

Marcus Stiglegger: Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film

Bertz + Fischer: Berlin 2006 (Deep Focus, Bd. 3), 240 S., ISBN-13 978-86505-303-9, € 25,-

Die fatalen Strategien nannte Jean Baudrillard ein Buch, kurz nachdem er über die Künste der Verführung reflektiert hatte. Gibt es neben der Ware noch einen Ort der Verführung, gibt es weibliche Utopien, die den Platz besetzen können, den ihre männlichen Kollegen schon geräumt haben, um sich dem Schein zu ergeben? Doch um grundlegende Fragen nach der Illusion und gleichzeitiger Verführungskraft des gesellschaftlichen Systems zu erörtern, bedarf es zunächst der Klärung, was eigentlich am Werk ist, wenn wir verführt werden.

Die Verführung, so Baudrillard, setzt nie auf das Begehren oder den Liebestrieb, sie ist immer auch – und darin folgt sie dem Kierkegaard'schen Diktum – geistiger Natur, bedarf des Witzes so wie des Geistesblitzes. Ohne Charme ist sie so wenig denkbar wie bar des Kalküls. Schließlich müssen alle subtilen Anspielungen ineinander fließen. Denn der Verführer ist ein Stratege. Seine Strategie ist die eines Spiegels, sein Spiel das der ironischen Doppelung. Das Begehren wird Teil der Künste der Verführung, die über den Körper hinausreichen und die Zeichen selbst zum Spielen bringen und somit auf den Kierkegaard'schen Verführer wie ein exaktes Spiegelbild verweisen.

Marcus Stiglegger möchte in seiner Habilitationsschrift der Verführung des Kinos nicht nur nachgehen, sondern sie mit einem neuen Begriffsinstrumentarium und einem sowohl breit als auch sorgsam ausgewählten Filmarsenal grundlegend analysieren. Seine Arbeit versteht sich „als ein erster Versuch, Film als ein seduktives Konstrukt zu fassen.“ (S.30) Kreisen die grundlegenden Arbeiten von Bazin, Kracauer, Arnheim und Balázs alle um das Problem, warum der Film die Fähigkeit besitzt, den Zuschauer ganz zu vereinnahmen, so versucht der Autor, dieses Problem hier zentral zu erörtern.

Er begreift Kino prinzipiell als seduktives System. „Einen Film zu sehen bedeutet, in gewisser Weise von ihm verführt zu werden. [...] Die seduktive Qualität des Films selbst zeigt sich jedoch auf verschiedenen Ebenen, seien sie äußerer Natur (Bewegung, Körperlichkeit, Sinnlichkeit), dramaturgischer (Fabel, Drama) oder ethisch-moralischer Art (innerer Konflikt, Ambivalenz).“ (S.33)

Diese Strategien seien umso effektiver, je verdeckter sie operieren, da sie auf diese Weise zu einer Aussage auf der nicht auf den ersten Blick erkennbaren Metaebene verführen.

Das Programm ist spannend gewählt, will es doch den Verführungsweg nachzeichnen, den der Apparat Film einnimmt, um subjektive Träger seiner eigentlichen Botschaft zu generieren.

Es verhält sich hier wie mit dem Lacan'schen Blick, in scharfer Abgrenzung zur Sartre'schen Definition, bei welcher der Blick stets in einem Modell der Beobachtung durch einen anderen gedacht wurde. Hier aber wird der Blick selbst nicht mehr einem Subjekt zugerechnet, er veräußert sich, aus dem „Ich sehe“, einer Sartre'schen Grunderfahrung, wird das Objekt, das den Blick bei sich hat. Der Blick liegt immer schon auf der Leinwand, an einem Ort, den das Subjekt nicht sehen kann. Diese Teilung ist ein Spiegel der Teilung des Subjekts selbst, ausgedrückt im Feld des Sehens des Kinosaals. Sie markiert den Punkt, den Sartre in seinem auf Gegenseitigkeit fußenden Modell nicht erfassen kann, von dem aus die Leinwand uns verführt.

Streng am Vokabular der Verführungskunst angelegt, entwirft Stiglegger sein inhaltliches Programm. Neben Liebes- und Todestrieb finden die verschiedenen Formen der Unterwerfung, scheinbarer Auflösung kultureller Prägungen, Spiegelung des Blicks und Verführung des Zuschauers ihren folgerichtigen Niederschlag.

Neben Klassikern wie *Rashomon* (1950) und *Apocalypse Now* (1979), Blockbustern wie *Basic Instinct* (1992) und *Gladiator* (2000), finden ebenso Erotikklassiker wie *In Reich der Sinne* (1976) und *Emmanuelle* (1974) ihre Beachtung, als auch Filme, die offensichtlich mit dem Blick experimentieren und allesamt ihr Verführungspotential durch das Spiel mit angeblichen Eindeutigkeiten erzielen, wie *Letztes Jahr in Marienbad* (1969), *eXistenz* (1999) oder *Irreversibel* (2002).

Gerade durch das Aufbrechen von, das Spielen mit und das Irritieren von liebgewordenen (Seh-)Gewohnheiten gewinnen die behandelten Filme ihre inhaltliche Spannung und für den vorliegenden Kontext an Relevanz. Jenseits des Obszönen, aus dem für Baudrillard jedes Geheimnis bereits gewichen ist und sich lediglich in seiner eindimensionalen banalen Offenbarung überdeutlich zu erkennen gibt, liegt die grundlegende Definition jeder Verführungskunst: das Eigentliche kunstvoll zu verschleiern und nur in Brechungen soweit anzudeuten, als es zum Erhalt der Spannung nötig ist.

Hier belässt es Stiglegger nicht beim Streiflicht auf die dunklen Seiten der Begierde, sondern dringt frontal ins Herz der Finsternis, welches er in der Figur des Col. Kurtz, wie er in Ford Coppolas *Apocalypse Now* gezeigt wird, als Sinnbild des dunklen Spiegels des modernen Menschen dargestellt sieht. Hier wird eine Figur abgebildet, die sich dem aufgeklärten Denken in personifizierter Form des mythischen Grauens entgegenstellt. Hier erleben wir eine filmische Wiedergeburt der Hegel'schen „Nacht der Welt“, in der jede Form der Argumentation

durch unspezifisches unendliches Monologisieren zerschellt. Hier aber liegt auch zugleich als Kern das Verführungspotential der Sprache angelegt, sich selbst ein Korsett zu geben, um zu eindeutigen Aussagen gelangen zu können. Zu Recht zitiert der Autor an dieser Stelle die *Dialektik der Aufklärung*, allerdings ohne in diesem Zusammenhang auf de Sade, also den eigentlichen Kern der Spiegelung der Aufklärung zu sprechen zu kommen. Während Kurtz die Errungenschaften der Aufklärung in einem unendlichen Blutbad zurückweist und sich selbst am Rande des undurchdringlichen Dschungels zu Gott erklärt, bildet er lediglich einen sanften Widerschein des Mannes, der für seine Werke inhaftiert wurde, da sie, wie Horkheimer und Adorno treffend feststellen, den wahren Kern der Aufklärung bloßlegen. Im Unterschied zu Kurtz in seiner irrationalen Negation von Leben, deckt de Sade den instrumentellen Charakter der reinen Verstandestätigkeit und damit den grauenvollen mythischen Kern auf, um den sich die Aufklärung rankt. Nicht umsonst stellt de Sade für Lacan die Wahrheit Kants dar und aus genau diesem Grunde ist dem Autor zuzustimmen, wenn er behauptet, dass jede Kunst einen Moment des verschleierte[n] Eigentlichen – Stiglegger nennt es „herrisch“ – beinhalten muss, um aus dem Allgemeinen heraus das Besondere zu affizieren und auf diese Weise über die Macht der Verführung zu verfügen.

Eine Strategie, die uns auch im Angesicht der Leinwand stets wieder in ihren Bann zieht, da wir die Strategien jenseits der Worte nicht sofort erkennen und zu gern dem Spiel der Bilder erliegen wollen. Hier einen grundlegenden Vorstoß gewagt zu haben, ist das Verdienst dieser breit angelegten Arbeit.

Nikolai Wojtko (Köln)