gestalt, dann kompensiert er – allerdings mit einem Ausfall gegen die kulturelle Norm – seinen gespielten Organmangel.

Damit haben wir eine mögliche Typologie und Genese der schlechten Gefühle skizziert, die von den drei beschriebenen Szenen ausge-

9 Für eine Darstellung des Indexikalitätskonzepts unter dem Aspekt des Hinweisens vgl. Lefebvre 2007.

löst werden, und eine Erklärung dafür, weshalb sie so unerträglich sind: Akzeptiert man die Grundannahmen der Psychoanalyse, dann handelt es sich jeweils um Spielarten der Kastrationsangst. Wie es möglich ist, dass diese schlechten Gefühle nicht nur Männern zugänglich sind, also keineswegs so geschlechterspezifisch zu sein scheinen wie die Kastrationsangst bei Freud, sei fürs erste dahingestellt; eine Analyse müsste bei einem performativen Verständnis von Geschlecht und bei Divines Geschlechterperformance ansetzen und auch die Rolle der Protagonistin in *ANTICHRIST* noch genauer in den Blick nehmen. Mich interessiert hier aber weniger, woher die schlechten Gefühle kommen, sondern wozu sie dienen: worin ihr – dramaturgischer oder künstlerischer – Sinn liegt.

III

Die eingangs formulierte These lautete, dass die Szene in *ANTICHRIST* eine Bestimmung des Films als Kunstform liefert, deren affektive Deklination die intensive negative Gefühlsregung sei, die den Betrachter dazu bringt, seinen Blick abzuwenden.¹⁰ Ein Kunstwerk, so könnte man im Duktus der Systemtheorie sagen, konstituiert sich durch eine doppelte Unterscheidung: durch seine Unterscheidung von dem, was nicht Kunst ist (oder durch die Unterscheidung von System und Umwelt, was in diesem Fall der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst entspricht), und durch seine Unterscheidung von allen anderen Werken der Kunst, durch den Nachweis seiner Einzigartigkeit und Neuheit, bezogen auf den Moment seiner Entstehung. Erst wenn das Kunstwerk sich von seiner Umwelt unterscheidet, wird es als solches erkennbar; erst wenn es sich von allen anderen Kunstwerken unterscheidet, also keine bloße Wiederholung und kein Plagiat ist, verdient es unsere Aufmerksamkeit und gewinnt einen Wert.

Das Kriterium der Neuheit erfüllen alle drei Szenen in einem emphatischen Sinne. Genrefilme bieten Erlebnisprogramme an, die in ihren Grundzügen standardisiert und routinisiert sind, auch wenn sie, wie alle Kulturangebote, von einer Dialektik der Wiederholung und Innovation leben (vgl. Hediger/Vonderau 2009). Die drei Szenen hingegen sind singular. Sie kennen innerhalb ihrer Filme nichts Vergleichbares; sie kennen, wie Roger Ebert schon für *ANTICHRIST* bestätigt, kei-

¹⁰ Man könnte auch behaupten, dass die Stelle in *PINK FLAMINGOS* eine Poetik des «art is shit» inszeniert, die im Anschluss an den Dadaismus Kunstwerk und Körperauscheidung eng miteinander in Beziehung setzt (Howard 1990).

ne Vorläufer,¹¹ und sie haben keine Nachahmer gefunden. Nicht ohne Stolz weist John Waters darauf hin, dass niemand die Hundescheiße-Szene imitiert habe: Es gebe ja auch keinen Grund dafür. Doch auf diese Grundlosigkeit kommt es gerade an.

Alle drei Szenen verweigern – auf unterschiedliche Weise zwar, aber jeweils konsequent – jede Auflösung oder affektive Rechtfertigung der traumatischen Situation. Man muss den Wahn der Hauptfigur nachvollziehen, um zu verstehen, wie es zu der Selbstverstümmelung in *ANTICHRIST* kommen kann, aber aus der Situation selbst gibt es keinen Ausweg, und das gilt ebenso für die anderen beiden Szenen. Sie schaffen mit den Mitteln des Films eine Situation, in der die Kunst an ihr Ende kommt: indem der Betrachter aus der ästhetischen Haltung herausgedrängt und die Beziehung des Blicks zum Bild suspendiert wird, die für den Film als Kunstform konstitutiv ist. Paradoxerweise gewinnen alle drei Szenen gerade dadurch ein Nachleben, über sich selbst, das Ende des Films und den Rahmen der Kunst hinaus.

Von Arthur Danto stammt die These, dass die Geschichte der Kunst sich in dem Moment vollendet, in dem die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst dem Objekt nicht mehr inhärent ist, sondern

11 Man könnte diese Behauptung mit dem Hinweis auf Michael Hanekes *LA PIANISTE* (A/F 2001) relativieren, in dem Isabelle Huppert sich mit einer Rasierklinge selbst bearbeitet, und John Waters These abschwächen, in dem man auf Pasolinis *SALÒ* (I 1975) verweist. In Hanekes Film fehlt allerdings die Großaufnahme, während es bei Pasolini nicht undenkbar, aber höchst unwahrscheinlich ist, dass er Waters' Film, der drei Jahre früher realisiert wurde gesehen hat und sich davon hat inspirieren lassen. Wohl eher auch nicht als Zitat von oder Referenz auf *PINK FLAMINGOS* zu verstehen ist ein Video mit dem Titel *2 GIRLS 1 CUP*, das jüngst zum Ausgangspunkt eines sogenannten «meme» wurde, einer Serie von Folgevideos auf youtube. Das Ausgangsvideo zeigt zwei junge Frauen bei höchst ekelerregenden Aktivitäten, so etwa beim gemeinsamen Lecken eines Eisbechers voll Scheiße (wobei festzuhalten ist, dass Bazins Regel des «montage interdit» nicht respektiert wird: Zwischen der Einstellung der Defekation und der Einstellung des Delektierens am Scheißbecher liegt ein Schnitt; es könnte sich um ein Prop handeln). Die Folgevideos bestehen aus «reaction shots», Einstellungen, die zeigen, wie Menschen, die sich dieses Video anschauen, darauf reagieren. Dazu zählt unter anderem ein Video, das die Reaktion einer Gruppe von Soldaten der Schweizer Armee zeigt. Das «meme» exemplifiziert geradezu die oben skizzierte Logik des Tests, des geteilten Gefühlshaushalts und der vergleichenden Gefühlsbilanz. Der Blick der Kamera ist dabei der Blick des Testers, die dominierende Meta-Emotion die entlastende Freude am Erschrecken der anderen. Von den hier besprochenen Szenen unterscheidet das Video und das daraus folgende «meme» auch dadurch, dass die Eröffnungseinstellung die beiden jungen Frauen zwar beim Küssen zeigt und damit für die Folge einen Porno suggeriert, dass die Aufnahmen aber dennoch nicht eine bestehende ästhetische Rezeptionshaltung aufbrechen. Vielmehr setzt das Video die Logik des Tests befreit von jedem künstlerischen oder narrativen Beiwerk ins Werk.

nur mehr in einer Setzung des Künstlers/der Künstlerin besteht – siehe Duchamps *Ready Mades* und vor allem Warhols Brillo-Seifenkisten (vgl. Danto 1997). Im Sinne von Dantos Geschichtsphilosophie der Kunst hat das Kino immer schon nach dem Ende der Kunst oder am Punkt ihrer Vollendung angesetzt, insofern seine größte und zugleich gefährlichste Leistung darin besteht, dass es den Unterschied zwischen Bild und Wirklichkeit unwesentlich werden lässt. Der Gründungsmythos des Kinos, laut dem das Publikum vor der Projektion des herannahenden Zuges floh, weil es das Bild mit dem Zug selbst verwechselte, handelt davon. Und ebenso etwa die neomarxistische und semio-psychoanalytische Filmtheorie der 1970er Jahre, die am Leitfaden von Emile Benvenistes Unterscheidung von *histoire* und *discours* behauptet, das klassische Kino sei «transparent» und ein Beispiel von «histoire», von Rede ohne Ursprung (vgl. Benveniste 1966; Metz 2000 [1975/1977], 73–78). Das Kino wäre demnach eine Darstellungsform, die systematisch den Unterschied zwischen sich und dem, was es nicht ist, zwischen Kunst und Umwelt, vertuscht und gerade daraus seine ideologische Wirksamkeit bezieht: aus dem, was in der Filmtheorie mit Althusser «Positionierung» genannt wurde, d.h. die Produktion einer Subjektivität, die durch einen Akt der «Interpellation» des prä-ideologischen Subjekts durch die Ideologie hervorgebracht wird und sich fugenlos in die vom Film entworfene Welt eingliedert (vgl. Althusser 2010 [1970]; Hall 1985; Carroll 1996).

Aus allen Träumen der Unterschiedslosigkeit, ob sie nun als Element der ästhetischen Erfahrung oder von der Theorie geträumt werden, reißen die drei genannten Szenen ihre Betrachter heraus: An die Stelle der fugenlosen Eingliederung der «Positionierung» stellen sie die Austreibung des Blicks aus dem Bild.

Die moderne Kunst bewahrt ihre Autonomie durch Unzugänglichkeit: Sie versieht sich mit einem «ästhetischen Unbewussten» (Rancière 2005 [2001]), und sie zu verstehen erfordert Auslegungsarbeit. Keine der drei Szenen ist unzugänglich. Vielmehr behauptet sich der Film als Kunst hier gerade durch einen Angriff auf die Grundlage jeder hermeneutischen Beziehung. Der Sinn dieser Szenen liegt darin, dass der Betrachter das Interesse an der Freilegung von Sinn zumindest vorübergehend verliert. Das, was sich hier in der Sichtbarkeit sich zuträgt, wirft uns zurück auf unsere eigene Inwendigkeit: Nicht auf eine psychologische Innerlichkeit, sondern auf die leibliche Inwendigkeit des empathisch gefühlten Schmerzes und des jeder gedanklichen Rahmung vorgängigen Ekels. Diese doppelte Wendung, die Abwendung des Blicks vom Bild und die Hinwendung zur eigenen Inwen-

digkeit, wirft eine Frage des Glaubens auf, oder vielmehr: löst eine Glaubenskrise aus. Gilles Deleuze sieht die Funktion des Kinos in einer säkularisierten Welt und zumal nach der zivilisatorischen Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust bekanntlich darin, «dass das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band». «Uns den Glauben an die Welt zurück zu geben,» so Deleuze weiter, «das ist das moderne Macht des Kinos» (Deleuze 1997, 224). Schon vor Deleuze aber gehört der Gedanke, dass das Kino den Glauben an die Welt und damit einen Glauben in der Welt wieder herstellt, zu den leitenden Intuitionen der Filmtheorie: so errettet der Film die äußere Wirklichkeit (Kracauer 1985), erlöst durch die Mumifizierung der Zeit die Welt (Bazin 2004)¹² und überwindet den Skeptizismus (Cavell 1971). In den drei behandelten Szenen steht das Band dieses Glaubens auf dem Spiel. Von Triers Film trägt den Titel *ANTICHRIST* unter anderem deshalb, weil das Leiden der Hauptfigur uns nicht erlöst: Das Kino mag unseren Glauben an die Welt filmen, aber dieser Glauben rechtfertigt diese Welt und das Leiden nicht, das in ihr Sichtbarkeit gewinnt. Selbst für das Fressen von Hundescheiße gilt das noch, diese singuläre Geste der Abjektion des Selbst. Die Abwendung des Blicks, die Austreibung des Blicks aus dem Bild, stellt den Glauben auf die Probe.

Die Kritik an der Kulturindustrie behauptete, dass die guten Gefühle im Kino immer schon falsche Gefühle seien. Der Umkehrschluss müsste demnach lauten, dass die schlechten Gefühle die echten sind. Hier markieren sie zumindest eine Grenze – die Grenze der Kunst, eine Grenze, für die auch gelten kann, was Michel de Certeau über die Grenzen schreibt, mit denen die Historiografie ihre Gegenstände von dem unterscheidet, was nicht ihr Gegenstand ist, also die Vergangenheit von der Gegenwart, das Bild von der Schrift, den Wahnsinn von der Vernunft, das Faktische vom Möglichen: «C'est sous cette figure que le réel réapparaît à l'intérieur de la science» (de Certeau 1975, 69) – in der Gestalt der Grenze taucht das Reale im Inneren der Wissenschaft wieder auf. Und wie in der Wissenschaft so auch in der Kunst.

¹² Vgl. dazu auch Hediger 2009.

Literatur

- Althusser, Louis (2010) *Ideologie und ideologische Staatsapparate* [frz. 1970]. Hamburg: VSA Verlag, 2010
- Benveniste, Emile (1966) *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Bazin, André (2004) Ontologie des photographischen Bildes. In: *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag, S. 21–27.
- Bohrer, Karl Heinz (1981) *Plötzlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Carroll, Noël (1996) Prospects for Film Theory: A Personal Assessment. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison: Wisconsin University Press, S. 37–67.
- Cavell, Stanley (1971) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking Press.
- de Certeau, Michel (1975) *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- Clover, Carol J. (1992) *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton UP.
- Danto, Arthur C. (1997) *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton UP.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ellison, Glenn/Fudenberg, Drew (1995) Word-of-Mouth Communication and Social Learning. In: *The Quarterly Journal of Economics* 110,1, S. 93–125.
- Freud, Sigmund (2010) *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1905]. Stuttgart: Reclam.
- (1947) Das Unheimliche [1919]. In: *Gesammelte Werke* Bd. 12. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 227–268.
- Godard, Jean-Luc (2006) *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard.
- Gottman, J.M./Katz, L.F./Hoooven, C. (1997) *Meta-emotion: How Families Communicate Emotionally*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Hall, Stuart (1985) Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-structuralist Debates. In: *Critical Studies in Mass Communication* 2,2, S. 91–114.
- Hediger, Vinzenz (1998) Montage der nachträglichen Angst. Vom Schreiben und Umschreiben der Geschichte im Kino. In: *Cinema* 43, S. 47–61.
- (2009) Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin. In: *Montage AV* 18/1, S. 75–107.
- /Vonderau, Patrick (2009) Landkarten des Vergnügens. In: *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung* (2. Aufl.). Hg. v. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau. Marburg: Schüren, S. 240–248.
- Howard, Seymour (1990) Duchamp, Dalí, Tzara, and Dadaist Coprophilia. In: *Source. Notes in the History of Art* 10,1, S. 26–35.

- Kothoff, Helga (1997) Erzählstile von mündlichen Witzen. Zur Erzielung von Komikeffekten durch Dialoginszenierung und die Stilisierung sozialer Typen im Witz. In: *Sprech- und Gesprächsstile*. Hg. v. Margret Selting & Barbara Sandig. Berlin/New York: de Gruyter, S. 123-169.
- Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [engl. 1960]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1995) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [engl. 1947]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lefebvre, Martin (2007) The Art of Pointing: On Peirce, Indexicality, and Photographic Images. In: *Photography Theory*. Hg. v. James Elkins. London/New York: Routledge, S. 220-235.
- McCarthy, Anna (2005) Regieren per Fernsehen? TV-Filme im Dienste der Öffentlichkeit und die Archive der Frühzeit des US-amerikanischen Fernsehens. In: *Montage AV* 14,1, S. 116-135.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [frz. 1975/1977]. Münster: Nodus.
- Miller, William Ian (1998) *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Mulvey, Laura (1994) Visuelle Lust und narratives Kino [engl. 1975]. In: *Weiblichkeit als Maskerade*. Hg. v. Liliane Weissberg. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 48-65.
- Onstad, Katrina (2008) Horror Auteur is Unfinished with the Undead. In: *New York Times*, 10. Februar 2008. [http://www.nytimes.com/2008/02/10/movies/10onst.html?_r=0] (zuletzt besucht am 31.3.2013).
- Plantinga, Carl (2009) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Rancière, Jacques (2005) *Das ästhetische Unbewusste* [frz. 2001]. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Robertson, L.S. (1996) Reducing Death on the Road: the Effects of Minimum Safety Standards, Publicized Crash Tests, Seat Belts, and Alcohol. In: *American Journal of Public Health* 86,1, S. 31-34.
- Singh, Anita (2009) Cannes Film Festival 2009: Lars von Trier's «torture porn» film ANTICHRIST shocks. In: *The Daily Telegraph*, 4. Juni 2009. [<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/cannes-film-festival/5344374/Cannes-Film-Festival-2009-Lars-Von-Triers-torture-porn-film-Antichrist-shocks.html>] (zuletzt besucht am 31. März 2013).
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon.
- Staudinger, Ursula et al. (1996) Selbst, Persönlichkeit und Lebensgestaltung im Alter: Psychologische Widerstandsfähigkeit und Vulnerabilität. In: *Die Berliner Altersstudie*. Hg. v. Ulman Lindenberger et al. Berlin: Akademie, S. 321-350.
- Stiglegger, Marcus (2010) *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz & Fischer.

- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- deValck, Marijke (2005) The Sound Gag. The Use of Sound for Comic Effect in the Films of Jacques Tati. In: *New Review of Film and Television Studies* 3,2, S. 223-235.
- Williams, Linda (2009) Filmkörper: Gender, Genre und Exzess [engl. 1991]. In: *Montage AV* 18,2, S. 9-30.
- Wittgenstein, Ludwig (2003) *Philosophische Untersuchungen* [1953]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wulff, Hans-Jürgen (1999) *Mitteilen und Darstellen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.



Insenierung
von liveness in
Studio 60

Fernsehen zwischen Tradition und Transformation

STUDIO 60 und die neuen Medien¹

Judith Keilbach

Das Medium Fernsehen durchläuft gegenwärtig erhebliche Veränderungen. Seine Identität wurde lange Zeit mit Konzepten wie *broadcasting*, *flow* und *liveness* (Gripsrud 1998) beschrieben, es galt als Medium der Häuslichkeit (Buonanno 2008, 13) insofern es im «Kreis der Familie» (Spigel 1992) rezipiert wurde, und sein soziales Potenzial bestand nicht zuletzt darin, dass es «water-cooler conversations» im Kreis der Arbeitskollegen in Gang zu setzen vermochte (Lotz 2009, 14). Doch inzwischen lassen sich diese Merkmale nicht mehr eindeutig dem zuordnen, was heute als Fernsehen erfahren wird. Das Modell der Einwegkommunikation, das dem Begriff des *broadcasting* innewohnt, ist spätestens seit der Idee des interaktiven Fernsehens obsolet, Videokassetten, DVDs und *streaming* stellen das Konzept des *flow* in Frage, und seine Unmittelbarkeit hat das Fernsehen auch schon seit längerem eingebüßt. Mobile Geräte (Spigel 2001, 391ff) und Bildschirme an öffentlichen Orten (McCarthy 2001) haben das Fernsehen von seinem häuslichen Charakter befreit, und *narrowcasting* sowie die Vervielfältigung der Sender erschweren es, sich mit Kollegen über eine Sendung zu unterhalten, die alle gesehen haben.²

1 Erste Ideen zu diesem Text entstanden in Zusammenarbeit mit Markus Stauff bei der Vorbereitung eines gemeinsamen Vortrags für die Tagung *Ends of Television* (Amsterdam, 2009).

2 Roberta Pearsons Hinweis berücksichtigend, dass viele Merkmale des «neuen» Fernsehens bereits im klassischen Fernsehen anzutreffen sind (Pearson 2011, 107), ist

Diese Veränderungen führen zu einer Hinterfragung des Fernsehens, wobei viele sogar so weit gehen, das Ende des (klassischen) Fernsehens zu proklamieren. Während im Werbediskurs der Geräteindustrie von einer «Revolution» die Rede ist (Newman/Levine 2012), werden auch in der Fernschwissenschaft radikale Transformationen des Mediums diagnostiziert und von einer neuen Ära gesprochen – sei es als «the phase that comes after TV» (Spigel 2004, 2), als eine Ära des «Post-Network» (Lotz 2009) oder des «Post-Broadcasting» (Turner/Jay 2009) oder als das Zeitalter von «New Television» (Moran 2009). Angesichts der vielfältigen Fernsehetechnologien und Nutzungsweisen ist es nicht einmal mehr sicher, ob es sich beim Fernsehen überhaupt noch um ein distinktes Medium handelt. In ihrem Buch *The Television Will be Revolutionized* formuliert Amanda Lotz daher «the need to think of the medium not as Television but as televisions» (Lotz 2007, 78). Michael Curtin und Jane Shattuc beschreiben das gegenwärtige Fernsehen hingegen als «flexible and dynamic mode of communication» und schlagen vor, es als «matrix medium» zu definieren (Curtin/Shattuc 2009, 175).

Während diese Formulierungen implizieren, dass das Medium einst eine klare Identität besaß, die nun ins Wanken gerät, lässt sich Fernsehen aber auch als fortwährendes Experiment begreifen (Keilbach/Stauff 2012). Seine Geschichte zeigt, dass sich das Medium fortlaufend verändert und «Transformation» von daher ein fundamentales Merkmal des Fernsehens ist. Nicht nur in seinen Anfangsjahren durchlief das Fernsehen mehrere Identitätswechsel, auch in seiner vermeintlich stabilen Phase wurden seine Elemente fortwährend umgestellt und neue integriert. Neben künstlerischen und pädagogischen Projekten³ sind auch die etablierten Rundfunk- und Fernsehinstitutionen permanent mit Experimenten beschäftigt. So beschreibt Lorenz Engell (2008) den *freeze* bei

anzumerken, dass Rückkanäle selbstverständlich schon lange bestehen – und sei es auch «nur» in Form von Zuschauerpost oder Telefonanrufen – und dass Fernsehen immer auch in der Öffentlichkeit stattgefunden hat (vgl. z.B. McCarthy 1995).

- 3 Aus der Unzufriedenheit mit der gängigen Verwendung des Fernsehens resultierten in den 1960er Jahren eine Reihe von Kunstprojekten, zu deren bekanntesten Beispielen die Arbeiten von Nam June Paik und der Fluxus-Bewegung gehören. Auch Fernsehinstitutionen lancierten entsprechende Projekte, wie die *Fernsehausstellung* und *Black Gate Cologne* in der BRD (vgl. Dobbe 1994, 26) oder das *National Center for Experiments in Television* in den USA. Darüber hinaus wurden in verschiedenen Ländern pädagogische Experimente mit dem Fernsehen durchgeführt (vgl. Keilbach/Stauff 2012). Das *Museum für Film und Fernsehen* der Deutschen Kinemathek hat 2011 einige dieser Experimente in der Ausstellung *Experimentelles Fernsehen der 1960er und ,70er Jahre* präsentiert (vgl. Deutsche Kinemathek 2011).

der Vergabe von Sendelizenzen (1948–52),⁴ die Live-Übertragung der Mondlandung (1969), den Golfkrieg (1991) und *BIG BROTHER* (2000) als experimentelle Momente, die maßgeblich zur Transformation des Fernsehens beigetragen haben. Doch selbst in seinen Routinen kann es als Experimentalsystem begriffen werden, insofern es stets um Optimierung bemüht ist (Keilbach/Stauff 2012, 172). Das Streben nach Verbesserung zielt dabei ebenso auf die Technologie wie auf Sendungen und Zuschauer. So lässt sich die Bildauflösung, Anzahl der Sender, Tonqualität, Mobilität oder Konnektivität des Fernsehens immer weiter verbessern; können Sendungen immer noch höhere Einschaltquoten erzielen oder ein ökonomisch potenteres Zuschauersegment adressieren; lassen sich die Zuschauer immer noch enger einbinden⁵ oder kann immer noch mehr Wissen über sie generiert werden (Stauff/Thiele 2007; Ang 1991). Auch dieses Versprechen von Verbesserung und Optimierung macht das Fernsehen zu einem Medium, das sich fortlaufend verändert.

Inwiefern diese Transformationen in Fernsehsendungen über das Fernsehen reflektiert werden, gilt es im Folgenden zu klären. Selbstreflexive Sendungen sind insofern von besonderem Interesse, als sie neben der Formulierung ihres Selbstverständnisses auch eine Definition des Mediums Fernsehen liefern. Anhand der Serie *STUDIO 60 ON THE SUNSET STRIP* (NBC 2006/07) soll gezeigt werden, dass Veränderungen nur selektiv thematisiert werden und die Selbstdarstellung des Fernsehens an Eigenschaften des Mediums festhält, die angesichts seiner Transformationen schon länger in Frage stehen.

Fernsehen über Fernsehen

In ihrer Analyse der Produktionsfirma MTM Enterprise⁶ weist Jane Feuer (1984) auf eine Verschiebung der Konzeption von Fernsehzuschauern Anfang der 1970er Jahre hin. Ging es bei den *ratings* zunächst rein quantitativ um Zuschauerzahlen, so bestand zunehmend Interes-

4 Die *Federal Communications Commission* für 1948 die Vergabe von Sendelizenzen ein, um technische Probleme (Interferenzen durch die Signalüberlagerung) zu lösen und das Frequenzband für die Ausstrahlung von Fernsehen neu festzulegen. Dieses Moratorium stärkte die bereits existierenden Sender und gilt als ein Grund für die Dominanz der Networks.

5 Vgl. hierzu Jenkins Konzept der «affective economy» (Jenkins 2006, 61ff), das auch Misha Kavka (2012) aufgreift.

6 MTM hat in den 1970er und 1980er Jahren Fernsehserien wie *THE MARY TAYLOR MOORE SHOW* (CBS 1970–1977), *RHODA* (CBS 1974–1978), *LOU GRANT* (CBS 1977–1982), *HILL STREET BLUES* (NBC 1981–1987), *REMINGTON STEELE* (NBC 1982–1987) und *ST. ELSEWHERE* (NBC 1982–1988) produziert.

se an demografischen Daten (*demographics*), die Auskunft über einzelne Zuschauersegmente gaben.⁷ Das Konzept von *quality audience* ist ein Resultat dieser Ausdifferenzierung des Publikums. Hierbei handelt es sich um «a liberal, sophisticated group of upwardly mobile professionals» (Feuer 1984, 56), ein Segment also, um das sich die Werbeindustrie besonders bemühte. Diese Zuschauerschaft wurde (und wird noch immer) vor allem mit *quality*-Programmen angesprochen, die sich nicht zuletzt durch ihre Medienreflexivität auszeichnen. Jane Feuer beschreibt dies als eine Strategie zur Bestätigung von Distinktion, wie sie auch in der modernen Literatur beobachtet werden kann, ist zum Verständnis der Referenzen doch Kenntnis und Bildung nötig. «The quality audience gets to separate itself from the mass audience and can watch TV without guilt» (ibid.), bringt sie die Effekte dieser Strategie auf den Punkt.

Die selbstreflexive Thematisierung der Fernsehindustrie in Sendungen, die in Fernsehredaktionen spielen (MARY TAYLOR MOORE SHOW) oder von Fernsehstars handeln (THE BETTY WHITE SHOW [CBS 1977/78]), ist Teil dieser Strategie. In diesen Sendungen werde zwar durchaus Kritik am Fernsehen geübt, so Feuer, diese dürfe jedoch nicht als subversiv missverstanden werden. Vielmehr bestätigte sie die Haltung der damit adressierten Zuschauerschaft, denn: «Presumably it's OK for the quality audience to hate TV» (Feuer 1984, 50).

Auch in jüngeren Serien, die wie SPORTS NIGHT (ABC 1998–2000), 30 ROCK (NBC 2006–2013), STUDIO 60 ON THE SUNSET STRIP oder THE NEWSROOM (HBO 2012–) ihr *setting* in der Fernsehindustrie haben, wird das Fernsehen (vor allem fiktive Programmentscheidungen der Networks, die als ökonomisch und an Zuschauerzahlen orientiert dargestellt werden) deutlich kritisiert. In der Regel wird diese Kritik jedoch abgeschwächt, entweder durch einen Kompromiss, der im Laufe der Erzählung gefunden wird (Gibson 2006), oder durch einen Witz, der es dem Fernsehen zugleich ermöglicht «[to] simultaneously critique and participate in the culture industry» (Bratslavsky 2009, 4). Eine solche Abschwächung von Kritik ist allerdings weder neu (sie lässt sich auf die polyseme Struktur von populären Texten zurückführen), noch verwundert es, dass sich Fernsehsendungen über das Fernsehen in ihrer Kritik am Medium nicht gegen sich selbst wenden.

Im Folgenden geht es daher nicht um das kritische Potenzial von selbstreflexiven Fernsehserien, sondern um die Frage, inwiefern diese die gegenwärtigen Veränderungen thematisieren. Anhand von

7 Dass sich die Networks bereits in den 1960er Jahren um ein *quality audience* bemühten, belegt Alvey (2004).

STUDIO 60 ON THE SUNSET STRIP gilt es, dem Selbstverständnis des Fernsehens nachzugehen und es in der sich transformierenden Medienlandschaft zu verorten. Es wird sich zeigen, dass die Serie ein nostalgisches Bild entwirft und dabei an einem traditionellen Merkmal festhält, dessen Gültigkeit zum einen schon länger hinterfragt und zum anderen durch die Möglichkeiten neuer Medien herausgefordert wird.

STUDIO 60 ON THE SUNSET STRIP handelt von der Produktion einer fiktiven Comedy-Show und lief in der Saison 2006/2007 auf NBC. Das Drehbuch der Sendung stammt von Aaron Sorkin, der seit THE WEST WING (NBC 1999–2006) als Autor von *quality*-Serien bekannt ist, und es verwundert daher nicht, dass STUDIO 60 als *quality television* beworben und besprochen wurde (Grey 2011, 116f).⁸ Sorkins Autorenschaft sowie bekannte Schauspieler wie Matthew Perry (FRIENDS) und Bradley Whitford (THE WEST WING) trugen dazu bei, dass die Serie mit hohen Erwartungen aufgenommen wurde. Zeitgleich nahm NBC neben STUDIO 60 auch 30 ROCK ins Programm, eine Entscheidung, die in der Presse für Erstaunen sorgte, ist das *setting* der beiden Serien doch nahezu identisch. Trotz der Vorschusslorbeeren für STUDIO 60 gab es für die Serie – im Gegensatz zu 30 ROCK – keine zweite Spielzeit: Sinkende Zuschauerzahlen führten erst zu einer Unterbrechung der Ausstrahlung, dann gab NBC bekannt, trotz der «richtigen» Zuschauer (nämlich *alpha consumers*)⁹ keine neue Episoden mehr in Auftrag zu geben.

Die fiktive Comedy-Show, von der STUDIO 60 handelt, trägt denselben Titel, läuft auf dem – ebenfalls fiktiven – Sender NBS und erinnert in ihrem Aufbau an die (reale) Comedy-Show SATURDAY NIGHT LIVE (NBC 1975–). Als typisches Backstage Drama erzählt die Serie von den Problemen, Beziehungen und Romanzen des Personals der Comedy-Sendung, zeigt dabei jedoch gleichzeitig (wenn auch in idealisierter Form), wie die Sendung entsteht. Zu sehen ist unter anderem, wie Fernsehsketche erarbeitet und die Show produziert wird – vom Pitch über die Proben bis zu den Aufnahmen vor einem Live-Publikum. Thematisiert werden dabei Fragen von Autorenschaft und Plagiat, Schreibblockaden, Zensur durch den Fernsehsender, Konflikte um

8 NBC spekulierte auf Sorkins Reputation und zahlte für die Ausstrahlungsrechte von STUDIO 60 eine Rekordsumme, um CBS zu überbieten. «Sorkin and [producer and director] Schlamme's pedigrees made the project worth the gamble», wird ein NBC-Sprecher zitiert, der die Serie als «next great NBC show» vorstellt (Adalin 2005).

9 «The show does attract a dream audience for advertisers. NBC says STUDIO 60 draws the highest concentration of homes with incomes of \$75,000 or more, and it is particularly popular among viewers with four years of college. In other words, «alphas» (Barnes/Steinberg 2006).

Arbeitsbedingungen, die *obscenity rules* der FCC (werden als obszön geltende Wörter ausgestrahlt, drohen dem Sender Strafen) und Fusionen der Medienkonglomerate.

STUDIO 60 kann als typische *quality*-Serie beschrieben werden: Sie weist nicht nur eine hohe Selbstreflexivität auf, sondern trägt auch die «Signatur» von Aaron Sorkin und Thomas Schlamme – dem «realen» kreativen Team der Sendung, das in STUDIO 60 in den Figuren von Produzent Danny Tripp (Bradley Whitford) und Autor Matt Albie (Matthew Perry) gespiegelt wird. So erinnern die Dialoge und Kameraführung an die *walk and talks* von SPORTS NIGHT und THE WEST WING – beides Serien, für die Drehbuchautor/Produzent Sorkin und Produzent/Regisseur Schlamme bereits zuvor zusammengearbeitet haben.

Stil, «Signatur» oder die Frage von *quality* interessieren im Folgenden jedoch ebenso wenig wie der Misserfolg der Serie. Vielmehr geht es um die Aushandlung dessen, was zeitgenössisches Fernsehen (d.h. in der Fernsehseason 2006/2007) ist. Diese lässt sich in STUDIO 60 hervorragend beobachten, denn die Serie beschwört zum einen das «Wesen» des Fernsehens, während sie zum anderen dessen Bedrohungen und Herausforderungen durch die «neuen Medien» in Szene setzt. Damit weist die Serie auf die Bedingungen in einem neuen multimedialen Zeitalter hin und problematisiert die Stellung des Fernsehens in einer von «neuen Medien» dominierten Landschaft. Während STUDIO 60 in seiner Erzählung gegenüber den neuen Medien kritisch eingestellt ist, konterkariert die Distribution der Serie diese konservative Sicht. Aus heutiger Perspektive und mit dem Wissen um die Wirksamkeit von transmedialen und *second screen*-Strategien sowie der Integration von *social media* stellt sich die pessimistische Haltung von STUDIO 60 als Fehleinschätzung der Medienentwicklung dar.

Tradition, Nostalgie und die neuen Medien

Ein zentrales Merkmal von STUDIO 60 ist die nostalgische Haltung der Serie. Die Sendung etabliert nicht nur ihre fiktive Comedy-Show als Programm, das schon seit Jahrzehnten läuft und als Aushängeschild von NBS gilt. Zugleich feiert sie mit der Comedy auch ein Genre des «goldenen Fernsehzeitalters», auf das sie mit intertextuellen Referenzen auf klassische Sendungen wiederholt verweist. Die nostalgische Haltung gegenüber dem «klassischen» Fernsehen wird dabei mehrfach explizit formuliert, beispielsweise wenn Tom Jeter (Nate Corddry), einer der Komiker der Show, Besuch von seinen Eltern bekommt. Er führt sie durch das Studio (ein ehemaliges Burlesque-Theater) und

gibt ihnen dabei einen Überblick über die Geschichte des Comedy-Genres, wobei er die Namen zahlreicher Comedy-Legenden und die Titel früher Radio- und Fernsehsendungen erwähnt. Diese Referenz an das «goldene Zeitalter», das STUDIO 60 hier aufleben lässt, wird durch einen verwirrten alten Mann verstärkt, der plötzlich im Studio steht. Es stellt sich heraus, dass er in den 1950er Jahren Sketche für die Show geschrieben hat, bevor er in der McCarthy-Ära auf die Schwarze Liste geriet und seinen Job verlor. Als er gefragt wird, ob er die Personen auf einem alten Foto vom *writers' room* identifizieren könne, erzählt er deren Geschichten. Matt, Danny und Regisseur Cal (Timothy Busfield) hören ehrfurchtsvoll zu, wobei ihre Reaktionen sowie der Blick auf einen Fernsehbildschirm, auf dem eine Ankündigung für die Comedy-Show läuft, die Verbindungen zwischen der Show von damals und heute verdeutlichen. In dieser Folge verneigt sich STUDIO 60 vor der Tradition des Comedy-Genres und lässt keinen Zweifel an der Notwendigkeit, diese in Ehren zu halten.

Neben einer nostalgischen Haltung gegenüber der Fernsehvergangenheit äußert STUDIO 60 auch deutliche Kritik an neuen Formaten. Vor allem Reality-Sendungen ernten auf narrativer Ebene viel Missbilligung. Das Genre wird in einer Szene, in der Jordan (Amanda Peet), Programmdirektorin für den Unterhaltungsbereich von NBS, ein neues Reality-Format ablehnt, mit deutlichen Worten besprochen: «distasteful», sagt Jordan, und «it appeals to the very worst of our nation». Zielt die Kritik am Reality-Genre hier auf die Entscheidungen der Networks, mit Verweis auf Zuschauerzahlen und die Vorlieben des Publikums geschmacklose Sendungen ins Programm zu nehmen und damit kulturelle Werte zu gefährden, geht mit ihr zugleich eine Aufwertung anderer Genres einher. Denn mit der Ablehnung von Sendungen, die kein Drehbuch haben und mit Amateurdarstellern auskommen, betont STUDIO 60 implizit, dass für die Produktion von «gutem Fernsehen» Berufe *above-the-line* (Produzent, Autor, Regisseur, Schauspieler) nötig sind. Diegetisch hebt STUDIO 60 dabei insbesondere die Arbeit von Autoren hervor, da zahlreiche Szenen vom Schreibprozess im *writers' room* handeln. Die Gegenüberstellung mit einem drehbuchlosen (*unscripted*) Genre wertet diese kreative Arbeit zusätzlich auf.

Darüber hinaus werden die Leistungen der Schauspieler und Autoren auch dadurch gewürdigt, dass STUDIO 60 die Tradition des Theaters betont, in der das Fernsehen steht. Neben den Routinen vor Beginn der Aufführung (Proben, Maske, Einlass des Publikums etc.) wird hiermit vor allem die Unmittelbarkeit oder *liveness* der Show sowie die Bedeutung des anwesenden Publikums hervorgehoben, das bei Co-

medy-Sendungen unerlässlich ist. So inszeniert STUDIO 60 mehrfach, wie die Komiker das Studiopublikum begrüßen und den Zuschauern erklären, wie die Sendung gemacht wird. Zu sehen ist außerdem, dass das Studiopublikum durch seine Reaktionen bei der Generalprobe entscheidet, welche Sketche im Programm bleiben und was für die Live-Sendung gestrichen wird. Vor allem für die Komiker ist das Studiopublikum von zentraler Bedeutung. In einer Folge muss ein Teil der Live-Sendung für die zeitversetzte Ausstrahlung an der Westküste wiederholt werden. Da die Zuschauer das Studio bereits verlassen haben und sich das Ensemble der Show weigert, Lachkonserven einzuspielen, wird Passanten auf der Straße Geld geboten, damit sie sich die Show anschauen. Für 20 \$ pro Person werden die Reihen schließlich wieder gefüllt, damit die Komiker ihre Sketche vor einem Live-Publikum wiederholen können.

STUDIO 60 entwirft mit seinen Referenzen auf Tradition und Handwerk des Fernsehens nicht nur ein nostalgisches Bild, die Serie ignoriert auch die gegenwärtigen Transformationen des Mediums. Zwar werden die institutionellen und ökonomischen Veränderungen des Fernsehens aufgegriffen, dessen Konvergenzen und crossmedialen Verflechtungen mit den «neuen Medien» nimmt STUDIO 60 jedoch nicht zur Kenntnis. In der Erzählung stellen neue Medien vor allem eine Bedrohung dar. Die Meinung von Bloggern, die die Comedy-Show kritisieren oder zu ihrem Boykott aufrufen, löst unter den Mitarbeitern Konfusion aus, und von Clips, die im Internet zirkulieren, fühlt sich das kreative Team unter Druck gesetzt. STUDIO 60 verbindet neue Medien hauptsächlich mit Krisenmomenten.

Dies verdeutlicht beispielsweise eine Szene, in der die beiden Komiker Tom und Harriet (Sarah Paulson) eine neue Figur für die Comedy-Show vorschlagen, nachdem Harriet Tom vorgeführt hat, dass sie wie ein Delfin schnattern kann. Alle im Team finden die Stimme des «Dolphin Girl» lustig, als Figur existiert sie jedoch bisher eben so wenig wie es Sketche mit ihr gibt. Dennoch lässt Harriet das Delfingeräusch in einem Teaser für die nächste Show hören – und produziert damit einen Hit im Internet. Während sich Produzent Danny über die Aufmerksamkeit freut, bereitet die Zirkulation des noch nicht existierenden «Dolphin Girl» Chefautor Matt große Sorgen. Er fühlt sich durch die neue Figur, die bisher nur als lustige Stimme existiert, unter Druck gesetzt. Und auch Danny ist zunehmend beunruhigt und beschwert sich bei seiner Programmdirektorin über das Posten des Clips.

Das fiktionale Beispiel deutet die Ambivalenz gegenüber dem Internet an, die sich auch in der «realen» Fernsehindustrie beobachten

lässt. Während STUDIO 60 sich darauf beschränkt, das Internet als Plattform zum Generieren von Aufmerksamkeit der Belastung gegenüberzustellen, die das neue Medium für die Kreativen mit sich bringt, sind seine Auswirkungen tatsächlich vielfältiger und weitreichender. Nur in Stichworten sei hier beispielsweise an die Praxis des *transmedia storytelling* und die Möglichkeiten des *crossmedia marketing* erinnert, die Jennifer Gillan (2010) ausführlich beschreibt. Diese Strategien, die das Internet und *social media* als weitere Plattformen zur Verbreitung von TV-Inhalten nutzen, haben nicht zuletzt die Entstehung neuer Berufsbilder zur Folge. Zugleich ermöglichen die neuen Medien eine verstärkte Kommunikation mit den Fans, die den Sendern wertvolle Informationen über die Zuschauer liefert und zudem maßgeblich zum Aufbau einer Affektökonomie beiträgt (Jenkins 2006, 61ff). Dass diese Einbindung von Fans und Zuschauern wiederum erhebliche Auswirkungen auf die Arbeitsbedingungen in der Fernsehproduktion hat und sich als Outsourcing oder Lohndumping beschreiben lässt, zeigt John Caldwell (2009; 2011) mit Blick auf den Status derjenigen, die *below-the-line* in der Medienindustrie beschäftigt sind.

Liveness

STUDIO 60 inszeniert *liveness* als ein zentrales Element des Fernsehens. Hierzu trägt die Inszenierung des Studiopublikums ebenso bei wie der Countdown des Regisseurs, kurz bevor die Show auf Sendung geht, oder Kamerafahrten durch das Gebäude, während sie läuft. Dass es sich um eine Live-Sendung handelt, wird unter anderem durch Fernsehbildschirme betont sowie durch das Klingeln der Telefone im Regieraum, das einsetzt, sobald in der Sendung etwas Unvorhergesehenes passiert. In einer Folge ist der Regisseur der Show beispielsweise abgelenkt, wodurch es für einen Moment nicht weitergeht. Noch während er seinen Fehler behebt, gehen die Telefone, die unmittelbar auf die *dead air* reagieren. Bereits die erste Folge von STUDIO 60 beginnt mit einem ›Zwischenfall‹, der den Live-Charakter des Fernsehen unterstreicht (und an Sidney Lumets Film NETWORK von 1976 erinnert). Zu sehen ist ein ungeplanter Fernsehauftritt des Produzenten der Comedy-Show, der die laufende Sendung unterbricht und die Zuschauer angesichts des Schwachsinn, der im Fernsehen läuft, zum Abschalten auffordert.

In diesen Beispielen bedeutet ›live‹, dass eine Sendung unmittelbar ausgestrahlt wird und Pannen nicht korrigiert werden können; ein Eingreifen kommt immer zu spät. Dieses Konzept von *liveness*, das den technischen Aspekt der Ausstrahlung betont, wird in STUDIO 60 aller-

dings verkompliziert. Dies geschieht anhand einer Auseinandersetzung mit dem *West-Coast delay*, d.h. der zeitversetzten Ausstrahlung von Sendungen im US-amerikanischen Fernsehen aufgrund der verschiedenen Zeitzonen. Zahlreiche Live-Sendungen werden daher an der Ostküste live ausgestrahlt, während die Zuschauer an der Westküste Stunden später die Aufzeichnung der Live-Sendung zu sehen bekommen. STUDIO 60 macht in einer Folge nachdrücklich auf diese Praxis aufmerksam: Das Team entdeckt, dass es einen Sketch plagiiert hat, und sieht sich genötigt, die Westküsten-Ausstrahlung der aufgezeichneten Live-Sendung für einen Moment zu unterbrechen, um den Sketch durch eine Entschuldigung zu ersetzen, die tatsächlich live ist. STUDIO 60 weist hiermit auf das scheinbar paradoxe Konzept von *recorded liveness* hin. Darüber hinaus lenkt die Sendung die Aufmerksamkeit auf den technischen Aspekt des Ausstrahlens von Fernsehsignalen, indem in einer Szene die sekundenlange Zeitverzögerung diskutiert wird, die bei einer Satellitenübertragung zwischen dem Aussenden und Empfangen des Signals entsteht. Um die Ausstrahlung der Aufzeichnung im richtigen Moment zu unterbrechen und kurzzeitig tatsächlich live zu senden, muss diese Zeitverzögerung miteingerechnet werden, was für einige Verwirrung sorgt.

Diese Konzeption von *liveness* etabliert das Fernsehen als Echtzeitmedium, wobei STUDIO 60 auch hier die Konkurrenz vor Augen führt, die das Internet mit seinen technischen Eigenschaften darstellt. Denn während die Sendung mit dem unwissentlich gestohlenen Sketch ausgestrahlt wird, verfolgt eine Journalisten, die für einen Artikel die Produktion der Show beobachtet, Echtzeitreaktionen der Zuschauer im Internet.¹⁰ Sie entdeckt, dass ein Zuschauer noch während der Sendung einen Clip hochlädt, in dem ein Stand-up-Comedian den Sketch zum Besten gibt, der soeben in der Comedy-Show lief. Erneut werden neue Medien als Belastung dargestellt, zum einen diegetisch, weil sie einen Fall von Plagiat offenlegen, auf den das Team reagieren muss.¹¹ Zum anderen wird hier das Potenzial des Internets als Echtzeitmedium angedeutet, das eine zentrale Eigenschaft des Fernsehens übernimmt und damit dessen Selbstdefinition in Frage stellt.

¹⁰ In einer Zeit vor Twitter und Facebook bleiben die Quellen der Zuschauerreaktionen vage und auch YouTube wird nicht genannt.

¹¹ STUDIO 60 bringt die Plagiatsaffäre im Übrigen zu einem guten Ende – was angesichts ihrer ehrfürchtigen Haltung gegenüber Fernsehautoren nicht verwundert. Nach einigem Hin und Her stellt sich heraus, dass der Komiker, bei dem sich das Team für den Diebstahl des Witzes in der Westküsten-Sendung entschuldigt hat, früher selbst für die Comedy-Show gearbeitet hat. Damit gehören die Rechte ohnehin dem fiktionalen STUDIO 60 und das Problem löst sich gewissermaßen von selbst.

Dass sich *liveness* jedoch nicht nur auf die Echtzeitübertragung beschränkt, sondern darüber hinaus auch ‚Dabeisein‘ und ‚Gemeinschaft‘ assoziiert, untermauert STUDIO 60 durch die Inszenierung der Shows. Zuschauer, die sich angeregt miteinander unterhalten, ihr Lachen und frenetischer Beifall betonen das gemeinschaftliche Erleben des Studio-Publikums. Durch Kamerafahrten, die den Zuschauerbereich mit den Bühnen, dem Backstage-Bereich und dem Regieraum verbinden, wird das Dabeisein räumlich definiert, wobei der privilegierte Blick der Kamera und die Narration der Serie auch die Zuschauer der Dramaserie STUDIO 60 in diese Gemeinschaft integriert.

Auch wenn das Internet als Echtzeitmedium genutzt werden kann, den Gemeinschaftsaspekt von *liveness*, so zeigt STUDIO 60, kann es nicht bedienen. Das Internet fungiert somit als Kontrastfolie, um ein Merkmal des Fernsehens hervorzuheben. *Liveness* bezieht sich dabei nicht nur auf eine technische Eigenschaft, sondern bezeichnet einen Modus der Wahrnehmung des Fernsehens.¹² Durch die *walk and talks*, die Erzählgeschwindigkeit, die Kamerafahrten und die Darstellung von Gemeinschaft gelingt es STUDIO 60, diesen Eindruck von *liveness* auch auf die Serie selbst zu übertragen.¹³ Das Gefühl des Dabeiseins wird in STUDIO 60 inszenatorisch ebenso umgesetzt wie die Zeitlichkeit und Dringlichkeit von Live-Ausstrahlungen. Damit hebt die Serie *liveness* als ein zentrales Merkmal des Fernsehens hervor.

Eine solche Distinktion des Fernsehens, das sich über seine *liveness* von anderen Medien absetzt, lässt sich gegenwärtig auch in anderen Sendungen beobachten. Einerseits knüpfen Dramen wie ER (NBC 1994–2009), WILL & GRACE (NBC 1998–2006) oder THE WEST WING mit der Live-Ausstrahlung einzelner Episoden an die Tradition des Theaters und das ‚goldene Zeitalter‘ des Fernsehens an (Levine 2008) und tragen damit zu einer Nobilitierung des Mediums bei. Andererseits sind es vor allem Reality-Formate, die durch die Integration von *social media* und die Möglichkeit der Partizipation und Interaktion den Live-Charakter betonen (Ytreberg 2009).

12 Jane Feuer spricht von «wealth of allusiveness», der dem Begriff *live* innewohnt: «From asserting its reality to asserting its vitality, television's metadiscourse generates a circuit of meanings from the single term *live*» (Feuer 1983, 14).

13 Dabei macht STUDIO 60 interessanterweise kaum Gebrauch von den textuellen Elementen, die zur Hervorhebung von *liveness* üblich sind (vgl. Bourdon 2000).

Distributionskanäle und das Nachleben im Netz

Auf den ersten Blick handelt es sich bei *STUDIO 60 ON THE SUNSET STRIP* um eine nostalgische Fernsehserie, die die derzeitig sich vollziehenden Transformationen des Mediums und seine neuen Formen ablehnt und dem Internet und seinen Möglichkeiten nichts abgewinnen kann. Dennoch ist die Serie ein hervorragendes Beispiel, um daran das multimediale Ensemble der «Post-Network»-Ära vor Augen zu führen, welches das gegenwärtige Fernsehen strukturiert. Denn während *STUDIO 60* von der guten alten Vergangenheit des Fernsehens erzählt, wurde die Serie selbst auf höchst innovative Weise verbreitet: Bereits einen Monat vor seiner Ausstrahlung auf NBC – also im traditionellen Fernsehen – war der Pilot der Serie über Netflix erhältlich. Diese Kooperation zwischen einem Network und einem DVD-Versand zählte zu den neuen Marketingstrategien, mit denen NBC im Herbst 2006 zu experimentieren begann.¹⁴ Das Network machte von allen Sendungen, die neu ins Programm aufgenommen wurden, die jeweils erste Episode schon vor ihrer Fernsehausstrahlung über andere Plattformen zugänglich. *HEROES* konnte vorab über Yahoo! gestreamt werden, *30 ROCK* und *FRIDAY NIGHT LIGHTS* waren (inklusive Werbung) auf der Website von NBC zu sehen, und von *STUDIO 60 ON THE SUNSET STRIP* und *KIDNAPPED* verschickte Netflix DVDs (Adalian/Schneider 2006). Damit reagierte der Sender auf die veränderten Distributionsmöglichkeiten von Bewegtbildern, die mit der Breitband-Datenübertragung des Internet einhergehen und von denen Internetportale und Kabelfernsehanbieter Gebrauch machen (Lotz 2007, 130ff). *STUDIO 60* zählt somit zu den Experimenten, mit denen die Networks neue Distributionskanäle für ihre Fernsehshows erprobten, oder mit den Worten von Amanda Lotz: «The [television] industry has become willing to experiment with revolutionary possibilities» (ibid., 137).

Die Kooperation von NBC und Netflix bedeutete im Fall von *STUDIO 60* nicht nur wechselseitige Reklame (auf den Umschlägen, in denen Netflix DVDs verschickte, wurde für NBC-Sendungen geworben, und auf NBC lief Reklame für Netflix); NBC erhielt auch Zugang zu den Profildaten und Kommentaren der Netflix-Nutzer, die die Sendung vorab auf DVD gesehen hatten (Zeitchik 2006). Mit der Vorabveröffentlichung ging es NBC vor allem darum, die «richtigen Zuschauer zu erreichen. Im Fall von *STUDIO 60* meinte das ein «Qualitätspubli-

¹⁴ 2006 verschickte Netflix noch DVDs, 2007 wurde mit dem Streamen von Videos begonnen. In den USA ist Netflix inzwischen der größte Anbieter von Online-Videos.

kum), also Zuschauer, die kaum noch klassisches Fernsehen, sondern nur mehr Filme auf DVD schauen (und technisch entsprechend ausgerüstet sind), wobei nicht zuletzt Independent-Filme und *high-quality content* zu den Schwerpunkten von Netflix zählten. Die Netflix-Abonnenten ließen sich nicht nur für einen monatlichen Betrag eine bestimmte Anzahl DVDs zuschicken, sondern gaben auch Wertungen und Empfehlungen zu den geliehenen Filmen ab. Um diese *Connaissseure* besser zu erreichen, wurde für die Netflix-DVD von STUDIO 60 sogar Bonus-Material produziert – womit NBC eine Strategie aufgriff, die zur Vermarktung von DVDs für Cinephile eingesetzt wird (Kompere 2006, 346). Unter diesen Abonnenten eine Fan-Basis für STUDIO 60 aufzubauen, war das erklärte Ziel von NBC. John Miller, *chief marketing officer* von NBC, erklärte: «We just don't reach enough people with the show on the air [...]. What we need to do is create an army of evangelistic fans» (Miller zit. n. Zeitchik 2006) – wobei das Missionieren im Internetzeitalter über Beurteilungen, Vorschlags- und Empfehlungsstrukturen sowie über Datenbanken mit Nutzerprofilen stattfindet.

Warum diese Strategie im Fall von STUDIO 60 nicht aufgegangen ist, soll hier nicht weiter erörtert werden. Fest steht, dass die Zuschauerzahlen sanken und die Fans nicht missionierten, sondern diskutierten, wie die Serie im Programm gehalten werden könne (Barnes/Steinberg 2006). Auch die Produktivität der Fans, die *fan fiction* schrieben, nahm nach dem Ende der Serie rasch ab. Dennoch ist STUDIO 60 weiterhin Gegenstand eines Experiments: 2011 loggte sich das Team der fiktiven Comedy-Show auf Twitter ein. Dort kommunizierten die Mitarbeiter unter der Woche über die Vorbereitung der kommenden Sendung und kommentierten freitags ihren Ablauf.¹⁵ Durch diese Wiederauferstehung als *hashtic* führt STUDIO 60 zum einen das imaginative Potenzial von Twitter vor Augen, denn die «lazy inspiration», die aus der Begrenzung auf 140 Zeichen pro Tweet resultiert, hat eine Kommunikation über Andeutungen und Referenzen zur Folge, deren Lücken die Imagination der *follower* in Gang setzen: «Having mentions of «Dolphin Girl» [...] in a blurb next to a picture of Matthew Perry's face allows folks that were ever exposed to STUDIO 60 to instinctually fill in the gaps» (Raposa 2011). Zum andern verdeutlicht dieses Beispiel die multimediale Ausweitung des Fernsehens. Dass im Fall von STUDIO 60 ausgerechnet eine Serie, deren Erzählung nostalgisch das «goldene Zeitalter» des Fernsehens feiert und die neuen Medien als Bedrohung inszeniert, ihre Fortsetzung auf Twitter erlebt, bestätigt diese Entwicklung.

15 Wer diese Fortsetzung von STUDIO 60 auf Twitter betreibt, ist nicht bekannt.

Schluss

Obwohl STUDIO 60 nostalgisch auf die Vergangenheit des Fernsehens zurückblickt, enthält die Serie zahlreiche Hinweise auf dessen gegenwärtige Transformationen – von der Institution über die Entstehung neuer Genres bis hin zum Einfluss von Online Videos. Zwar werden neue Medien in der Serie als Bedrohung inszeniert, ihre Konkurrenz mit dem Fernsehen ermöglicht es jedoch zugleich, dessen spezifische Qualitäten zur Geltung zu bringen. Dass beispielsweise ein Teil der Show auch an der Westküste live ausgestrahlt wird, ist einem Videoclip im Internet zu verdanken. Zur Definition dessen, was gegenwärtig als Fernsehen gilt, so ließe sich schlussfolgern, tragen in STUDIO 60 nicht zuletzt die neuen Medien bei.

Jay Bolter und Richard Grusin haben gezeigt, dass die Einführung von neuen Medien eine *remediation* der bereits etablierten Medien zur Folge hat (2000, 48). In der gegenwärtigen Befragung der Definition des Fernsehens ist STUDIO 60 ein Beispiel für den Versuch, an den gültigen Beschreibungen des Mediums festzuhalten. Gleichzeitig wird dabei jedoch deutlich, dass sich auch diese Definitionen ständig verändern. So bedeutet Live-Fernsehen nicht mehr zwangsläufig, dass eine Sendung direkt und unmittelbar ausgestrahlt wird; neue Technologien haben das Konzept von *liveness* erheblich verkompliziert. In der Rückbesinnung auf seine traditionellen Merkmale zeichnen sich die Veränderungen des Fernsehens umso deutlicher ab.

Literatur

- Adalian, Josef / Schneider, Michael (2006) Peacock Promises to Rock the Boat. NBC Steers New Course for Season. In: *Variety* v. 23.07.2006; <http://www.variety.com/article/VR1117947280> (letzter Zugriff: 11.02.2013).
- Alvey, Mark (2004) <Too Many Kids and Old Ladies>. Quality Demographics and the 1960s US Television. In: *Screen* 45,1, S. 40–62.
- Ang, Ien (1991) *Desperately Seeking the Audience*. New York: Routledge.
- Barnes, Brooks/Steinberg, Brian (2006) Can a TV Show With Dream Viewers But Low Ratings Survive? Stay Tuned. In: *The Wall Street Journal* v.03.11.2006; http://online.wsj.com/public/article/SB116251729343012097-wW9p-WIuuIFpOmib2jEJF1adLjIg_20061109.html?mod=blogs (letzter Zugriff: 11.02.2013).
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (2000) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/London: MIT Press.

- Bourdon, Jérôme (2000) Live Television Is Still Alive. On Television as an Unfulfilled Promise. In: *Media, Culture & Society* 22,5, S. 531–556.
- Bratslavsky, Lauren M. (2009) *Television Representing Television. How NBC's 30 Rock Parodies and Satirizes the Cultural Industries*. MA–Arbeit, University of Oregon: School of Journalism and Communication; <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/9851> (letzter Zugriff: 11.02.2013).
- Buonanno, Milly (2008) *The Age of Television. Experiences and Theories*. Bristol/Chicago: Intellect Books.
- Caldwell, John (2009) Hive-Sourcing is the New Out-Sourcing. Studying Old (Industrial) Labor Habits in New (Consumer) Labor Clothes. In: *Cinema Journal* 49,1, S. 160–167.
- (2011) Worker Blowback. User-Generated, Worker-Generated and Producer-Generated Content within Collapsing Production Workflows. In: *Television as Digital Media*. Hg. v. James Bennett & Niki Strange. Durham: Duke Univ. Press, S. 283–310.
- Curtin, Michael/Shattuc, Jane (2009) *The American Television Industry*. New York: Palgrave Macmillan.
- Deutsche Kinemathek (2011) *Experimentelles Fernsehen der 1960er und '70er Jahre*; <http://www.deutsche-kinemathek.de/de/ausstellungen/rueckblick/2011/experimentelles-fernsehen> (letzter Zugriff: 11.02.2013).
- Dobbe, Martina (1994) Kunst und Fernsehen – eine unwahrscheinliche Allianz? Zum Bild der Kunst im Fernsehen der 60er Jahre. In: *Zwischen Erbauung und Experiment. Kunst im Fernsehen der 50er und 60er Jahre*. Hg. v. Gundolf Winter & Martina Dobbe. Siegen: Universität-GH-Siegen, S. 17–57 (Arbeitsheft Bildschirmmedien. 47).
- Engell, Lorenz (2008) Fernsehen mit Unbekannten. Überlegungen zur experimentellen Television. In: *Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums*. Hg. v. Michael Grisko & Stefan Münker. Berlin: Kadmos, S. 15–45.
- Feuer, Jane (1983) The Concept of Live Television. Ontology as Ideology. In: *Regarding Television. Critical Approaches. An Anthology*. Hg. v. E. Ann Kaplan. Los Angeles: American Film Institute, S. 12–22.
- (1984) The MTM Style. In: *MTM. «Quality Television»*. Hg. v. Jane Feuer, Paul Kerr & Tise Vahimagi. London: BFI, S. 32–60.
- Gibson, Tim (2006) STUDIO 60 and the Limits of Self-Critique. In: *FlowTV* 5,3; <http://flowtv.org/2006/11/studio-60-and-the-limits-of-self-critique/> (letzter Zugriff: 11.02.2013).
- Gillan, Jennifer (2010) *Television and New Media. Must-Click TV*. New York/London: Routledge.
- Grey, Jonathan (2011) The Reviews Are In. TV Critics and the (Pre)Creation of Meaning. In: *Flow TV. Television in the Age of Media Convergence*. Hg. v. Michael Kackman et al. New York/London: Routledge, S. 114–127.

- Gripsrud, Jostein (1998) Television, Broadcasting, Flow: Key Metaphors in TV Theory. In: *The Television Studies Book*. Hg. v. Christine Geraghty & David Lusted. London: Arnold, S. 17-32.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.
- Kavka, Misha (2012) Industry Convergence Shows. Reality TV und das Fernsehfranchise. In: *Montage AV* 21,1, S. 85-107.
- Keilbach, Judith/Stauff, Markus (2012) Fernsehen als fortwährendes Experiment. Über die permanente Erneuerung eines alten Mediums. In: *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*. Hg. v. Nadja Elia-Borer, Samuel Sieber & Georg Christoph Tholen. Bielefeld: Transcript, S. 155-181.
- Kompare, Derek (2006) Publishing Flow. DVD Box Sets and the Reconceptation of Television. In: *Television & New Media* 7,4, S. 335-360.
- Levine, Elana (2008) Distinguishing Television. The Changing Meanings of Television Liveness. In: *Media Culture & Society* 30,3, S. 393-409.
- Lotz, Amanda D. (2007) *The Television Will be Revolutionized*. New York/London: New York Univ. Press.
- McCarthy, Anna (1995) <The Front Row Is Reserved for Scotch Drinkers>. Early Television's Tavern Audience. In: *Cinema Journal* 34,4, S. 31-49.
- (2001) *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*. Durham: Duke Univ. Press.
- Moran, Albert (2010) Configurations of the New Television Landscape. In: *A Companion to Television*. Hg. v. Janet Wasko. Malden, MA: Wiley-Blackwell, S. 291-307.
- Newman, Michael/Levine, Elena (2012) Fernsehbilder und das Bild des Fernsehens. In: *Montage AV* 21,1, S. 11-40.
- Pearson, Roberta (2011) Cult Television as Digital Television's Cutting Edge. In: *Television as Digital Media*. Hg. v. James Bennett & Niki Strange. Durham: Duke Univ. Press, S. 105-131.
- Raposa, David (2011) Hashfic: Studio 60's Odd Second Life On Twitter. In: *The Aul* v. 18.05.2011; <http://www.theawl.com/2011/05/hashfic-studio-60s-odd-second-life-on-twitter> (letzter Zugriff: 11.02.2013).
- Turner, Graeme/Tay, Jinna (Hg.) (2009) *Television Studies After TV. Understanding Television in the Post-Broadcast Era*. London: Routledge.
- Spigel, Lynn (1992) *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: Chicago Univ. Press.
- (2001) Media Homes. Then and Now. In: *International Journal of Cultural Studies* 4,4, S. 385-411.
- (2004) Introduction. In: *Television after TV. Essays on a Medium in Transition*. Hg. v. Jan Olsson & Lynn Spigel. Durham/London: Duke Univ. Press, S. 1-34.

- Stauff, Markus/Thiele, Matthias (2007) Mediale Infografiken. Zur Popularisierung der Verdatung von Medien und ihrem Publikum. In: *Formationen der Mediennutzung II: Strategien der Verdatung*. Hg. v. Irmela Schneider & Isabell Otto. Bielefeld: Transcript, S. 251–268.
- Ytreberg, Espen (2009) Extended Liveness and Eventfulness in Multi-Platform Reality Formats. In: *New Media & Society* 11,4, S. 467–485.
- Zeitchik, Steven (2006) Netflix Joins New Frontier. Netco Offers Early Look at Peacock Pair. In: *Variety* v. 19.07.2006; <http://www.variety.com/article/VR1117947079> (letzter Zugriff: 11.02.2013).



Ethnografie und Archiv des Alltags: 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN

Britta Hartmann

Dieser Beitrag widmet sich einem für das öffentlich-rechtliche Fernsehen entwickelten dokumentarischen Format, von dem man annehmen könnte, dass es aufgrund seines logistischen Aufwands einzig bleiben dürfte: der Echtzeitdokumentation **24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN** (Volker Heise, D 2009, Zero One Film).¹ Es geht mir darum, den ethnografischen Modus zu beschreiben, mit dem diese «Mammutdoku» (Wahl 2009a) das Alltagsleben einer Stadt und ihrer Menschen erkundet, wobei das Augenmerk vor allem auf den unspektakulären, ja banalen Momenten und der Gleichförmigkeit des Tagesablaufs liegt. Dieser ethnografische, den Alltag registrierende und für die Nachwelt (auf-)bewahrende Ansatz von **24H BERLIN** steht, das sei vorausgeschickt, in Schieflage zur Vermarktung des Projekts als «TV Event».

Der 24-Stunden-Film, in der Pressemappe ein wenig ungenlenk beworben als «längste TV-Produktion in der Geschichte des Fernsehens»,²

1 Tatsächlich hat es bereits Nachfolgeprojekte gegeben: So produzierte das ZDF anlässlich der Fußball-Weltmeisterschaft 2010 die Echtzeitreportage **24 STUNDEN SÜDAFRICA** (Regie/Projektleitung: Lukas Schmid), die nach dem Muster von **24H BERLIN** im Vorfeld der WM verschiedene Menschen durch ihren Alltag begleitete. Ausgestrahlt wurde die Sendung am 5. Juni 2010 auf dem ZDFinfokanal. Zero One Film, Produzent von **24H BERLIN**, hatte in Koproduktion mit Arte Frankreich, dem Bayerischer Rundfunk, YLE (Finnland) und Channel 8 (Israel) **24H JERUSALEM** vorbereitet. Wenige Tage vor dem geplanten Drehtermin am 5. September 2012 musste das Projekt nach heftigen Protesten der palästinensischen Seite zunächst abgebrochen werden, wurde dann aber im April 2013 doch noch realisiert. Ein Projekt, das sich im Titel und dem 24-Stunden-Format an das Berliner Projekt anlehnt, sich allerdings auf Spielfilmlänge beschränkt, ist Kevin Macdonalds/Ridley Scotts weltumspannendes YouTube-Projekt **LIFE IN A DAY** (2011, gedreht am 24. Juli 2010).

2 http://www.zeroone.de/zero/fileadmin/Seiten/filme/24hBerlin/Pressemappe_24h_Sep09.pdf

wurde gemeinsam entwickelt von Volker Heise als Dramaturg und künstlerischem Leiter und Thomas Kufus als Produzent bei Zero One Film;³ koproduziert wurde er von RBB und ARTE, gefördert vom Medienboard Berlin-Brandenburg und vom Hauptstadtkulturfonds (24H BERLIN entstand im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum 20. Jahrestag des «Mauerfalls»). Mit den Dreharbeiten betraut waren 80 Teams, darunter bekannte Dokumentarfilmregisseure wie Alice Agneskirchner, Thomas Heise, Karin Jurschick, Romuald Karmakar, Volker Koepp, Calle Overweg, Stefan Schwietert, Tamara Trampe, Andres Veiel und Kameraleute wie Peter Badel, Johann Feindt, Frank Griebe, Elfi Mikesch, Thomas Plenert, Susanna Salonen und Börres Weiffenbach, die, ausgestattet mit kleinen HD-Digitalkameras der Prosumer-Kategorie und Speicherkarten zum Wechseln, 24 Stunden lang Menschen in Berlin an den unterschiedlichsten Orten der Stadt durch ihren Tag begleiteten. Gedreht wurde von Freitag, 5. September 2008, 6.00 Uhr morgens bis zum folgenden Samstagmorgen, wiederum 6.00 Uhr. Am Ende lagen 750 Stunden Material vor, dazu kamen rund 80 «Amateur-Filme» von Berlinern, insgesamt 18 Terabyte Speichervolumen.

Ausgestrahlt wurde 24H BERLIN genau ein Jahr später, am 5. September 2009, einem Samstag, um den Zuschauern Zeit zu geben, sich dem Fernsehen zu überlassen. Für das Programm räumten der RBB und ARTE den kompletten Sendetag frei – selbst die Nachrichten entfielen –, außerdem lief 24H BERLIN im finnischen (YLE Teema), im niederländischen (VPRO) und im israelischen (Channel 8) Fernsehen sowie als englisch untertitelter Live-Stream im Internet (www.theauteurs.com).⁴

Der Ausstrahlung voraus ging eine großangelegte Marketingkampagne, inklusive eines 24tägigen, von einem täglichen Newsletter be-

3 Die beiden haben bereits zuvor bei der Entwicklung der Doku-Soap GEBURTSSTATION (1999) zusammengearbeitet, später folgten *living history*-Experimente wie SCHWARZWALDHAUS 1902 (2002) (für seine erste Regiearbeit erhielt Heise den Grimme Preis 2003) oder ABENTEUER 1900 – LEBEN IM GUTSHAUS (2004). Zero One Film produziert aber auch Dokumentarfilme fürs Kino, so Andres Veiels BLACK BOX BRD (2001, Dramaturgie Volker Heise). Bei der Entwicklung neuer dokumentarischer Fernsehformate geht es Heise und Kufus erkennbar darum, die Grenzen von Genres und Medium auszutesten und der «Formatisierung» des Fernsehens eigene Ansätze entgegen zu halten, die Unterhaltungs- und Bildungsanspruch verbinden.

4 Eine DVD-Edition war zunächst nicht geplant, kam dann aber 2010 auf den Markt. Aus dem Material wurde 2012 eine knapp zweistündige Version generiert, die unter dem Titel 24H BERLIN – DER FILM (D/F 2012, Volker Heise) am 04.09.2012 vom RBB ausgestrahlt wurde.

gleiteten Countdowns auf der Onlineplattform www.24hberlin.tv und eines Blogs von Volker Heise; sie wurde als «Fernseh ereignis» aufgebaut, vorab bejubelt⁵ und schließlich in Berlin an über 50 Orten, darunter Cafés, Museen, Kinos und Bars (sogenannten «Screening-Areas»), als «Public Viewing Event» begangen. 24H BERLIN sollte aber auch als neuartiges «multimediales Experiment» (so Thomas Kufus im Presseheft) wahrgenommen werden: Im Steidl Verlag erschien zum Zeitpunkt der Ausstrahlung ein ebenfalls *24h Berlin* betiteltes voluminöses Buch mit Bildern von 36 Fotografen der Agentur Ostkreuz, die parallel zu den Dreharbeiten entstanden waren,⁶ begleitet von einem schmaleren Band mit Geschichten Berliner Autoren über eben diesen Tag. Außerdem waren die Berliner aufgerufen, zu 24H BERLIN beizutragen, am 5. September Episoden aus ihrem Leben zu filmen und diese Clips über die Onlineplattform hochzuladen.

Von Anbeginn war vorgesehen, das gesamte aufgenommene Material der Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen Berlin, zur Archivierung zu überlassen. Auch das ein Experiment und eine archivarische Herausforderung: Wie bewahrt man 750 Stunden Digitalmaterial auf, wie kann es erschlossen und nutzbar gemacht werden? Bevor die Frage nach dem dokumentarischen Wert solcher Sammel- und Aufbewahrungswut zu stellen ist, möchte ich die Struktur von 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN betrachten.

Chronikalisches Alltagserzählen

24H BERLIN verfolgt den Tagesablauf von mehr als 70 Menschen, «Protagonisten» genannt, in Echtzeit: Was um 14 Uhr passiert, wird, um ein Jahr versetzt, auch (ungefähr) um 14 Uhr gezeigt⁷ – und erfasst da-

- 5 «Das hat es noch nicht gegeben – 24h Berlin im RBB», überschreibt Dagmar Reim, Intendantin des RBB, ihre Geleitworte im Presseheft; und «die Welt verstehen – 24h Berlin auf ARTE» Gottfried Langenstein, ARTE-Präsident, die seinen. Die Fernsehkritik sieht darin das «größte Fernsehprojekt aller Zeiten» (Denk 2008) oder auch den «wohl umfassendste[n] Versuch, vierundzwanzig Stunden Wirklichkeit eines Ortes einzufangen» (Jauer 2009). Ursula März urteilt in *Die Zeit*: «Es ist ein einzigartiges Projekt der deutschen Fernsehgeschichte, ein Projekt von guinnessrekordartigem Format, produziert mit einem gigantischen logistischen Aufwand» (März 2009).
- 6 Sie wurden auszugsweise vorab im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* publiziert, um neugierig auf Buch und Filmprojekt zu machen.
- 7 Das Prinzip «Echtzeit» ist nicht wörtlich zu verstehen, das lassen schon allein die Lichtverhältnisse in den unterschiedlichen Episoden, notwendige Schnitte in der Kamera und Positionswechsel nicht zu, vor allem aber besteht die Gefahr, bei gleichzeitig stattfindenden Ereignissen auf Entscheidendes verzichten zu müssen. So relativiert denn auch Volker Heise selbst: «Wir hatten nie den Ehrgeiz, auf die Minute

bei unterschiedliche Lebensbereiche, darunter: den Arbeitsalltag einer Hauskrankenpflegerin, die alte und AIDS-kranke Menschen betreut; den *maitre de cuisine* eines Sterne-Restaurants in Mitte bei den Vorbereitungen für den Abend; die Tagesroutine einer an Parkinson erkrankten Rentnerin, die ihre Schöneberger Wohnung kaum noch verlässt; die Tätigkeit eines Schamanen in Neukölln; den Tag einer farbigen Schülerin aus Wedding, die für eine Tenniskarriere trainiert und mit ihren Freundinnen im Hinterhof «Germany's Next Top Model» spielt; den Chefredakteur der *Bild*-Zeitung bei der Suche nach dem Aufmacher für die nächste Ausgabe; einen lebenslänglich Inhaftierten in der JVA Tegel zwischen Gefängnisarbeit und Langeweile; die Mitarbeiterin eines Call Centers bei der Arbeit und abends mit ihrem neuen Freund; eine türkische Änderungsschneiderin, die mit ihrer Familie den Ramadan begeht; einen Abschleppwagenfahrer unterwegs und daheim mit Frau und Sohn; den Tag des Regierenden Bürgermeisters; einen Junkie, der auf der Suche nach Drogen und einem Obdach für die Nacht durch die Stadt hetzt; eine mehrfache Mutter, die als Hartz IV-Empfängerin ein Bewerbungstraining absolvieren muss – und viele andere mehr.

Die Auswahl erfolgte, sieht man von der Prominenz und von notorischen Vertretern der «Berliner Szene» ab, weitgehend nach dem Statistischen Jahrbuch. Entworfen wurde ein Raster der Milieus und sozialen Gruppen und dann Menschen «gecastet», die einer solchen Gruppe entsprachen (wobei man das Klischee nicht gescheut hat, es gibt aber auch Brechungen). Die Protagonisten werden als exemplarisch genommen und in ihren alltäglichen Verrichtungen, ihren jeweiligen Räumen und Alltagsrhythmen beschrieben. Ihre individuellen Biografien treten dabei in den Hintergrund, auch soziologische Konzepte wie das der «Bastelbiografien» (Beck/Beck-Gernsheim 1993) oder der «Patchwork-Identität» (vgl. Keupp et al. 1999) liegen dem Ansatz eher fern. Was entsteht, ist eine Art Soziogramm der Stadt: In der Zusammenschau ihrer Ähnlichkeiten und Kontraste repräsentieren die Gefilmten die «Idee» von Stadt als komplexem sozialen Organismus, ohne jedoch darin gänzlich aufzugehen – die Menschen und ihre jeweiligen Geschichten «drücken sich durch», wie es im Jargon der Dokumentarfilmer heißt, manche behaupten Eigensinn gegenüber dem übergreifenden Konzept.

genau zu sein, aber wir hatten doch den Ehrgeiz, im Zeitrahmen zu bleiben, um die Stadt am Sendetag spiegeln zu können» (Pressemappe). Tatsächlich betrug das Zeitfenster plus/minus 30 Minuten.

Mit seinem Ansatz, die Berliner selbst in den Mittelpunkt zu rücken und die Vorstellung der Stadt gleichsam *bottom-up* zu konstruieren, als Neben- und Miteinander der Menschen, die hier leben und arbeiten, unterscheidet sich 24H BERLIN fundamental von Walter Ruttmanns gleichfalls am 24-Stunden-Format orientiertem Querschnittsfilm BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927) wie auch von Thomas Schadts ‹Remake› BERLIN: SINFONIE EINER GROSSSTADT (D 2002), welche beide vorrangig die konstruktivistische Idee der mittels Montage kreierte Erfahrung der Stadt-Maschine und ihres Rhythmus verfolgen, treibender das Vorbild, elegischer der Nachfolger (vgl. Prümm 2003; 2011). Volker Heise hat in Interviews immer wieder betont, dass gerade nicht Ruttmanns Film, sondern eher MENSCHEN AM SONNTAG (1930) von Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer, vor allem aber literarische Großstadtentwürfe wie John Dos Passos' *Manhattan Transfer*, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und James Joyces *Ulysses* Inspiration für 24H BERLIN gewesen seien. Ein Kritiker schreibt denn auch: ‹Was für Dublin der 16. Juni 1904 ist, jener Tag, an dem James Joyce seinen Leopold Bloom in *Ulysses* durch die Stadt schickt, soll für Berlin der 5. September 2008 sein› (Wahl 2009b).

Die Kameras schmiegen sich den Gefilmten an, ohne dass die Anwesenheit der Teams gelegnet würde, der dokumentarische Modus in den einzelnen Episoden schwankt zwischen Beobachtung und aus der Situation sich ergebenden Gesprächen (Interviews im strengen Sinn waren untersagt), die Haltung zum Gegenüber ist geprägt von fragender Neugier und freundlicher Distanz. Der Film baut keine ‹Helden des Alltags› auf und vermeidet auch Dramatisierungs- und Emotionalisierungsstrategien, wie man sie aus Reality-Soaps kennt.

Der Gesamttext besteht nun nicht allein aus den Alltagsbeobachtungen und -beschreibungen; er verklammert verschiedene Elemente und Textsorten mit Hilfe einer rasanten, ja aberwitzigen Montage (das Schnittkonzept und die Aufsicht über den Schnitt oblag der Editorin Annette Muff). Sie ist lose thematisch orientiert, und ihr zentrales Strukturprinzip besteht in der fortlaufenden Parallelmontage der Protagonisten im Takt der Realzeit. In der Stunde zwischen 14 und 15 Uhr beispielsweise werden vierzehn Protagonisten parallel geführt, in Ausschnitten zwischen vier Sekunden und zweieinhalb Minuten Länge. Manchmal verweilt die Dokumentation bei einer Person, andere Geschichten werden im Hintergrund mitgeführt, hie und da kurz angetippt, um sie im Bewusstsein zu halten, später wieder aufgegriffen und nun selbst zu einem Zwischenaufenthalt oder einer ‹Insel› im Strom des Alltags gemacht. Andere Protagonisten geraten für Stunden

in Vergessenheit oder tauchen überhaupt erst auf, wenn ihr Arbeitstag beginnt.⁸ Und wie die Inhalte auf die Tagesroutine der Gefilmten und der Zuschauer abgestimmt sind, ändert sich auch der Montagerhythmus: Er ist schneller während des Tages und verlangsamt sich in den späten Abend- und Nachtstunden, wenn die Zahl der alternierenden Schauplätze und Protagonisten abnimmt. Auch innerhalb der einzelnen Abschnitte werden rhythmische Wechsel in der Montage genutzt: Auf Blöcke mit längeren Sequenzen folgen stark geraffte, die als Bindeglieder zu langsameren Segmenten dienen (vgl. Hepperle 2009, 56).

Die Begleitung der Protagonisten wird durch andere Elemente und Textsorten durchbrochen und ergänzt: durch zwischengeschnittene kurze Impressionen, Momentaufnahmen aus dem Stadtleben sowie, in textgliedernder und orientierender Funktion, Flugaufnahmen auf Architektur, Straßen und Flüsse – ein «erhabener» Blick auf die Stadt.⁹ Diese Panorama-Ansichten kommen mit einem gewissen Pathos daher und sind durchaus auch als Tourismuswerbung zu verstehen (der vom Hauptstadtkulturfonds geförderte Film feiert in solchen Momenten die Stadt Berlin). In den Fluss integriert sind aber auch die bereits erwähnten Clips von Amateurfilmern, die aufgefordert waren, Zeugnisse ihres Alltags über die Online-Plattform hochzuladen. Es sind Beiträge, wie man sie auch auf YouTube finden mag: Ein Gitarrist spielt und singt auf dem Dach eines Mietshauses, Kinder filmen ein Hochzeitspaar vor dem Standesamt, ein Handwerker führt seine Arbeit vor, ein nackter Mann Yogaübungen im Park. Dazu kommen einmal stündlich als Straßenumfrage gekennzeichnete spontane Statements von Passanten, aufgenommen an zwölf in der Stadt verteilten «Talk Points». Berliner und Touristen beantworten eher triviale Fragen zu Beruf, Essensvorlieben, Freizeitverhalten, Wünschen für die Zukunft oder formulieren ihre «Botschaften an die Welt». Mit den Amateur-Filmen und Umfragen integriert das Filmprojekt einen partizipatorischen Ansatz, öffnet sich den Zuschauern als Mitgestaltern.¹⁰

8 Überhaupt wäre der Stellenwert von Arbeit in 24H BERLIN eine eigene Betrachtung wert, immerhin hatte die Stadt seinerzeit eine Arbeitslosenquote von nahezu 18 Prozent.

9 Dominik Grafts etwas später fertiggestellte Fernsehserie IM ANGESICHT DES VERBRECHENS (D 2010) nutzt ähnliche Panoramabilder, um all die Teilgeschichten, die sie entfaltet, in den Makrokosmos «Berlin» zurückzubinden; vgl. Hartmann 2011, 173.

10 Den partizipatorischen und kollektivistischen Ansatz erhebt der später entstandene, *crowd sourced* Dokumentarfilm LIFE IN A DAY (USA 2011) gänzlich zum Prinzip. LIFE IN A DAY ist ein erst über das Internet möglich gewordenes Projekt des britischen Dokumentarfilmregisseurs und Autors Kevin Macdonald (THE LAST KING OF SCOTLAND, GB 2006, war sein Spielfilmdebüt); produziert wurde es von Ridley Scott und der

Ein poppig-es On-Air-Design gliedert das Programm in 20- oder 30minütige Abschnitte und kennzeichnet die jeweiligen Elemente und Textsorten. Diese Intro-Sequenzen zeigen insistierend die Uhrzeit an, grafische Symbole weisen auf das Wetter, statistische Daten und aktuelle Meldungen hin, ein Stadtplan gibt den Bezirk an, in dem die nächste Episode verortet ist.

Die Textcollage ist unterlegt mit elektronischer Musik (Komponist neben Maurus Ronner ist Thomas Fehlmann, früher bei Palais Schaumburg, später bei The Orb und heute gefragter Elektronik-Produzent); sie wird begleitet von einem Off-Kommentator, der zu Beginn der Abschnitte die vermischten Meldungen und Informationen aus dem Statistischen Jahrbuch verliest (als Sprecher fungieren unter anderen die Schauspieler Boris Aljinovic und Axel Milberg): von der Geburten- und Sterberate über die Anzahl öffentlicher Schulen, die Drogentoten des letzten Jahres, den derzeitigen Bestseller auf dem Buchmarkt, den Stromverbrauch zu bestimmten Tageszeiten bis zur Menge des in Berlin täglich anfallenden Hundekots. Die Statistiken setzen häufig ein Thema, das dann im nächsten Abschnitt am konkreten Fall aufgegriffen wird. Außerdem informiert der Erzähler beständig über die Protagonisten und den Stand der Dinge und verbindet die Montagesegmente. Diese Form der orientierenden, rekapitulierenden und ankündigenden Informationsvergabe soll sicherstellen, dass auch der später oder nur dann und wann einschaltende Zuschauer erfährt, mit wem er es gerade zu tun hat und was Stand der Dinge ist, ohne diejenigen durch Redundanz zu langweilen, die von Beginn an dabei waren. Sie lehnt sich dabei offenkundig an Konventionen des Reality TV und der Doku Soap an, wahrt aber einen sachlichen Tonfall.

Neben der Faktenvermittlung übernimmt die akusmatische Stimme aber noch eine weitere Funktion: In poetischen Passagen reflektiert der Erzähler über das Leben im 21. Jahrhundert, über den täglichen Kampf um Arbeit und Glück, über Zeit und Vergänglichkeit, und

YouTube *sharing site*, unterstützt vom Sundance Institute. Ein Montage-Team unter Leitung von Joe Walker hat – laut Angaben im eigenen YouTube-Channel (<http://www.youtube.com/user/lifeinaday>) – ca. 80.000 digitale Videos, die an einem einzigen Tag des Jahres, am 24. Juli 2010, in 197 Ländern der Welt gedreht und hochgeladen wurden (teilnehmen konnten alle volljährigen YouTube-Nutzer, außer die Einwohner von Kuba, dem Iran, von Nordkorea, Sudan, Myanmar/Burma, Syrien sowie aller übrigen Länder, die von den USA sanktioniert werden), zu bearbeiten und zu einem 90minütigen Dokumentarfilm zusammenzustellen. Premiere hatte LIFE IN A DAY auf dem Sundance Festival im Januar 2011 und gleichzeitig auf YouTube.

er bezieht so die einzelnen Lebenssplitter und Alltagserzählungen auf die große menschliche Erzählung. Er leitet ein mit den Worten:

Dies ist die Geschichte eines Tages im Leben der Großstadt Berlin. Es ist ein ganz gewöhnlicher Tag, Freitag, der 5. September 2008. Es haben sich keine besonderen Ereignisse angekündigt. Die Menschen werden aufstehen und zur Arbeit gehen, sich lieben und hassen, sie werden geboren, sterben. Doch diesen Tag rund um die Uhr zu betrachten wird sich für alle lohnen, die vom Leben mehr verlangen als das Butterbrot.

Was mit dieser Reminiszenz an *Berlin Alexanderplatz* berührt wird, ist nichts weniger als die *conditio humana* – im Gewand des «Realitätsfernsehens».

24H BERLIN stellt sich dar als ein Hybrid verschiedener Elemente und Textsorten: Der dokumentarische, primär beobachtende Ansatz wird in der Montage der chronikalischen Erzählung und dem *flow* des Gesamtprogramms unterworfen. Das Ganze funktioniert denn auch weniger wie ein Dokumentarfilm als wie ein Fernsehprogramm, das man genau verfolgen, aber auch nebenbei schauen kann.¹¹

Diese Anlage widerspricht allerdings der Vermarktung des Programms als «crossmediales Ereignis» und «Public Viewing Event» durch die auf Erlebnis- und Themenkommunikation spezialisierte Berliner Agentur Triad (vgl. die Darstellung des Geschäftsführer Lutz Engelke [2009]). Tatsächlich vermochte, darauf wiesen einige Kritiker hin, das Programm auf dem heimischen Fernseher stärker zu fesseln und einen größeren Sog zu erzeugen denn als Gemeinschaftserlebnis auf den großen Screens.

Ethnografischer Modus

Dass ich im Falle von 24H BERLIN von «Ethnografie des Alltags» spreche und damit ausgerechnet eine das Klischee nicht scheuende, am Format des Reality TV orientierte, temporeiche, mit elektronischer Musik poppig unterlegte und buntem On-Air-Design aufgepeppte Fernsehdokumentation von ausgesprochenem Unterhaltungswert beschreibe, dürfte bei Vertretern der Visuellen Anthropologie auf wenig Verständnis stoßen. In der Disziplin wird seit nunmehr 40 Jahren eine hefti-

¹¹ Der Medienkritiker Stefan Niggemeier urteilt: «24H BERLIN behandelt das Fernsehen als das, was es längst weitgehend ist: als Nebenbeimedium, aber es nimmt den Anspruch, eine Dokumentation der Realität zu sein, in bemerkenswerter Weise ernst» (Niggemeier 2009). Zur Formatdiskussion vgl. auch Hepperle 2009, 63-71 und März 2009.

ge Auseinandersetzung um die Bestimmungsgrundlagen des ethnografischen Films geführt. Gegen den inflationären Gebrauch dieses Etiketts wandte sich einer der profiliertesten Vertreter der Disziplin, der Ethnologe und Filmemacher Jay Ruby, seinerzeit in einem Diskussionsbeitrag, den er polemisch mit «The Death of Ethnographic Film» überschrieb. Er forderte darin:

[...] the term, ethnographic, should be confined to those works in which the maker has formal training in ethnography, intended to produce an ethnography, employed ethnographic field practices, and sought validation among those competent to judge the work as an ethnography. The goal of an ethnographic film should be similar to the goal of a written ethnography – to contribute to an anthropological discourse about cinema (Ruby 1998).¹²

Rubys Anforderungskatalog liest sich einerseits wie das Reinheitsgebot des ethnografischen Films, andererseits formuliert er mit seinem letzten Punkt («Beitrag zu einem anthropologischen Diskurs über das Kino») ein gewandeltes ethnografisches Selbstverständnis: Ausgehend von Margaret Meads berühmtem Konzept einer «culture of its own right», aufgegriffen in Sol Worths impulsgebendem Projekt «Navajo film themselves» (vgl. Adair/Worth 1967; Worth/Adair 1973) und in Jean Rouchs Ansatz einer «umgekehrten Ethnografie» ist der Film nicht länger bloßes Hilfsmittel des Ethnologen, ein Verfahren zum Aufzeichnen und Bewahren von kulturellen Praktiken und Vollzügen, vergleichbar dem Zeichenstift oder Tonbandgerät, sondern liefert piktoriale Konzepte einer Kultur, entstanden unter Einbezug der Repräsentierten in die Bildproduktion – der ethnografische Film versteht sich als eine grundlegend kooperative und reflexive Praxis. Er reflektiert die Bedingungen der Filmarbeit, ihre Möglichkeiten wie ihre Grenzen, die medialen und kulturellen Konventionen sowie die Verteilung symbolischer und kommunikativer Macht, denen die Filme unterliegen.¹³

¹² Ruby nimmt hier Argumente auf, die er seit Jahrzehnten vehement vertritt (vgl. etwa Ruby 1975) und weiterverfolgt (vgl. 2000, Kap. 10). Nach diesen als folgenlos empfundenen Debatten und Auseinandersetzungen hat er inzwischen resigniert und sich aus der *scientific community* verabschiedet; vgl. seinen offenen Brief «Good-bye to all that» (Ruby 2011).

¹³ Zur Neuorientierung der Visuellen Anthropologie vgl. auch MacDougall (1976 [1969]); zusammenfassend Ginsburg (1999). Als eine spezifische Forschungspraxis, so die Haltung vieler Ethnografen, die nicht nur Ruby attackiert, ist der Wert des ethnografischen Films weniger an filmästhetischen, denn an wissenschaftlichen Kriterien zu bemessen. Zum Spannungsverhältnis zwischen Ethnologie und Kinematographie vgl. neben Ruby (2000) auch Keifenheim (1995).

Legt man diese Kriterien an, ist 24H BERLIN selbstverständlich *kein* ethnografischer Film. Dennoch möchte ich an meiner Charakterisierung festhalten und gegen Rubys vehement exklusive (und in der Visuellen Anthropologie umstrittene) Genrebestimmung eine «weiche», inklusive vertreten: Wenn das grundlegende Anliegen des ethnografischen Films die Beobachtung, Beschreibung und Vermittlung «fremder» Kulturen ist («fremd» erscheint in neueren Definitionen zumeist auf diese Weise in Frage gestellt), genauer: der Lebenswelten der Menschen, ihrer Gebräuche, Normen und Werte (vgl. Ballhaus/Engelbrecht 1995, 7), dann erweist sich das Anliegen vieler Spielarten des dokumentarischen Films wie auch mancher Formen des «Realitätsfernsehens» und eben auch dieser Echtzeitbeobachtung als ethnografisches. Denn das Interesse richtet sich hier vorrangig auf Einblicke in teils verschlossene Bereiche innerhalb unserer Kultur, auf Lebensweisen und Alltagspraxen, die als «anders» markiert sind. Dem Zuschauer werden so Erfahrungen von Alterität, aber auch von kultureller Ähnlichkeit und Gemeinschaft ermöglicht.

«Ethnografisch» in diesem weitgefassten und zugleich spezifischen Verständnis meint weder eine bestimmte Methodik noch ein Genre, sondern beschreibt einen filmischen Modus, der definiert ist über:

1. ein «binnenethnologisches» Interesse am Leben in unserer Gesellschaft und Kultur (im Englischen spricht man treffender von «domestic ethnography»), an Alltagspraxen und -vollzügen, ein Augenmerk auch auf die «kleinen Dinge», die erkundet und festgehalten werden;
2. eine Form der Zuwendung zu den Menschen vor der Kamera, denen der Film auf Augenhöhe, aber mit einer gewissen – ethnografischen – Distanz begegnet und deren Alltag er forschend-beobachtend erfasst;
3. ein spezifisches Beziehungsangebot an die Zuschauer, die Einladung zu einem kommunikativen Handlungsspiel.

Der ethnografische Modus erweist sich so als eine *relationale* Kategorie. In einem ähnlich weiten Verständnis des Ethnografischen spricht Kathrin Oester (2002) von einer «Ethnografisierung der Gesellschaft» und begründet dies mit der Omnipräsenz von Foto- und Videokameras im Alltag und dem Internet als Plattform zur Verbreitung privater Bilder.¹⁴ Dieser Befund hat seitdem deutlich an Virulenz gewonnen, wie nicht zuletzt an 24H BERLIN abzulesen ist. Mit dem Anliegen, das Alltagsleben in der Millionenstadt zu kartografieren, zu archivie-

¹⁴ Den Hinweis entnehme ich Tröhler (2006).

ren und dem Zuschauer zu vermitteln, fügt die Fernsehproduktion sich ein in diese mediale Praxis; und zugleich ist das gewaltige Projekt Ausdruck des offenkundigen Bedürfnisses, Spuren und Zeugnisse ‚gelebten Lebens‘ zu sichern, seine ephemeren Erscheinungen dem Verschwinden zu entreißen und für die Nachwelt aufzubewahren. Das ethnografische Anliegen verbindet sich mit einem historiografischen.

Tatsächlich entspringt die ‚Ethnografisierung‘ des Alltags, die Oester dem Handycam- und Internet-Zeitalter zuschreibt, einem viel älteren Bedürfnis der Menschen nach Festhalten von Alltagsdingen: Der 12. Mai 1937, Krönungstag von George VI., ist in Großbritannien zugleich als *Mass Observation Day* bekannt. Mehr als zweihundert Freiwillige folgten dem Aufruf, ihre Beobachtungen und Eindrücke in Tagebuchform festzuhalten (vgl. Madge/Jennings 1937). Initiator der Aktion war das Mass-Observation-Projekt (kurz MO), gegründet von Tom Harrison, einem Anthropologen und Feldforscher, dem Schriftsteller, Journalisten und Soziologen Charles Madge und dem Künstler und Dokumentarfilmer Humphrey Jennings. MOs Ziel beschrieben sie als: ‚anthropology of ourselves‘ (Madge zit. in Crain 2006) – das Alltagsleben ganz gewöhnlicher Menschen sollte untersucht und gesichert werden (Beispiele für Bereiche, die in der Projektskizze aufgeführt wurden: das Verhalten von Menschen an Kriegsgedenkstätten; das Privatleben von Hebammen; Begrüßungsgesten unter Motorradfahrern; Badezimmerrituale; weibliche Essenstabus; Verbreitung und Bedeutung schmutziger Witze; Trinksitten im Pub; vgl. Crain 2006). Heute ist das Projekt zu einem gewaltigen Archiv an der University of Sussex angewachsen.¹⁵

Ganz in diesem Sinn beschrieb ein Fernsehkritiker 24H BERLIN als ‚anthropologisches Archiv‘ (Buß 2009); Torsten Körner fasst es in poetischer Diktion:

Wie lernt man als Einzelner auch nur einen Bruchteil der Menschen kennen? Wie blickt man, als Individuum, einer Stadt ins Gesicht, die nicht nur aus mehr als 3,4 Millionen Gesichtern, sondern aus unzähligen wimmelnden Geschichten besteht? Könnte man nicht – wenigstens für einen Tag – mit der Macht und Kraft eines Außerirdischen auf diese Stadt blicken und ihr Dickicht lichten? Könnte man nicht etwas retten aus dem unendlichen Meer der Simultanität? Was bleibt, wenn wir nicht unsere Netze auswerfen und versuchen, die zappelnden Augenblicke aufzuspießen, festzuhalten, einzufrieren und zu studieren? (Körner 2010, 175)

¹⁵ Vgl. <http://www.massobs.org.uk/index.htm>; zur Geschichte des Projekts Crain 2006; Hubble 2006; Pennybaker 2007.

Erfahrung von Alterität und Gemeinschaftlichkeit

«Man kommt den Menschen nicht nahe», urteilt die Kritikerin Christiane Peitz (2009). Sie bemisst 24H BERLIN an dokumentarfilmischen Ansprüchen, beklagt die Distanz zu den Protagonisten, die Hektik der Montage, die verhindere, sich auf das einzelne Leben einzulassen – und verkennt damit das Anliegen des Programms, das ein ethnografisches oder auch ein soziologisches ist, kein biografisches oder psychologisches, und das daher Nähe, Empathie oder gar Intimität weitgehend ausklammert. Das kommunikative Angebot an den Zuschauer ist ein anderes.

Film ist ein Mittel, um das Band zwischen Ich und Welt zu knüpfen. Die vom Film entworfenen Welten (das gilt für fiktionale Welten, aber auch für die Weltentwürfe des Dokumentarfilms) dienen als Terrains für das imaginäre Austesten der eigenen Wertmaßstäbe, Präferenzen und Geschmacksvorlieben, zur Selbstvergewisserung und Absicherung eigener Identität. In der Summe der Alltagsabläufe, die 24H BERLIN in Ausschnitten nebeneinander stellt und zum Vergleich anbietet, ergibt sich ein Display der gesellschaftlichen und (sub)kulturellen Einbindungen im sozialen Gefüge der Großstadt, der höchst unterschiedlichen Lebenswelten. Ermöglicht wird ein Erfahren des kulturell Anderen vor der Folie des Eigenen. Klaus Amann und Stefan Hirschauer (1997) sprechen von der «Befremdung der eigenen Kultur», betrachtet man sie durch die Augen des Ethnografen.

Im facettierten, polyphonen Raum der Alltagschronik gestaltet 24H BERLIN eine «offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten» (Tröhler 2006, 108). Das Programm lädt den Zuschauer ein zur Erkundung der Differenzen, der Abweichungen, aber auch der Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten. Er verhält sich zu den Figuren, ihrer Konstellation im sozialen System und den thematischen Bezügen, die angeboten werden, verteilt Sympathien und Antipathien und verständigt sich so zugleich über die eigenen soziokulturellen, politischen und moralischen Maßstäbe – eine Form imaginärer Eingemeindung.

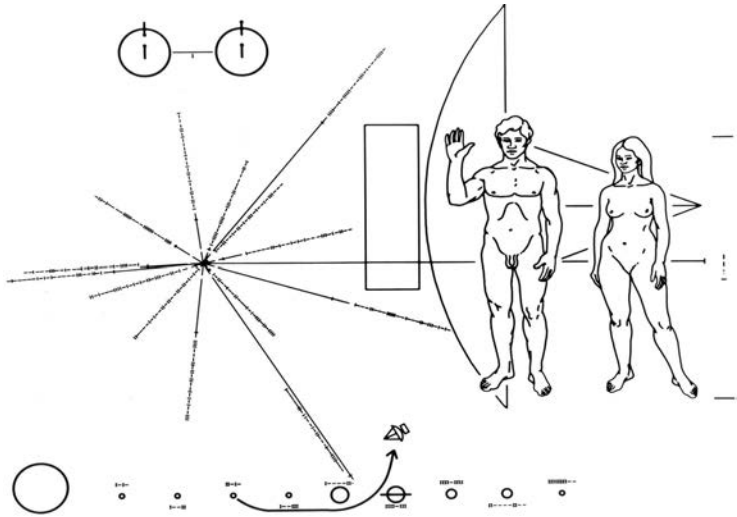
Damit will ich nicht behaupten, das Interesse, Beziehungen herzustellen, sei das alleinige, dem das Programm folgt (andere Interessen sind sicherlich: Werbung für die Stadt und für ein besonderes Lebensgefühl; ein humanistischer Appell; eine Rhetorik des Miteinanders im offenkundigen Multikulturalismus-Ansatz). Allerdings erscheint es mir zentral für die Beschreibung der angebotenen Form der Zuschauer-teilhabe und der spezifischen Form medialer Erfahrung. Dieses ethnografische Anliegen der Echtzeitstudie verbindet sich mit einem archivarischen und historiografischen.

Déjà disparu und vorweggenommene Geschichtsschreibung

Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Ackbar Abbas hat (anlässlich der Rückübertragung der britischen Kronkolonie Hongkong an China 1997) den poetischen Begriff vom *déjà disparu* geprägt (Abbas 1994). *Déjà disparu* bezeichnet den Eindruck des Verschwindens oder des Verlusts eines kulturell bedeutsamen Gegenstands, «[...] the feeling that what is new and unique about [a] situation is always already gone, and we are left holding a handful of clichés» (Williams 2000, 140). «Es wird nichts bleiben, und das haben wir festgehalten» – so umschreibt Volker Heise die treibende Idee hinter 24H BERLIN (in Jauer 2009).

Dem Film *sui generis* kommt eine zentrale erinnerungspolitische Funktion zu, indem er Einfluss zu nehmen vermag auf die Gedächtnisinhalte der Gesellschaft, das «kollektive Gedächtnis», als das Kultur beschrieben ist (vgl. Assmann 1999). In diesem Sinn leistet 24H BERLIN eine spezielle Form der «vorweggenommenen Geschichtsschreibung»: Der Text verleiht dem Thema von Zeit und Zeitlichkeit, dem *déjà disparu* auf Ebene des Dargestellten wie der Darstellung Ausdruck. 24H BERLIN thematisiert und gestaltet den Prozess unaufhaltsam voranschreitender Zeit: durch die insistierend eingeblendete Uhrzeit, durch die Zerschnipselung und Rhythmisierung, denen der Tag des Einzelnen in der Montage unterworfen ist, durch den schnellen Wechsel von Schauplätzen und Protagonisten. Der Eindruck des *déjà disparu* als übergreifendes Thema ist leiblich erfahrbar. Auf der Ebene der Darstellung wird ein *flow* erzeugt als Kontrapunkt zum ruhigen Rhythmus der Alltagsbeobachtung, der einer übergreifenden Erzähllogik und dem «Rhythmus der Großstadt» unterworfen wird. Das Konzept von Wiederholung und Gleichförmigkeit als Idee von «Alltag» bricht sich im Topos der «Atemlosigkeit» der Großstadt. Und: Der Film macht die Alltagsdimension von Geschichte als vernachlässigten Bereich der Geschichtsschreibung erfahrbar und sucht sie im kulturellen Gedächtnis zu verankern.

Die oben bereits zitierte Kritikerin, die hier nochmals herhalten muss, formuliert ihre Abneigung gegen die im Off-Kommentar vermittelten Statistiken und Informationen: Sie seien völlig belanglos für halbwegs aufmerksame Zeitgenossen und erweckten den Anschein, sie seien «für Marsianer». Der Befund mag stimmen. – Übrigens hat Frederick Wiseman, der in seinen Filmen amerikanische Institutionen und die routinisierten Abläufe und wiederkehrenden Vollzüge darin beobachtet und analysiert, einmal ganz ähnlich formuliert, die Filme seien «für Außerirdische» gemacht.



1 Darstellung der Pioneer-Plakette (1972)

Das 24H BERLIN-Projekt scheint etwas fortzuführen, das mit der goldenen Plakette seinen Anfang nahm, die 1972 mit den Raumsonden Pioneer 11 und 12 ins All geschickt wurde – Botschaften für Marsianer (Abb. 1).

Der Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen Berlin oblag es, die kompletten 750 Stunden Rohmaterial von 24H BERLIN digital zu sichern, inhaltlich zu erschließen und dem Nutzer verfügbar zu machen. Unter dem an Leonard Cohen angelehnten Titel «First We Take Berlin» ist das Online-Archiv zu 24H BERLIN inzwischen zugänglich.¹⁶ Sortiert nach Menschen und Stadtteilen, nach Schlagworten (derzeit über 20.000) oder auch Drehteams lassen sich alle aufgenommenen, auch die abgebrochenen, missglückten oder für überflüssig befundenen Szenen betrachten – also das, was in anderen, analogen Zeiten und unter anderen Produktionsbedingungen als Montage-Abfall auf dem Boden des Schneiderraums gelandet wäre. Am Beispiel von zwölf Einstellungen wird aber auch die Montagearbeit demonstriert, außerdem ist man aufgefordert, das Material selbst zu erkunden und eigene Montageexperimente anzustellen.

Von solchen Spielereien mit filmdidaktischem oder auch kreativem Anspruch einmal abgesehen, ist jedoch die Frage zu stellen, wozu ein archivarisches Projekt dieser Größenordnung dient. Damit die Öff-

¹⁶ Vgl. <http://www.first-we-take-berlin.de/>

fentlichkeit betrachten kann, wie jemand eine Straße überquert, seine Wohnung verlässt oder mit der U-Bahn zur Arbeit fährt, Material, das nicht ohne Grund keine Aufnahme in das Gesamtprogramm fand? Hier scheint man dem verbreiteten Missverständnis aufzusitzen, den Bildern per se eine Bedeutsamkeit als Dokument zuzusprechen, obwohl es doch erst die argumentativen oder erzählerischen Zusammenhänge der Repräsentation sind, die übergreifenden Diskurse, die den Bildern über die bloße Abbildungsfunktion hinaus dokumentarischen Wert verleihen. Der Wert des Dokumentarfilms wie auch dieses dokumentarischen Fernsehprogramms liegt in der Gestaltung von Wirklichkeitsausschnitten und -beziehungen. Die bloße Aufbewahrung und Präsentation des Materials jenseits aller Sinnzusammenhänge, die durch Montage, Kommentar, Musik kriert werden, scheint ein erkenntnisfreies und letztlich nutzloses Unterfangen.

Ich möchte es mit diesen Bemerkungen zum Online-Projekt belassen und noch einmal das ursprüngliche dokumentarische Programm und die Intentionen, die damit verfolgt werden, rekapitulieren: 24H BERLIN unterbreitet ein ethnografisches, die Alltagskultur erkundendes, befragendes und vermittelndes Angebot im Hier und Jetzt und ein anderes, unseren Alltag aufbewahrendes für die Nachgeborenen. Oder auch für eine fremde Spezies, denn spätere Generationen werden auf den Alltag des Jahres 2008 schauen, als handele es sich um die Zeugnisse einer untergegangenen Kultur. Und damit schließt diese Echtzeitstudie an ein vitales Interesse des ethnografischen Films an, ja der dokumentarischen Praxis überhaupt: festzuhalten, zu deuten und zu bewahren, was im Verschwinden begriffen ist, oder wie es Klaus Wildenhahn mit einem seiner Filme benannt hat: «Der Nachwelt eine Botschaft.»

Literatur

- Abbas, Ackbar (1994) *The New Hong Kong Cinema and Déjà disparu*. In: *Discourse* 16,3, S. 65–77. [Wiederabgedr. in: Ders. (1997) *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.]
- Adair, John/Worth, Sol (1967) *The Navajo as Filmmaker: A Brief Report of Research in the Cross-Cultural Aspects of Film Communication*. In: *American Anthropologist* 69,1, S. 76–78.
- Amann, Klaus/Hirschauer, Stefan (1997) (Hg.) *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Assmann, Aleida (1999) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.) (1995) *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Reimer.
- Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (1993) Nicht Autonomie, sondern Bastelbiographie. Anmerkungen zur Individualisierungsdiskussion am Beispiel des Aufsatzes von Günter Burkart. In: *Zeitschrift für Soziologie* 22,3, S. 178-187.
- Buß, Christian (2009) Doku-Marathon «24h Berlin». Auf den Tag genau. In: *Spiegel Online*, 4. September 2009; URL-Dokument: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/doku-marathon-24h-berlin-auf-den-tag-genau-a-646923.html> (letzter Zugriff 26.06.2012).
- Crain, Caleb (2006) A Critic at Large: Surveillance Society: the Mass Observation Movement and the Meaning of Everyday Life. In: *New Yorker*, 11. September 2006, S. 76-82; URL-Dokument: http://www.newyorker.com/archive/2006/09/11/060911crat_atlarge... (letzter Zugriff 23.09.2010).
- Denk, David (2008) Der 24-Stunden-Mann. In: *Tageszeitung*, 8.9.2008; URL-Dokument: <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printsorts/digitalartikel/?ressort=tz&dig=2008/09/08/a0049&cHash=6bca43adbc> (letzter Zugriff 26.07.2012).
- Engelke, Lutz (2009) Berlin pur. In: *Die Welt*, 4. September 2009.
- Ginsburg, Faye (1999) Shooting Back: From Ethnographic Film to Indigenous Production/Ethnography of Media. In: *A Companion to Film Theory*. Hg. v. Toby Miller & Robert Stam. Malden/Oxford: Blackwell, S. 295-322.
- Hartmann, Britta (2011) «Berlin ist das Paradies». Inszenierung der Stadt in Dominik Graf's IM ANGESICHT DES VERBRECHENS und Thomas Arslan's IM SCHATTEN. In: *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*. Hg. v. Rainer Rother & Julia Pattis. Berlin: Bertz und Fischer, S. 169-186.
- Hepperle, Verena (2009) *24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN. Über die TV-Dokumentation, deren Programm Format hat*. Studienarbeit, Institut für Journalistik, Technische Universität Dortmund.
- Hubble, Nick (2010) *Mass Observation and Everyday Life: Culture, History, Theory* [2006]. Basingstoke, Hampshire: Palgrave/Macmillan.
- Jauer, Marcus (2009) 24. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. September 2009.
- Keifenheim, Barbara (1995) Auf der Suche nach dem ethnologischen Film. In: Ballhaus/Engelbrecht 1995, S. 47-60.
- Keupp, Heiner et al. (Hg.) (1999) *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek: Rowohlt.
- Körner, Torsten (2010) Die ungeheure Gleichzeitigkeit des Lebens. 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN (RBB/ARTE). In: *Jahrbuch Fernsehen 2010*. Hg. v. Adolf-

- Grimme-Institut et al. Berlin etc.: Adolf-Grimme-Institut et al., S. 175-179. [Zuerst in: *Funkkorrespondenz* v. 18. September 2009.]
- MacDougall, David (1976) Prospects of the Ethnographic Film [1969]. In: *Movies and Methods. Volume I*. Hg. v. Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, S. 135-150.
- Madge, Charles/Jennings, Humphrey (Hg.) (1937) *May the Twelfth, Mass-Observation Day-Surveys 1937, by over two hundred observers*. London: Faber & Faber.
- März, Ursula (2009) Ein Tag Menschheit. Der Dokumentarfilm «24h Berlin» zeigt den Alltag der Hauptstadt von 6 bis 6 Uhr und ist höchst unterhaltsam. In: *Die Zeit*, 37, 3. September 2009.
- Niggemeier, Stefan (2009) 24 Stunden. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 6. September 2009.
- Oester, Kathrin (2002) «Le tournant ethnographique» – La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique. In: *Ethnologie Française* 32,2, S. 345-355.
- Peitz, Christiane (2009) So viel Mühe, so viel Enttäuschung. In: *Der Tagesspiegel*, 2. September 2009; URL-Dokument: <http://www.tagesspiegel.de/medien-news/24b-Berlin-RBB-Echtzeit-Doku-Arte-Berlin;art15532,2889196> (letzter Zugriff 26.06.2012).
- Pennybaker, Susan D. (2007) Mass Observation Redux. In: *History Workshop Journal* 64,1, S. 411-419; URL-Dokument: <http://hwj.oxfordjournals.org/content/64/1/411.full?ijkey=PfwTYQ9FXWOanzF&keytype=ref> (letzter Zugriff 01.11.2010).
- Prümm, Karl (2003) Blasse Bilder und ferne Klänge. Zu Thomas Schadts Neuverfilmung des Stadtfilmklassikers *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* von Walther Ruttmann (1927). In: *Medienwissenschaft. Rezensionen*, 1, S. 10-16.
- (2011) Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadtsinfonie. Anmerkungen zu Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT und die Folgen. In: *Montage AV* 20,1, S. 61-71.
- Ruby, Jay (1975) Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? In: *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2,2, S. 104-111.
- (1998) *The Death of Ethnographic Film*. Vortrag auf einer Tagung der American Anthropological Association zum Thema: «Seeing Culture: The Anthropology of Visual Communication», Temple University, 2. Dezember 1998; URL-Dokument: <http://astro.temple.edu/~ruby/aaa/ruby.html> [letzter Zugriff 01.12.2009; inzwischen nicht mehr aufrufbar].
- (2000) *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- (2011) Good-bye to all that. In: *Ethno::log*; URL-Dokument: <http://sonner.antville.org/stories/2042014/> (letzter Zugriff 05.07.2012).

- Tröhler, Margrit (2006) Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten. In: *Montage AV* 15,2, S. 95-114.
- Wahl, Torsten (2009a) Ulysses an der Spree. Die Mammutdoku «24 Stunden Berlin» hat in den scheinbar banalen Szenen ihre besten Momente. In: *Frankfurter Rundschau*, 4. September 2009.
- (2009b) Für immer frisch. Die RBB-Doku «24 Stunden Berlin» schreibt TV-Geschichte – und konserviert Alltag. In: *Berliner Zeitung*, 5. September 2009.
- Williams, Tony (2000) Space, Place, and Spectacle: The Crisis Cinema of John Woo. In: *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Hg. v. David Desser & Poshek Fu. London: Cambridge UP, S. 137-157.
- Worth, Sol/Adair, John (1973) *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana UP.

Zu den Autorinnen und Autoren

Julian Hanich, geb. 1975, ist seit August 2012 Assistant Professor of Film Studies an der Universität Groningen. Zwischen 2009 und 2012 filmwissenschaftlicher Mitarbeiter am Exzellenzcluster «Languages of Emotion» der Freien Universität Berlin. 2010/11 Vertretung einer medienwissenschaftlichen Juniorprofessur an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Publikation: *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers* (gem. mit Hans Jürgen Wulff, 2011); *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear* (Routledge 2010). Aufsatzveröffentlichungen unter anderem in *New Review of Film and Television Studies*, *Jump Cut*, *Film-Philosophy* und *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.

Britta Hartmann, Dr., derzeit Vertretungsprofessorin für Film- und AV-Medienwissenschaft an der Universität Bonn; wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005»; im WS 2011 Gastprofessorin für Film- und Medientheorie an der Universität Wien; Promotion an der Universität Utrecht mit einer Arbeit zur Textpragmatik und kognitiven Dramaturgie des Filmanfangs, veröffentlicht als *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms* (Marburg: Schüren 2009); zuletzt Herausgeberin (zus. mit Christine N. Brinckmann und Ludger Kaczmarek) von *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug* (Marburg: Schüren 2012), zahlreiche Aufsätze zu Filmtheorie und -analyse.

Vinzenz Hediger, Dr. phil., geb. 1969, ist Professor für Filmwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Arbeitsgebiete: Geschichte und Ästhetik des Films, Geschichte der Filmtheorie, Filmökonomik, Wissensgeschichte der Medien und Praxeologie der marginalen Formen (Wissenschaftsfilm, Industriefilm, Schulungsfilm). Mitbegründer des europäischen Forschungsnetzwerks NECS – European Network for Cinema and Media Studies (www.necs.org). Gründungsherausgeber der Zeitschrift für Medienwissenschaft (www.zfmedienswissenschaft.de). Mitherausgeber der Buchreihen «Film Theory in Media History» (Amsterdam University Press) und «Film Denken» (Willhelm Fink Verlag).

Judith Keilbach, Dr., ist Assistant Professor for Television History an der Universität Utrecht. Sie promovierte 2004 an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit über *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus in bundesdeutschen Geschichtsdokumentationen*. Zu ihren aktuellen Forschungsschwerpunkten gehören die Theorie und Geschichte des Fernsehens, das Verhältnis von Historiographie und Medien, Archive und Medienereignisse. Sie ist Mitherausgeberin von *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft* (2002), *Die Gegenwart der Vergangenheit* (2003) sowie von *Montage AV*.

Daniel Kulle, geb. 1976 in Moers (Deutschland), Dr. phil.; Studium der Biologie und Geographie mit Schwerpunkten in Botanik und Polarökologie; Forschungsaufenthalte in Namibia, Honduras, Neuseeland, Spanien und der Antarktis; Zusatzstudium der Filmwissenschaft in Zürich; 2005–2007 Assistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, 2008–2011 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Sprache, Musik und Medien der Universität Bonn, 2011–2012 am Institut für Medien und Kommunikation der Universität Hamburg; Dissertation: *Ed Wood. Trash und Ironie* (Bertz + Fischer 2012).

Heather Love ist R. Jean Brownlee Term Associate Professor an der University of Pennsylvania. Sie arbeitet zu Gender Studies, Queer Theory, zu Theorien der Moderne, Film, Visuelle Kultur und Affektkulturen, Psychoanalyse, Soziologie und Literatur, disability studies, und kritischer Theorie. Publikationen: *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* (Harvard UP 2007) sowie die Herausgeberin einer Themenummer von *GLQ* über Gayle Rubin («Rethinking Sex») und die Mitherausgeberin einer Themenummer von *New Literary History* («Is There Life after Identity Politics?»).

Murray Smith ist Professor für Filmwissenschaft an der University of Kent in Canterbury. Arbeitsgebiete: Filmtheorie, Filmästhetik, Film und Philosophie. Publikationen: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema* (Clarendon Press 1995), *Film Theory and Philosophy* (gemeinsam mit Richard Allen, Clarendon Press 1997), *Contemporary Hollywood Cinema* (gemeinsam mit Steve Neale, Routledge 1998), *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy* (gemeinsam mit Thomas Wartenberg, Blackwell 2006).

Chris Tedjasukmana (Dr. des.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich 626 «Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste» sowie am Seminar für Filmwissenschaft, beides FU Berlin. 2012 promovierte er mit der Dissertation «Mechanische Verlebendigung. Leben, Zeit und ästhetische Erfahrung im Kino». In der Online-Zeitschrift nachdemfilm.de erschien 2008 der Essay «Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault».