

Thomas Morsch

Kreisläufe des Somatischen: Zirkulationen zwischen Theorie und Filmästhetik

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3889>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Morsch, Thomas: Kreisläufe des Somatischen: Zirkulationen zwischen Theorie und Filmästhetik. In: Maik Bierwirth, Oliver Leistert, Renate Wieser (Hg.): *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*. Paderborn: Fink 2013 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen" 2), S. 95–109. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3889>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-10734>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

THOMAS MORSCH

KREISLÄUFE DES SOMATISCHEN: ZIRKULATIONEN ZWISCHEN THEORIE UND FILMÄSTHETIK

Man kann die Konjunktur des Körpers – und, etwas weiter gefasst, des Körperlichen¹ – in Theorie und ästhetischer Praxis zum Anlass nehmen, nach Wechselwirkungen, Parallelen oder Überschneidungen zwischen theoretischen Beschreibungen des Körperlichen und den manifesten Erscheinungsformen des Körperlichen in Medien, Kultur und Gesellschaft zu fragen. Um aus filmwissenschaftlicher Sicht auf diese Fragestellung, die auf Zirkulationen des Körpers zwischen Theorie, Medium und Filmästhetik zielt, eine mögliche Perspektive entwickeln zu können, wird es nötig sein, zunächst eine weite Optik zu wählen und in einer gleichsam panoramatischen Einstellung auf einige theoriegeschichtliche Entwicklungen einzugehen. Der Bewegung eines Zooms folgend, soll von da aus die spezifischere Bedeutung des Körpers im Medium des Films zur Diskussion gestellt werden, um schließlich den Blick auf die Filme von Philippe Grandrieux zu werfen, deren Ästhetik sich als Reaktion auf die theoretische Reflexion des Körperlichen verstehen lässt.

I. Panoramaeinstellung: Zum Körper in der poststrukturalistischen Theorie

Beginnen möchte ich mit einer Bemerkung, die Roland Barthes in *Über mich selbst* retrospektiv mit Bezug auf seine theoretischen Anstrengungen vorangegangener Jahre getroffen hat. Unter der Überschrift „Mana-Wort“ schreibt er:

Muß es nicht in der Lexik eines Autors immer ein Mana-Wort geben, ein Wort, dessen brennende, vielgestaltige, nicht zu fassende und gleichsam sakrale Bedeutung die Illusion gibt, daß man mit diesem Wort auf alles antworten kann? Dieses Wort ist weder exzentrisch noch zentriert; es ist unbeweglich und getragen, abschweifend, niemals eingeordnet, immer atopisch (es entzieht sich jeder Topik), zugleich Rest und Ergänzung, Signifikant, der den Platz eines jeden Signifikats einnimmt. Dieses Wort ist in seinem Werk allmählich erschienen; es war zunächst von der Instanz der Wahrheit verdeckt (der Geschichte), dann von der

¹ Der Begriff des Körperlichen vermeidet die substanzlogischen Implikationen des Begriffs „der Körper“, der Vorstellungen eines fest umrissenen, ontologisch greifbaren und uns empirisch wohl vertrauten Objektes evoziert; was aber der Körper ist, kann angesichts der vielfältigen Theorien und Beschreibungsformen, die sich auf ihn richten, keineswegs als gesichertes Wissen vorausgesetzt werden.

der Validität (der Systeme und Strukturen); jetzt entfaltet es sich; dieses Manawort ist das Wort „Körper“.²

In der Tat lässt sich am Werk von Roland Barthes exemplarisch aufzeigen, wie der Körper als eine Art Schatten die Theorie der Sprache, der Zeichen, der Strukturen und der Repräsentation begleitet, um schließlich als das geheime Kraftzentrum der eigenen Reflexion ins Bewusstsein zu treten. Zahlreiche Begriffskonstellationen in seinen Texten lassen sich auf den Körper beziehen, dem jeweils die Funktion zukommt, ein *Außen* der Theorie und der beschreibbaren Ordnungen zu markieren. Der Körper fungiert als Chiffre für das, was als signifikant begriffen wird, was aber die Grenzen des symbolisch Organisierten, des zeichenhaft Codierten und damit des theoretisch Systematisierbaren, ja, des sprachlich überhaupt *Erreichbaren* markiert. So ist der Körper selbst die Instanz, in der sich das Erratische, Ungeplante und Unplanbare verdichtet, das, je nach Perspektive, die symbolische Ordnung *unter-* oder *über-*schreitet.

Die Begriffe, unter deren Deckmantel das Körperliche in den Schriften von Barthes in Erscheinung tritt, sind vielfältig. Man kann ihre Aufreihung beim *punctum* beginnen lassen, das – in Formulierungen von eindeutig körperlicher Metaphorik – den Betrachter durchbohrt und ihm eine Verletzung, einen Schnitt zufügt³; von dort lassen sich Verbindungslinien ziehen zum „dritten“ bzw. zum „stumpfen Sinn“ Eisensteinscher Fotogramme, der „die Psychologie, den Handlungsrahmen, die Funktion, kurz, den Sinn“ übersteigt und außerhalb der Sprache und der Symbole steht⁴; weiter zum „Korn“ der Stimme, dem Überschuss materieller Körperlichkeit gegenüber dem Intelligiblen und Expressiven⁵; zur „Wollust“ (*jouissance*), die der körperlichen Ekstase näher steht als das textuell sanktionierte „Vergnügen“ (*plaisir*) und von der körperlichen Subversion textuell fixierter Subjektpositionen herrührt⁶; bis zum gespaltenen Körper des Kinobesuchers, der in einen „narzisstischen Körper“, „der schaut, im nahen Spiegel verloren“, und in einen „perversen Körper“ zerfällt, „der darauf lauert, zu fetischisieren – nicht das Bild, sondern genau, was darü-

² Roland Barthes, *Über mich selbst*, München, 1978, S. 141.

³ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M., 1989, S. 35 f.

⁴ Roland Barthes, „Der dritte Sinn“, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M., 1990, S. 47-66: 49 und 58; Vivian Sobchack versteht den gelebten Körper als den Ort der Semiose von Barthes' „drittem Sinn“, vgl. ihren Text „What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“, in: dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA (u. a.), 2004, S. 53-84: 60.

⁵ Vgl. Roland Barthes, „Die Rauheit der Stimme“, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M., 1990, S. 269-278; hierzu auch Doris Kolesch, *Roland Barthes*, Frankfurt/M., New York, 1997, S. 124.

⁶ Zum Gegensatz von *plaisir* und *jouissance* vgl. Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt/M., 1996. Für eine griffige Instrumentalisierung der Unterscheidung in Bezug auf Formen des Populären vgl. John Fiske, *Television Culture*, London, New York, 1987, S. 224-230.

ber hinausgeht: das Korn des Tons, den Saal, das Schwarz, die obskure Masse der anderen Körper, die Lichtstrahlen, den Eingang, den Ausgang⁴⁷ – kurz: die physische Materialität der Kinosituation.

Diese wiederkehrenden Argumentationsfiguren kreisen aus der Perspektive einer Theorie, die die Vorstellung einer Vorgängigkeit des Sprachlichen nicht aufzugeben vermag, einen nicht-sprachlichen und auch nicht sprachfähigen Kern der Dinge und der Existenz ein, der in den angeführten Beispielen mit körperlicher Materialität identifiziert wird. In unterschiedlicher begrifflicher Umkleidung wird der Körper hier jeweils als Gegenentwurf zu einer artikulierten, codierten und sprachlich verfassten Sinnhaftigkeit in Stellung gebracht. Der Körper bildet das Gravitationszentrum eines Begriffskosmos, der Barthes' gesamte theoretische Arbeit umspannt. Wie am Begriff des *punctum* besonders deutlich wird, ist der Körper Adressat all dessen, was sich der planvollen Artikulation und den kalkulierten Strategien des Textuellen entzieht; hierdurch fungiert er zugleich als Instanz all jener Kräfte, die das Vermögen besitzen, der symbolischen Ordnung, wie sie uns in Form gesellschaftlicher Strukturen und der Sprache gegenübertritt, *Widerstand* zu leisten. So avanciert der Körper zu einem Instrument der Subversion: Seine Präsenz bringt das Textuelle, Codierte, Sinnhafte und Planvolle aus dem Gleichgewicht.

Die hier wirksame Vorstellung lässt sich als *subversiv-ästhetische Vorstellung des Körpers* bezeichnen, denn es ist vor allem der Rahmen des Ästhetischen, der einen Raum für die Entfaltung der subversiven Potenziale des Körperlichen bereitstellt, während der „alltagsweltliche“ Körper Knecht des Diskursiven und Effekt vorgängiger sprachlicher Strukturen bleibt. Der von pragmatischen Zwängen freigestellte Raum des Ästhetischen ist nicht der einzige, wohl aber der dominierende Ort der Artikulation jener die Ordnung zersetzenden Kräfte, die dem Körper zugesprochen werden. Mit diesem Verständnis des Körpers steht Roland Barthes freilich nur exemplarisch für eine Grundtendenz innerhalb des Poststrukturalismus'. In immer neuen begrifflichen Varianten wird der Körper *umschrieben*, insofern er als Chiffre all dessen fungiert, was sprachlich gerade nicht erreichbar scheint. Die Strategie einer beständigen Approximation des Körperlichen durch eine Reihe theorieimmanenter Neologismen, die sich im poststrukturalistischen Diskurs beobachten lässt, ist dem Umstand geschuldet, dass sich in der Instanz des Körpers die nicht-sprachlichen und unbenennbaren Reste der Theorie verdichten.

Das *Reale* Jacques Lacans, das *Semiotische*, der *Genotext* und die *Chora* in den Schriften von Julia Kristeva, das *Figurale* im Gegenbegriff zum Figurativen bei Lyotard – all dies sind Beispiele für Versuche, sprachlich zu umschreiben, was sich der Sprachlichkeit gerade widersetzt, für Versuche, in das symbolische Raster der Theoriebildung dasjenige einzupassen, dessen (ästhetischer) Wert gerade aus seiner asymbolischen Verfassung resultiert. Hinter all diesen Begriffen steht der Körper als das materielle Signifikat, das die diskur-

⁷ Roland Barthes, „Beim Verlassen des Kinos“, in: *Filmkritik* 20, 7 (1976), S. 290-293: 293.

siven Zirkulationen gegenfinanziert. Der Körper ist mit den genannten Konzepten keineswegs *identisch*, aber mit ihnen über metonymische Ketten verbunden, an denen sich die Argumentation entlangbewegt; diese metonymischen Ketten, die von den verschiedenen Theorien aus zum Körper führen, werden gebildet aus Begriffen und Konzepten wie Rhythmus, Prosodie, Materialität, Textur, Trieb, Exzess, Präsenz, Ereignis u. a., die im Raum des Ästhetischen das Auftreten von Widerständigkeiten gegenüber dem Symbolischen signalisieren.

Stellt man in Rechnung, dass die poststrukturalistische Theorie die Vorstellung eines Primats der Sprache bzw. sprachähnlicher Strukturen keineswegs aufgibt – man denke beispielsweise an Jacques Lacans Konzeptualisierung des Unbewussten als eine Sprache, die von erheblicher Bedeutung für die Filmtheorie der 1970er Jahre gewesen ist, welche sich ganz der Analyse der sprachaffinen Dimension des Mediums verschrieben hat – so wird deutlich, dass dem Körper als Figur des theoretischen Diskurses eine ambivalente Stellung zukommt. Einerseits ist er mit ästhetisch signifikanten Phänomenen verbunden, denen aufgrund ihres utopischen Potenzials und ihrer Widerständigkeit von der Theorie besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Andererseits fungiert er als Inkarnation all dessen, was lediglich *ex negativo* und in Opposition zu den regulären, gesellschaftlich relevanten Formen der Sinnbildung zu definieren ist; der Körper markiert daher immer einen Exzess gegenüber der selbst symbolisch operierenden Theoriebildung.⁸

Diese Konstellation ist nicht allzu weit entfernt von der ebenfalls ambivalenten subjekttheoretischen Deutung des Körpers als Instanz, mit der wir einerseits identisch sind, die uns aber *zugleich* als eigensinnige Kraft entgegentritt, die sich unseren Intentionen auf prekäre Weise zu entziehen in der Lage ist. Der Körper ist materielles Substrat unserer Existenz und Träger unserer Subjektivität; damit ist er ebenso Instrument unseres Ichs wie ein widerständiges Objekt, das sich im Inneren unserer Subjektivität unserem subjektiven Zugriff entzieht.⁹ Die prominente Stellung des Körpers beruht also in der Ästhetik sowie subjekttheoretisch auf dem emanzipatorischen Potenzial, mit dem er verknüpft wird. Er markiert die Möglichkeit des Hereinbrechens eines uncodierten Affekts, der die Ordnungen des Symbolischen und der Repräsentation zersetzt, und er markiert die Möglichkeit einer sich durch die Materialität der

⁸ Natürlich gibt es abseits seiner vor allem im Ästhetischen verankerten Widerständigkeit im poststrukturalistischen Diskurs noch eine ganz andere Seite in der Thematisierung des Körpers: seine Rolle in der Disziplinierung der Subjekte. Auf diesen Aspekt kann ich an dieser Stelle nicht genauer eingehen.

⁹ Diese Dimension einer dem Dinghaften der Welt verbundenen, vorprädikativen und irreduziblen Schicht subjektiver Körperlichkeit hat Maurice Merleau-Ponty unter dem Stichwort des „Fleisches“ diskutiert, vgl. z. B. ders., „Die Verflechtung – Der Chiasmus“, in: ders., *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hg. v. Claude Lefort, München, 1994, S. 172-203: 183 f.

körperlichen Existenz vollziehenden Subversion des (bürgerlichen) Subjektes.¹⁰

Zugleich trifft aber, um den skizzierten Theoriezusammenhang nun aus einer am Körper orientierten Perspektive zu begutachten, auf weite Teile des Poststrukturalismus zu, was Georg Braungart speziell an dem Ansatz von Julia Kristeva herausgestellt hat: Das Grundproblem besteht in dem *agonalen Verhältnis von Sprache und Körper*, das der Theorie unterliegt¹¹, wobei ‚Sprache‘ hier als *pars pro toto* für Symbolizität und Sinnhaftigkeit zu verstehen ist. Das Körperliche tritt in Form von Phänomenen in Erscheinung, die sich der vollständigen Versprachlichung widersetzen. Die gleichzeitige Annahme der Unhintergebarkeit der Sprache macht es unmöglich, den Körper anders denn als Negation zu verstehen. Einmal in Opposition zu Sprachlichkeit und Sinnhaftigkeit eingeführt, kann die Idee eines selbst *leibhaften Sinns* (wie Braungart im Titel seiner Studie formuliert) nicht reüssieren. So zentral die Idee des Körpers also retrospektiv für den poststrukturalistischen Theoriezusammenhang scheint, wird hier im Hinblick auf seine eigenständige Theoretisierung doch die Notwendigkeit eines anderen Körperbegriffs deutlich.

II. Halbtotale: Der Körper in der Filmtheorie

Eine andere Vorstellung des Körpers gewinnt denn auch in der Tat mit seiner Konjunktur in der Medien- und Kulturtheorie spätestens seit den neunziger Jahren an Grund. Als eine für die poststrukturalistische Theorie noch unabsehbare Konsequenz ihrer Operationen erfährt der Körper eine Re-Evaluation, die den ehemaligen *Grenzwert* von Sinnhaftigkeit und damit von Theoriebildung insgesamt zu einer zentralen Instanz promoviert. Körperlichkeit wird nicht mehr als Medium eines sinndestruierenden Exzesses zur Geltung gebracht, als materieller und fleischlicher Gegenpol zum Symbolischen, oder als eine subversiv agierende Instanz uncodierter Erfahrungen, sondern im Gegenteil als unhintergebbare *Voraussetzung* aller Sinnbildung und als *Fundament* aller kulturell-symbolischen Prozesse, einschließlich der Sprachlichkeit des Menschen.

Die neu konfigurierte Vorstellung des Körperlichen lässt sich provisorisch unter dem Stichwort der *Verkörperung* zusammenfassen. Verkörperung verweist zumindest auf zweierlei: zum einen auf die grundsätzliche Notwendigkeit der materiellen Verkörperung von Sinn – jede symbolische Praxis setzt auf einem materiellen Substrat auf, das an raum-zeitliche Vollzüge gebunden

¹⁰ Als Beispiel für eine derart widerständige Auffassung des Körpers gegenüber der Subjektivität mag gelten: Leo Bersani, *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, New York, 1986.

¹¹ Vgl. Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen, 1995, S. 35.

ist.¹² Zum anderen verweist der Begriff auf die Leiblichkeit der menschlichen Existenz, die sich keineswegs im physischen Körper erschöpft. So unterscheidet Thomas Csordas in dem Vorwort zu einem Sammelband über *Embodiment and Experience* zwischen dem Körper als empirische Entität und Verkörperung als existenzieller Grund der Kultur und des Selbst.¹³ Gegenstand der kulturwissenschaftlichen Forschung ist nach Csordas nicht der Körper als Physis, als materielles und biologisches Objekt, sondern es sind Verkörperung und Leiblichkeit als existenzielle Voraussetzungen von Wahrnehmung, Erfahrung und Interaktion mit der Welt.¹⁴ Von der verkörperten Existenz des Menschen zu sprechen, trägt insofern der unaufhebbaren Bindung aller Wahrnehmungs-, Denk- und Erkenntnisprozesse an die *Körperlichkeit* des Menschen Rechnung. In dieser theoretischen Perspektive steht der Körper nicht länger als radikale Alterität einem hegemonialen (bürgerlichen) Modell von Subjektivität gegenüber, sondern er avanciert zum Fundament menschlicher Subjektivität.

Wie die schon zitierte Idee eines genuin leibhaften Sinns, die damit Kontur gewinnt, bereits begrifflich ausflagt, entwickelt sich diese Vorstellung in Anlehnung an phänomenologische Positionen – hier vor allem natürlich Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* –, aber ebenso in Anschluss an Anthropologie und Kognitionswissenschaft, die die kultur- und identitätsstiftenden Funktionen des Körpers offengelegt und so die Umrisse einer verkörperten Existenz aufgezeichnet haben. Zu denken ist z. B. an die Arbeiten von Francisco Varela, George Lakoff und Mark Johnson, in denen die Vorgängigkeit eines körperlichen Bewusstseins gegenüber der Entwicklung der Sprachfähigkeit und damit die Abhängigkeit der Symbolbildung von der eigenen körperlichen Erfahrung dargelegt wird.¹⁵

¹² An diesem Punkt setzt, wie bekannt, die neuere Performativitätsdebatte an, die auf solchen materiellen Vollzügen als notwendige und gleichberechtigte *Kehrseite* aller semiotischen und sinnbildenden Prozesse beharrt; vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Frankfurt/M., 2001; dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004; Sybille Krämer/Marco Stahlhut, „Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: *Paragrana* 10, 1 (2001), S. 35-64 sowie mit Bezug auf das Medium Film: Thomas Morsch, „Wahrgenommene Wahrnehmung, gesehene Sehen. Zur ästhetischen Performativität des Films“, in: *Kunstkommunikation. „Wie ist Kunst möglich?“ Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, hg. v. Christian Filk/Holger Simon, Berlin, 2009 [im Erscheinen].

¹³ Vgl. Thomas Csordas, „Introduction: The Body as Representation and Being-in-the-world“, in: *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, hg. v. Thomas Csordas, Cambridge (u. a.), 1994, S. 1-24: 6. Insofern überschneiden sich die Begriffe der Körperlichkeit, der Leiblichkeit und der Verkörperung: Sie vermitteln zwischen dem Körper als materielle Entität („Körper-Haben“), der Leiblichkeit des Subjekts („Leib-Sein“) und der verkörperten Existenz des Selbst. Zur Unterscheidung von Leib-Sein und Körper-Haben vgl. Helmuth Plessner, „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, hg. v. Günter Dux, Frankfurt/M., 1982, S. 201-387.

¹⁴ Vgl. Csordas (1994), Introduction, S. 12.

¹⁵ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966; George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*,

Die damit angezeigte Umstellung des theoretischen Fokus von Sprachlichkeit und Zeichenhaftigkeit auf Körperlichkeit und Erfahrung lässt sich in der Filmtheorie exemplarisch an der, wenn auch verspäteten, Konjunktur von Vivian Sobchacks phänomenologisch orientierter Medienästhetik des Films aufzeigen. 1992 in einem Kontext publiziert, in dem ihrem Ansatz jede Möglichkeit des kommunikativen Anschlusses an virulente Theorieoptionen fehlte, gehört ihre Studie *The Address of the Eye* mittlerweile zu den meist zitierten Büchern in der Filmwissenschaft.¹⁶ Sobchack schlüsselt das filmische Medium von der Tatsache der Wahrnehmung her auf und greift dabei vor allem auf die Wahrnehmungstheorie von Merleau-Ponty zurück. Der Autorin geht es hier nicht darum, die Adressierung des Körpers und die ekstatische Mobilisierung des Sinnlichen als prominente Sonderfälle filmischer Artikulation zu begreifen, sondern darum, die gesamte Ausdrucksfähigkeit und damit die ästhetische Valenz des Mediums in der Instanz des Körpers zu gründen, genauer: in der Körperlichkeit des Zuschauers wie in der Körperlichkeit des filmischen Apparates und seiner Bilder. Folgt man diesem Ansatz, wird das Kino nicht erst durch bestimmte ästhetische Strategien und in Anbetracht bestimmter Bilder körperlich – zu denken wäre etwa an Strategien haptischer Wahrnehmung, an die Schockstrategien des Horrorfilms oder die sinnlichen Intensitätssteigerungen des erotischen oder pornografischen Films; vielmehr geht es darum, den Film als ein Medium auszuweisen, das von einer grundlegenden Affinität zum Körper und zur körperlichen Erfahrung geprägt ist und dessen gesamte medienästhetische Charakteristik auf dem Prinzip einer verkörperten Wahrnehmung beruht.

In Sobchacks Studie wird daher nicht primär der spürende, leiblich empfindende und sinnlich wahrnehmende Zuschauer als Adressat kinematografischer Bilder ausbuchstabiert, sondern es wird unter Rückgriff auf Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* eine grundlegende Parallele zwischen der körpergebundenen Wahrnehmung des Menschen und der technischen Wahrnehmungsform des Films gezogen. In dieser Analogie zwischen filmischer und menschlicher Wahrnehmung liegt die strukturelle medienästhetische Differenz des Kinos zu anderen Medien. In beiden Fällen handelt es sich um eine verkörperte Wahrnehmung, insofern sie, vermittelt durch die Instanz der Kamera, einem physisch verorteten Verhältnis zur wahrgenommenen Welt entspringt. Die durch die Kamera betrachtete und auf der Leinwand sichtbar gemachte Welt ist wie die Welt unserer eigenen Wahrnehmung eine, zu der ein intentionales und verkörpertes Verhältnis besteht.

Chicago, ILL., 1987; ders./Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, ILL., 1980; [die deutsche Ausgabe ist 1998 in Heidelberg unter dem Titel *Leben in Metaphern* erschienen]; Mark Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago, ILL., 1987; Francisco J. Varela/Evan Thompson/Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, 1991.

¹⁶ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ, 1992.

Im menschlichen Sehen wie im filmischen Bild ist die Begrenztheit und Perspektivität der Wahrnehmung jeweils der physischen Verortung und verkörperten Existenz der wahrnehmenden Instanz geschuldet – dem Körper im einen Fall, der Kamera im anderen. Die Beweglichkeit des filmischen Blicks wird von Sobchack, erneut in Analogie zu Merleau-Pontys Darstellung körperlicher Wahrnehmung, als Ausdruck der ursprünglichen Intentionalität eines Körpers gedeutet. Vom Körper des Films zu sprechen, ist daher für Sobchack keineswegs eine metaphorische Redeweise.¹⁷ Der filmische Körper ist im filmischen Bild nicht sichtbar, bildet aber den Ort seiner Hervorbringung. Er ist *verkörpert* in der filmischen Apparatur und ist die Grundlage filmischer Signifikanz und filmischen Ausdrucks.

Dank der verkörperten Wahrnehmung des Films wird im filmischen Bild die Struktur menschlicher Wahrnehmung selbst – sozusagen im performativen Vollzug – zum Gegenstand von Wahrnehmung (durch den Zuschauer). In diesem strukturellen Moment medialen Wahrnehmungsgeschehens liegt die Spezifität des Films als symbolische Form der Kommunikation und als ästhetisches Medium. Aufgrund der Isomorphie zwischen filmischer und menschlicher Wahrnehmung wird die menschliche Wahrnehmung im Kino ihrer selbst ansichtig, denn jedes filmische Bild präsentiert sich auf der Leinwand als ein (durch die Kamera) bereits wahrgenommenes, das vom Zuschauer wiederum wahrgenommen wird.

An dieser Stelle muss auf Sobchacks These und ihre filmtheoretischen Konsequenzen nicht weiter eingegangen werden; angeführt wurde ihre Studie hier lediglich als Beleg für einen umfangreichen Paradigmenwechsel, in dem der Körper nicht mehr länger als Adressat genrespezifischer filmischer Ästhetiken in den Blick genommen wird, sondern als Modell und Zentrum filmischer Erfahrung schlechthin. In dem damit angezeigten Wandel des Körpers von der Chiffre des Ereignishaften, Heterogenen, Zufälligen und Unplanbaren zum Fundament menschlicher Existenz vollzieht sich etwas selbst Ungeplantes. Der Stellungswechsel von einer sinnsubversiven Kraft zu der sinnfundierenden Instanz schlechthin, der sich exemplarisch in der Filmwissenschaft nachvollziehen lässt, jedoch für die Kulturtheorie insgesamt von Bedeutung ist, bleibt für den Körper im Bereich der ästhetischen Praxis nicht ohne Kosten. Die in den Theorien der Verkörperung und der Leiblichkeit vollzogene Aufwertung des Körpers setzt einerseits gewisse Tendenzen des Poststrukturalismus fort, der dem Körper bereits eine eminente Bedeutung zugewiesen hat. Andererseits droht der Körper den subversiv-utopischen Stachel zu verlieren, der ihn im ästhetischen Diskurs des Poststrukturalismus auszeichnet. Wenn das Körperliche dem Symbolischen nicht mehr als radikale Negation gegenübersteht, sondern zum Fundament von Wahrnehmung, Erfahrung und Ausdruck avanciert, dann geht damit die Widerständigkeit des intransigenten Körpers verloren, die in den Schriften von Roland Barthes, Jean-François Lyotard,

¹⁷ Vgl. ebd., S. xviii.

Julia Kristeva und anderen sein Kapital im Feld des Ästhetischen bildet. Dieser Befund betrifft nicht allein den theoretischen Diskurs, sondern auch die ästhetische Praxis. Sie wird sich daher nicht mehr mit der Selbstverständlichkeit des Surrealismus, des Wiener Aktionismus, des Horrorfilms der siebziger Jahre oder der Performancekunst einer Marina Abramović – um einige ästhetische Beispiele herauszugreifen, in denen Körperlichkeit eine eminente Bedeutung besitzt – auf die irritativen oder subversiven Qualitäten des Körpers bzw. der Strategien somatischer Adressierung beziehen können.

III. Naheinstellung: Das Kino der Sensation

Lassen sich, so meine abschließende Frage, bestimmte aktuelle filmästhetische Konzepte als Reaktion auf diese Situation begreifen, in der die Konjunktur des Körpers mit seinem ästhetischen Relevanzverlust bezahlt zu werden droht? Dem Befund, dass der Körper zur sinnstiftenden Instanz *par excellence* avanciert ist und dadurch in der Ästhetik an kritischem Potenzial verloren hat, ließe sich zum Beispiel durch eine erneute Radikalisierung des Körperlichen begegnen. Durch den Versuch, das Irritierende und Subversive des Körpers wieder zu gewinnen – nun aber nicht in Opposition zu Sprachlichkeit, Symbolizität und Sinnhaftigkeit, wie dies im Poststrukturalismus vorwiegend der Fall ist –, sondern in Opposition zu dem neuen Bild des Körpers: zu dem in seiner fundamentalen Bedeutung anerkannten, aber gleichzeitig „gezähmten“ und funktionalisierten Körper, wie er in der gegenwärtigen Theoriebildung stark vertreten ist.

Die Beantwortung der Frage nach einer nicht-regressiven ästhetischen Radikalisierung des Körperlichen kann verschiedene Wege einschlagen. Filmische Poetologien ganz unterschiedlichen Zuschnitts können als Antworten auf den Plan treten. Zu denken wäre etwa an Ästhetiken dysfunktionaler Körperlichkeit, an Werke, die unassimilierbare somatische Erfahrungen vermitteln wollen, an ästhetische Formen, die auf eine nachhaltige Störung körperlicher Wahrnehmung abzielen und in denen sich Körperlichkeit nicht als sensualistische Erweiterung von Subjektivität präsentiert, sondern der Körper erneut als Störfall auf den Plan tritt, der die Souveränität des Subjekts infrage stellt.

Damit wird die phänomenologische Theorie filmischer Erfahrung verlassen, die auf das Subjekt als Ort und Organ dieser Erfahrung nicht verzichten kann und Gefahr läuft, in eine Vorstellung zu münden, nach der sich der Zuschauer durch die sinnliche Erfahrung des Films in seiner Subjektivität immer wieder bestätigt findet. Laut Vivian Sobchacks Beschreibung filmischer Rezeption eilt das sinnliche Empfinden des Körpers in seinem eigensinnigen Wissen und Verstehen den Prozessen des subjektiven Bewusstseins zwar voraus¹⁸, aber in-

¹⁸ Vgl. Sobchack (2004), *What My Fingers Knew*.

dem das Ich sich selbst angesichts des Films in reflexiver Weise als sinnlich wahrnehmendes Subjekt erfährt, läuft die Filmerfahrung letztendlich immer auf eine Selbstbestätigung der eigenen souveränen Subjektivität des Filmzuschauers hinaus. Das Bewusstsein eines selbstidentischen Ichs bildet für eine phänomenologische Theorie den unvermeidlichen Fluchtpunkt jedweder Erfahrung, und dies gilt auch für die körperliche.

Eine filmische Ästhetik, die aus dieser perspektivischen Linie ausschert und mittels ihrer visuellen und akustischen Strategien versucht, dem Zuschauer eine körperlich-sinnliche Erfahrung zu vermitteln, die nie ganz Bewusstsein werden kann, findet sich im französischen Kino der Gegenwart. Sie ist unter dem Rubrum eines *Kinos der Sensation* diskutiert worden, wodurch die Nähe zu theoretischen Vorstellungen, wie sie von einer Deleuzianisch orientierten Filmtheorie vertreten werden, bereits deutlich gemacht ist. Die Filme dieser ästhetischen Richtung sind kaum durch einen gemeinsamen Stil geprägt, noch werden sie von Filmemacherinnen und Filmemachern geschaffen, die sich einer Gruppe zugehörig fühlen oder als eine gemeinschaftliche „Bewegung“ agieren würden. Es handelt sich vielmehr um eine Reihe von Filmen ganz unterschiedlicher Machart und Thematik, die ein gemeinsames Gravitationszentrum in Form ähnlicher filmästhetischer Fragestellungen zu besitzen scheinen: Wie mit der Dominanz der Narration und ihren überlebten Mustern kausaler Zusammenhänge brechen? Wie zu einer Eigenständigkeit des visuellen Ausdrucks finden? Wie die filmische Figur depersonalisieren und die psychologisch verengte Erfahrung des Films unterlaufen, die Mainstream und Qualitätskino gleichermaßen ihren Zuschauern aufzwingen? Die Umrisse dieses Gravitationszentrums lassen sich am ehesten mit der Hilfe von Begriffen aufzeichnen, die, wie derjenige der „Sensation“, vor allem von Gilles Deleuze in die ästhetische Diskussion eingebracht worden sind.¹⁹

In ihrer Studie zu diesem transgressiven Strang des französischen Gegenwartskinos diskutiert Martine Beugnet Filme von Claire Denis, Bruno Dumont, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux, Marina de Van, Arnaud de Pallières u. a. im Hinblick auf ihren Anteil an einem Kino der Sensation²⁰, das sich dem Gesetz der Subjektivität verweigert und den Körper als Instanz mobilisiert, die vom Ich des Subjektes abgespalten ist. Zum einen betont die filmische Darstellung immer wieder die Autonomie des Körperlichen gegenüber der Subjektivität und unterläuft damit die funktionale Einheit von Körper und Subjekt, wie sie im narrativen Genrekino vorherrschend ist. Zum anderen verweigern sich die Perzepte, Affekte und Empfindungen, die sich dem Zuschau-

¹⁹ Vgl. Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, München, 1995, zum begrifflichen Zusammenhang von Sensation, Kräften, Affekten und Körper. Dazu auch Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M., 2000, S. 191-237.

²⁰ Vgl. Martine Beugnet, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, 2007. Eine andere Richtung des zeitgenössischen Films mit der gleichen Begrifflichkeit verfolgt bspw. Barbara Kennedy, *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh, 2000.

erkörper in der filmischen Erfahrung vermitteln, den Strategien der Identifikation, der Empathie und des psychologischen Verstehens zu folgen, die ebenfalls für die Erfahrung des herkömmlichen Erzählkinos kennzeichnend sind. Obwohl es sich keineswegs um nicht-narrative Filme handelt, bestimmen die Plausibilität psychologischer Motive, die Einheit eines immersiven Fiktionsraums und die stringente Logik kausaler Handlungsketten diese Form des Kinos weitaus weniger als der Versuch, autonome „Empfindungsblöcke“ zu generieren, die das Bewusstsein und die herkömmlichen Erfahrungsspielräume des Subjekts übersteigen.²¹ So operieren diese Filme entlang von Pfaden, die zugleich in der Theorie beschritten wurden. Insbesondere ihre Tendenz, die Logik von Narrativität und Repräsentation immer wieder zu transgredieren, ohne z. B. den Schritt in die Gegenstandslosigkeit und formale Abstraktion des strukturellen Experimentalfilms zu unternehmen, lässt an Deleuzes Ausführungen zu den Arbeiten von Francis Bacon denken.

Allerdings wäre für jeden einzelnen der genannten Regisseure und Regisseurinnen, und in den meisten Fällen für jeden einzelnen Film, in ganz eigener Weise der Bezug zum Thema des Körpers und zur Ästhetik der Sensation zu entfalten. Die filmästhetischen Gestaltungsmittel, die im Rahmen dieser informellen ‚Interessengemeinschaft‘ zum Einsatz kommen, sind ebenso heterogen wie die Themen, Milieus, Figuren und Konstellationen, die die Filme bestimmen.

Neben den recht bekannten Filmen von Claire Denis sind es vor allem die eindrucklichen Werke von Philippe Grandrieux, in denen eine Ästhetik des Körpers in der Gestalt einer Ästhetik der Sensation kumuliert. Seine Filme arbeiten einerseits die fundierende Rolle einer körpergebundenen Wahrnehmung für jede Form filmischer Signifikanz ein und versuchen zugleich, die ästhetische Radikalität des Körpers wiederzugewinnen. Grandrieux' Filme markieren, darin ist der französischen Filmwissenschaftlerin Nicole Brenez uneingeschränkt zuzustimmen, den derzeit fortgeschrittensten Punkt der kinematografischen Forschung.²² Wenn Grandrieux festhält, die Montage seiner Filme folge nicht einer Logik des narrativen Zusammenhangs, sondern einer Logik

²¹ Vgl. Deleuze/Guattari (2000), *Was ist Philosophie?*, S. 191 f.: „Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist ein *Empfindungsblock*, das heißt eine *Verbindung*, eine *Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten*. Die Perzepte sind keine Perzeptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfindungen, Perzepte und Affekte, sind *Wesen*, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen.“ [Herv. i. O.] Damit schließen die Autoren an Deleuzes Studie zu Francis Bacon an, in der die Logik der Sensation als Abkehr von der Repräsentation jenseits der Möglichkeit radikaler Abstraktion verhandelt wird.

²² Vgl. Nicole Brenez (Hg.), *La vie nouvelle: nouvelle vision: à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, Paris, 2005.

„reiner Sensationen“²³, rückt er sie damit selbst in die Nähe einer Deleuzianischen Perspektive, die ihm als theoretischer Entwurf sicherlich geläufig ist.

Nicht Handlungen, Figuren, Gefühle, Darstellungen sind die entscheidenden Antriebsquellen seines Kinos; es ist vielmehr bestimmt durch Lichtverhältnisse, Rhythmen, Kräfte der Anziehung und Abstoßung, wechselnde Intensitäten²⁴, Ströme und Schwingungen. Grandrieux' Filme sind keine abstrakten Experimentalfilme, aber über den Repräsentationsraum der rudimentären Handlungszusammenhänge schiebt sich beständig eine Schicht visueller Artikulation, in denen sich die materiellen Spuren unsichtbarer Kräfte verzeichnen, die auf das filmische Bild im Rücken seiner Figuren wirken. Ganz ähnlich hat Deleuze die Deformationen der Körper in den Bildern von Francis Bacon gedeutet und sie als Beispiele einer Logik der Sensation angeführt: In den Verwischungen des Fleisches erkennt Deleuze die Effekte ungreifbarer Kräfte, die nur durch ihre Einschreibung in den Körper zur Wahrnehmbarkeit gelangen. Dadurch vermittelt sich dem Körper des Betrachters als Empfindung, was niemals Gegenstand expliziter Darstellung werden könnte und sich auch der sprachlichen Vereindeutigung widersetzt.

Wie sich analog hierzu bei Grandrieux in die *filmischen Körper* wie in den *Körper des Films* das Wirken undefinierter Kräfte einschreibt, lässt sich an einer zentralen Szene aus seinem Film *La vie nouvelle* (2002), einer Tanzszene, beobachten. Die Verfremdung körperlicher Motorik und Gestik lenkt die Aufmerksamkeit auf den Eigensinn des Körpers und stattet ihn mit Ausdrucksformen aus, die sich von Subjektivität und Emotionalität lösen.²⁵ Im Verlaufe der Szene verschleift sich buchstäblich die weibliche Gestalt. Ihre Konturen verschwimmen in der Bewegung und das Bild selbst rührt an einer amorphen Gegenstandslosigkeit. Die Szene ist beispielhaft für viele weitere im Werk von Grandrieux, in denen Figur und filmischer Raum in ein visuelles Rauschen übergehen, in der das Bild sukzessive unlesbar wird und die identifizierende Wahrnehmung auf diese Weise unterlaufen wird. Atmosphärische Modulationen von Bild und Ton ohne unmittelbare Funktion im Hinblick auf Erzählung oder Figur bilden auch in *Sombre* (1999) und *Un lac* (2008) immer wieder Beispiele für eine Bildlogik, die anderen Prämissen folgt als eine stringente Handlungslogik.

Die Undeutbarkeit der Handlung, der Motive, der Figuren und der Zusammenhänge filmischer Räume erzeugt ein semantisches Vakuum, das einerseits

²³ Vgl. ein Interview mit Philippe Grandrieux, „Entretien“, auf: *Balthazar: Revue d'analyse du cinéma contemporain*, 4 (2000), online unter: <http://cyrilbg.club.fr/grandrieux.html>, zuletzt aufgerufen am 12.09.2009.: „Ce qui fabrique les relations de montage ce sont effectivement des relations liées à la sensation pure. Ma préoccupation était de placer le spectateur dans un certain état de perception, un état à la fois inquiet, hyperactif, halluciné, de perception.“

²⁴ In Form quantitativer Veränderungen im Bild (bzw. des Bildes) hinsichtlich Bewegung, visueller Dichte, Farbe, Helligkeit, Textur etc.

²⁵ Zur Verfremdung des motorischen Apparates des Körpers als Strategie des modernen Theaters vgl. u. a. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater. Essay*, Frankfurt/M., 1999, S. 374.

von der idiosynkratischen Expressivität vielfältiger Körpersprachen und andererseits von den beständigen Modulationen und Intensitätsschwankungen einer materiellen Visualität aufgefüllt wird, die sich gleichwohl selbst immer wieder entzieht, indem sie in Schwarzbilder, Unschärfen, Gestaltdiffusionen oder schlichtweg in ein indifferentes Rauschen übergeht. Grandrieux' Filme treten dem Zuschauer als selbst materielle filmische Körper gegenüber, an denen sich Kräfte manifestieren, die keiner Subjektivität mehr unterliegen. Diese Kräfte können nicht mehr auf filmische Figuren verrechnet werden und ihr Ausdruck im filmischen Bild trägt der Begrenztheit menschlicher Wahrnehmung keine Rechnung. In den Modulationen der filmischen Oberfläche liegt nun alles andere als eine schlichte synästhetische Steigerung des sinnlichen Erlebens im Kino. Grandrieux' Filme realisieren vielmehr eine ästhetische Affektivität, die abseits einer fühlenden und verstehenden Subjektivität wirksam ist. Die Deleuzianische Pointe dieser Ästhetik besteht, so könnte man sagen, darin, dass es nicht um die sinnliche Erweiterung von Subjektivität geht, sondern um die Überwindung der Subjektivität durch das Medium des Körperlichen.

Hierzu trägt auch bei, dass die Sprache als Träger von Subjektivität in *Sombre* fast und in *La vie nouvelle* komplett ausgespart bleibt – nur noch die Körper sprechen, die oftmals als ahuman, entsubjektiviert, animalisch und reduziert auf ihre fleischliche Form auf die Leinwand gezeichnet werden. Besonders eindrücklich ist dies der Fall in einer mit einer Thermokamera gefilmten Szene in *La vie nouvelle*, in der sich ein kannibalistisches Spektakel unter Figuren abspielt, die durch die Aufnahmetechnik zu amorphen, schemenhaften Gestalten deformiert sind: anonyme Körper, die sich nicht anders äußern, als durch ein unablässiges Schreien.

Die unter- oder überbelichteten, verwackelten, unscharfen, gefilterten oder verschleierte Bilder, die zu kurzen oder zu langen Einstellungen aus falschen und verkanteten Perspektiven und die haptische Materialität der filmischen Oberfläche betreiben eine fortgesetzte Ambiguisierung des Sichtbaren, die aus der Bildersprache die Intentionalität menschlichen Ausdrucks und menschlicher Wahrnehmung austreibt, um einer Palette transhumaner Affekte und Intensitäten Raum zu geben. Die visuelle Vielgestaltigkeit von Grandrieux' Bildern verdankt sich ihrer Durchlässigkeit gegenüber den Wirklichkeitsschichten unterhalb dessen, was sinnlich, kognitiv oder emotional erfassbar wäre und somit im Einzugsbereich bewusster, subjektiver Erfahrung läge.

Der Körper betritt hier als Agent des Präpersonalen oder Protosubjektiven die Leinwand. Nicht Intentionen bestimmen sein Handeln, wie im Genrekino der Fall, sondern die Modulation des filmischen Körpers selbst – der Wechsel von Licht und Intensitäten, von Texturen, Farben, Schärfen, Rhythmen, von Bewegungen, Geschwindigkeiten und Kräften – bestimmt sein Erscheinungsbild. Der filmische Körper wird zum Träger von Affekten, durch die wir als Zuschauer hindurchgehen oder die durch uns hindurchgehen, ohne dass sie je als *unsere* subjektiven Erfahrungen oder Gefühle domestizierbar wären.

Literatur

- Barthes, Roland, „Beim Verlassen des Kinos“, in: *Filmkritik* 20, 7 (1976), S. 290-293.
- Ders., *Über mich selbst*, München, 1978.
- Ders., *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M., 1989.
- Ders., „Der dritte Sinn“, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M., 1990, S. 47-66.
- Ders.: „Die Rauheit der Stimme“, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M., 1990, S. 269-278.
- Ders., *Die Lust am Text*, Frankfurt/M., 1996.
- Bersani, Leo, *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, New York, 1986.
- Beugnet, Martine, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, 2007.
- Braungart, Georg, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen, 1995.
- Brenez, Nicole (Hg.), *La vie nouvelle: nouvelle vision: à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, Paris, 2005.
- Csordas, Thomas, „Introduction: The Body as Representation and Being-in-the-world“, in: *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, hg. v. Thomas Csordas, Cambridge (u. a.), 1994, S. 1-24.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, München, 1995.
- Ders./Guattari, Félix, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M., 2000.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Frankfurt/M., 2001.
- Dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004.
- Fiske, John, *Television Culture*, London, New York, 1987.
- Grandrieux, Philippe, „Entretien“, auf: *Balthazar: Revue d'analyse du cinéma contemporain*, 4 (2000), online unter: <http://cyrilbg.club.fr/grandrieux.html>, zuletzt aufgerufen am 12.09.2009.
- Johnson, Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago, ILL, 1987.
- Kennedy, Barbara, *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh, 2000.
- Kolesch, Doris, *Roland Barthes*, Frankfurt/M., New York, 1997.
- Krämer, Sybille, Marco Stahlhut, „Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: *Paragrana* 10, 1 (2001), S. 35-64.
- Lakoff, George, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, ILL, 1987.
- Ders./Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, ILL, 1980. [Die deutsche Ausgabe ist 1998 in Heidelberg unter dem Titel *Leben in Metaphern* erschienen.]
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater. Essay*, Frankfurt/M., 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966.
- Ders., „Die Verflechtung – Der Chiasmus“, in: ders., *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hg. v. Claude Lefort, München, 1994, S. 172-203.
- Morsch, Thomas, „Wahrgenommene Wahrnehmung, gesehene Sehen. Zur ästhetischen Performativität des Films“, in: *Kunstkommunikation. „Wie ist Kunst möglich?“ Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, hg. v. Christian Filk/Holger Simon, Berlin, 2009 [im Erscheinen].

- Plessner, Helmuth, „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, hg. v. Günter Dux, Frankfurt/M., 1982, S. 201-387.
- Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ, 1992.
- Dies., „What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“, in: dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA (u. a.), 2004, S. 53-84.
- Varela, Francisco J./Thompson, Evan/Rosch, Eleanor, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, 1991.