

Dieter Merlin

Sabine Nessel: Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper

2010

<https://doi.org/10.17192/ep2010.2.392>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Merlin, Dieter: Sabine Nessel: Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 27 (2010), Nr. 2, S. 243–244. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2010.2.392>.

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.

Sabine Nessel: Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper

Berlin: Vorwerk 8 2008, 176 S., ISBN 978-3-940384-08-9, € 19,- (Zugl. Dissertation an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M.)

Sabine Nessels Buch, 2005 in Frankfurt als Dissertation eingereicht, zeugt von einem Paradigmenwechsel in der Filmtheorie. Einer Revolution in der wissenschaftlichen Beschreibungsweise dessen, was passiert, wenn man sich im Kino einem audiovisuellen ‚Ereignis‘ aussetzt. Der Film als Text – passé? Unter Berufung auf u.a. Gilles Deleuze (*Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1997), Rick Altman („Cinema as Event“, in ders. [Hg.] *Sound theory, sound practice*, London 1992), Steven Shaviro (*The Cinematic Body. Theory out of bound*, Minneapolis, Minn. 1993), Heide Schlüpmann (*Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt a. M. 2002), Jacques Derrida (*Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003) und Dieter Mersch (*Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002 sowie *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002) konstatiert Nessel eine seit den 90er Jahren zu beobachtende offene Kritik an den „semiotisch-psychoanalytisch orientierte[n] Perspektiven, die seit den siebziger und achtziger Jahren Film als Textualität konzipierten.“ (S.13). Beobachtet man die filmtheoretische Landschaft in Frankreich, so könnte man meinen, Deutschland hinke den Entwicklungen im Nachbarland hinterher, die Revolution verspätet sich. Oder findet sie gar nicht statt?

Die ersten 67 Seiten des Buches von Nessel gehörten an den Anfang jedes Seminars zur Filmtheorie, als Grundlage einer offenen Diskussion der Frage, *was* man eigentlich *wie* beschreiben will, wenn man sich Filmen theoretisch nähert. Sich Filmen theoretisch nähern, wie geht das eigentlich? Geht das, im philosophisch strengen Wortsinn, überhaupt? „Das Ereignis des Kinos entzieht sich der einfachen Darstellung durch Sprache und geht in der Beschreibung von Effekten der Apparatur nicht auf. Es dennoch zu lokalisieren ist Sache der Filmtheorie, deren Medium aber die Sprache ist.“ (S.15) Das Paradoxon, das hier sichtbar wird, nährt die Befürchtung, dass es nicht möglich sein könnte, dasjenige adäquat ‚einzufangen‘, was den Ereignischarakter des Kinos ausmacht. Versagt die Filmwissenschaft an dem Objekt, das es eigentlich zu analysieren gilt? Nessel verweist auf den resignierenden Kommentar François Truffauts im Hinblick auf Premingers *Bonjour Tristesse* (USA 1957): „Ich habe den Film nicht wirklich analysiert. Ist es mein Fehler, wenn er sich einem auf geheimnisvolle Weise entzieht?“ (S. 22). Man könnte versuchen, den filmischen Text, der sich hier windet und dreht, durch eine Verfeinerung der Messinstrumente zu packen. Ihn weiter zu zerlegen, in weitere *Kontexte* zu stellen. Und wenn man sich ihm nicht als Text nähert, sondern als Ereignis? Bringt die ‚physische Annäherung‘ an „neuere [...] Action- oder Katastrophenfilme [...] des zeitgenössischen Hollywoodkinos wie *Independence*

Day, Armageddon, Twister“ (S.21) oder, um Nessels Liste ein aktuelles Beispiel hinzuzufügen: *Avatar* (USA 2009, James Cameron), bringt das somatische Erleben der durch diese Filme provozierten Kinoereignisse Theoriemodelle hervor, die sich auch auf *Bonjour Tristesse* anwenden lassen? Theoriemodelle, die dem Faktum gerecht werden, dass es nicht nur in den Multiplexen der Gegenwart, sondern immer schon Sinn des Kinos war, das Publikum „mit Bildern und Sounds in einer [...] bis dahin wenig vertrauten Weise zu überwältigen“ (S.13)?

Nessel antwortet auf Umwegen: zunächst mit einer Gegenüberstellung der film- bzw. kinotheoretischen Positionen Gilbert Cohen-Séats, Christian Metz' und Rick Altman's. Während Cohen-Séat ‚kinematographische‘ von ‚filmischen‘ Tatsachen unterscheidet (‚faits cinématographiques‘ vs. ‚faits filmiques‘) und dadurch dem Vorführraum, den darin befindlichen Zuschauer/innen sowie den ökonomischen, sozialen und kulturellen Bedingungen, die zur Produktion der Filme geführt haben, noch eine theoretische Relevanz zuweist, beschränkt sich Metz auf die Erforschung des Films als Gesamtheit aller auf der Leinwand beobachtbaren sowie aller akustisch wahrnehmbaren Phänomene: „Metz zufolge ist das Kino für die Filmsemiologie nur dann als Forschungsgegenstand denkbar, wenn es als Spur im Filmtext lokalisierbar geworden ist.“ (S.37) Altman dagegen kommt laut Nessel auf Cohen-Séats Differenzierung zurück, er fasst die von letzterem geprägte Dichotomie begrifflich neu, indem er „*film as text*“ von „*cinema as event*“ (S.36, Hv. Nessel) unterscheidet. Kino als Ereignis wird von Altman als ein Gesamtsystem verstanden, das aus den Einzelkategorien ‚culture‘, ‚production‘, ‚text‘ und ‚reception‘ besteht, ohne dass einem dieser Faktoren eine privilegierte Rolle zukommt. Das Gesamtsystem „konstituiert [...] sich aus dem kontinuierlichen Austausch, ohne Anfang und Ende und ohne spezifischen Punkt“, und „es ist unmöglich vorauszu sehen, welcher Aspekt des Systems welchen anderen beeinflusst.“ (S.34) Goodbye, science? Nicht zwangsläufig. Altman greift auf Visualisierungen, d.h. auf ein analogisches Kommunikationssystem zurück, um das deutlich zu machen, was die Symbolsprache nicht oder nur schwer zu greifen vermag (vgl. S. 34f.): ein Stundenglas, in dem der filmische Text das Nadelöhr zwischen Produktion und Rezeption darstellt; fliegende Doughnuts, die wie das Kinoereignis „keine klare Unterscheidung zwischen innen und außen, oben und unten“ (S.33) aufweisen, die der Sehnsucht nach einer „luxuriöse[n] und möglichst störungsfreie[n] Rezeption“ (S.35) ein ikonographisches Pendant verleihen, konkret: die das Bedürfnis spiegeln, sich im „weichgepolsterten Sessel der Großkinos“ (S.35) zurückzulehnen und ein diffuses Bild-Sound-Gemisch in sich aufzusaugen.

Sieht jemand, wie sich Adorno und Horkheimer im Grab umdrehen? Na ja, wer weiß, vielleicht gelingt es Nessel durch ihren anschaulichen Rekurs auf Altman, die beiden Denker zurück in die Diskussion zu bringen. In der nächsten Revolution, der Revolution der Revolution, sozusagen.

Didi Merlin (Poitiers)