
Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik

Thomas Morsch

In dem Terrain, das man stark vereinfachend und lediglich einer groben Orientierung halber als nach-klassische oder, mit Noël Carroll (1988), als «contemporary film theory» bezeichnen mag, kommt dem Begriff der Erfahrung eine allenfalls heuristische Funktion zu. Er gehört augenscheinlich nicht zu den Begriffen, die man durch eine präzise und theoretisch abgesicherte Definition als methodisches Rüstzeug zu präparieren gewillt ist. So er im Zusammenhang der Beschreibung der Filmrezeption auftaucht, ist seine Verwendung eher alltagssprachlicher Natur; er trägt in unbestimmter Weise der Tatsache Rechnung, dass Menschen ins Kino gehen und dort ganz unterschiedliche Erlebnisse haben. Der theoretisch unterbestimmte Begriff markiert die individuellen Abweichungen gegenüber demjenigen, was eigentlich im Fokus des Interesses steht: die Semiose – im Sinne der Herstellung von textuell initialisierten Bedeutungen im Wahrnehmungsprozess – und die «Positionierung» des Zuschauersubjekts durch einen unter ideologischen Prämissen agierenden «Apparat». Für die Beschreibung zentraler Themen der psychoanalytischen Filmtheorie wie Illusion und Identifikation hat sich der Erfahrungsbegriff ebenfalls als verzichtbar erwiesen. Dem Zuschauer kommt in diesem theoretischen Rahmen nur als idealer Zuschauer eine Bedeutung zu, der sich in die theoretisch vereinheitlichte und einheitsstiftende (d. h. heterogene Wahrnehmungsvorgänge selbst wiederum vereinheitlichende) Position einfindet, die von dem filmischen Text und/oder dem Apparat angeboten wird. Die Rezeption wird idealtypisch, und damit in einer von allen empirischen Vorgängen bereinigten Weise modelliert. Der Erfahrungsbegriff deckt lediglich ab, was von der theoretischen Beobachtung gerade nicht er-

fasst wird, was aus der systematischen Beschreibung der Rezeptionsprozesse heraus fällt und worüber keine für die Theorie verwertbaren Daten zur Verfügung stehen. Dies bezieht sich nicht zuletzt auf all jene (z. B. reflexiven) Prozesse, die in Abstand zur ursprünglichen Filmwahrnehmung und außerhalb der vermeintlich kontrollierten Bedingungen des Kinosaals stattfinden, aber auch auf die Varianten der Rezeption, die auf die wechselnden historischen, empirischen und kontingenten Bedingungen der Filmbetrachtung zurückzuführen sind.

Gegen diese deterministische Auffassung der Filmrezeption sind innerhalb und außerhalb der psychoanalytischen Filmtheorie Einwände formuliert worden, die an dieser Stelle nicht erneut rekonstruiert werden müssen. Aus heutiger Sicht ist vor allem auf die Vielfalt der Formen zu verweisen, das Objekt «Film» zu präsentieren und zu erleben; die möglichen Rezeptionsbedingungen eines Films haben sich durch die Proliferation neuer Medien, die als Trägermedien oder Verwertungsform fungieren können, vervielfältigt, sodass die Verabsolutierung einer einheitlichen Zuschauerposition nicht nur theoretisch, sondern auch durch die historischen Veränderungen, in deren Zug die Filmrezeption aus dem Dispositiv des Kinosaals entgrenzt wurde, obsolet geworden ist (vgl. Hansen 1995, 135). Zudem haben neue filmische Formen das Modell des klassischen Hollywoodkinos aufgesprengt, an dem sich die monolithischen Beschreibungen der Filmrezeption vorzugsweise abgearbeitet haben, und fordern eine Betrachtung der Filmerfahrung ein, die sich abseits von Viktimisierung und Pathologisierung bewegt, die den Zuschauer weder als Opfer, noch als Patient in den Blick nimmt.

Wahrnehmung als Erfahrung, Erfahrung als Wahrnehmung

Während die Studie zum Zeitpunkt ihres Erscheinens zunächst wenig Beachtung fand, ist Vivian Sobchacks 1992 publiziertes Buch *The Address of the Eye* mittlerweile im Zentrum der filmtheoretischen Diskussion angekommen. Schon der Untertitel verspricht eine «Phänomenologie der Filmerfahrung». Bereits der erste Satz stellt, ein Zitat Maurice Merleau-Pontys aufgreifend, die rhetorische Frage: «What else is a film if not «an expression of experience by experience»» (Sobchack 1992, 3). Damit ist die Kategorie der Erfahrung programmatisch in einer Weise in den Mittelpunkt gerückt, die nicht nur ein radikal anderes Verständnis des Films und seiner Wahrnehmung anzeigt, als sie in anderen zeitgenössischen Filmtheorien vertreten wurde und wird, sondern die zugleich die okularzentristische Verengung aufsprengt, der

das Verständnis der Filmrezeption unterworfen ist. Sobchack vertritt das Konzept einer verkörperten, leiblichen Erfahrung, die aufgrund der synästhetischen Organisation unseres Wahrnehmungsapparats das gesamte Spektrum sinnlicher Wahrnehmung einbezieht, wie ihre Lektüre von Jane Campions *THE PIANO* (AUS/NZL/F 1993) beispielhaft verdeutlicht (vgl. Sobchack 2004a).

In *The Address of the Eye* steht noch nicht die Entfaltung eines sinnlich erweiterten Modells filmischen Erlebens im Vordergrund, sondern die Entwicklung eines medientheoretischen Konzepts der Filmerfahrung, dessen Gültigkeit nicht davon abhängt, in welcher Weise es durch spezifische Filme eingelöst wird. Mit der Phänomenologie, auf die Sobchack zurückgreift, rückt die Frage der Erfahrung notwendigerweise in den Mittelpunkt, lässt sie sich doch mit Bernhard Waldenfels (1980, 13) generell als eine Philosophie der Erfahrung charakterisieren. Zudem hat unter phänomenologischen Prämissen Wahrnehmung selbst schon als Form von Erfahrung zu gelten. Sie stellt sogar einen besonders privilegierten Bereich der Erfahrung dar. Einerseits ist «die ursprüngliche Wahrnehmung nicht-thetische, vorobjektive und vorbewußte Erfahrung» (Merleau-Ponty 1966, 282), sie ist daher der Urteilsbildung und reflektierenden Bewusstseinsprozessen gegenüber vorgängig; andererseits waltet in der Wahrnehmung schon eine «beginnende Reflexion» (Merleau-Ponty 2003, 73). Mit der widersprüchlich anmutenden Stellung, die Merleau-Ponty der Wahrnehmung zuschreibt, wird ihre für Bewusstseinsprozesse grundlegende, zugleich aber völlig eigenständige und vom Bewusstsein letztlich uneinholbare Charakteristik akzentuiert, die ihre fundamentale Rolle für die menschliche Existenz begründet. Unmissverständlich macht Merleau-Ponty deutlich, dass der sinnlichen Wahrnehmung eine eigene Sinndimension zukommt und ihr nicht erst durch kognitive Leistungen des Bewusstseins Bedeutung beigelegt wird: «Wahrnehmen im vollsten Sinne des Wortes, nämlich im Unterschied zur Einbildung, ist etwas durchaus anderes als Urteilen, nämlich erfassen eines jedem Urteil zuvor dem Sinnlichen eigenen Sinnes» (Merleau-Ponty 1966, 57); insofern ist sie bereits als ein «ursprüngliches Erkennen» (ibid., 66) zu verstehen.

Dass ein phänomenologischer Ansatz in der Filmtheorie lange Zeit keine Rolle gespielt hat, muss angesichts der skizzierten Prämissen verwundern, bietet doch die bedeutende Stellung, die der Wahrnehmung danach im Verständnis menschlicher Erfahrung zukommt, eine fruchtbare Perspektive für die Diskussion eines dezidiert «ästhetischen Mediums» wie dem Film: Ein Medium, das nicht nur im Modus des Zeigens operiert, wie Dieter Mersch (2004, 85) ästhetische Medien im Un-

terschied zu diskursiven charakterisiert, sondern dessen wesentlich *performativer* Zug in der *Herstellung von Wahrnehmungen* liegt. So ließe sich wiederum Vivian Sobchacks Beschreibung des filmischen Mediums in einer von ihr nicht verwendeten Begrifflichkeit pointieren.¹ Denn wenn der Film nichts anderes ist als der (ästhetische) Ausdruck einer (Wahrnehmungs-)Erfahrung *durch* eine Erfahrung, die sich wiederum nicht anders denn als Wahrnehmung vollzieht, wie sich Sobchacks Eingangsfrage ausbuchstabieren ließe, so liegt dies darin begründet, dass der Film mittels der Arbeit der Kamera in performativer Weise Wahrnehmungen hervorbringt, die als wahrgenommene Wahrnehmung wiederum der Wahrnehmung der Zuschauer im Kino anheim gestellt werden.² Der Film *vollzieht* Wahrnehmungen und verleiht ihnen in wahrnehmbarer Weise Ausdruck. Er ist, mit anderen Worten, Subjekt und Objekt des Sehens zugleich (Sobchack 1992, 62f). Darin lässt sich durchaus die dem filmischen Medium eigene Charakteristik sehen, die es von anderen Medien und Kunstformen unterscheidet. Der Film macht nicht nur eine Welt sichtbar, sondern zugleich die Sicht auf diese Welt. Er ermöglicht als einziges Medium einen Zugang zu dem, was uns sonst verschlossen bleibt: der verkörperten Wahrnehmung eines anderen als uns selbst. Jeder kann zwar sehen, *dass* ein anderer ebenfalls etwas sieht, aber dieses Sehen selbst können wir nicht sehen. Auf der Leinwand hingegen wird dieses fremde Sehen sichtbar, wir erblicken auf ihr «die Struktur und den Prozeß subjektiven Sehens durch einen Körper – wie es zuvor nur jedem Menschen in für andere nicht zugänglicher Weise als «seine eigene» Erfahrung gegeben war» (Sobchack 1988, 422).

In dieser Beschreibung liegt zugleich eine theoretische Remodellierung kinematografischer Bildlichkeit auf der Grundlage einer Analogie zwischen filmischer und menschlicher Wahrnehmung. In beiden Fällen handelt es sich um eine verkörperte Wahrnehmung.³ Wie unsere eigene Wahrnehmung aufgrund ihrer Körpergebundenheit stets ein physisches Verhältnis zum Objekt der Wahrnehmung impliziert, so beruht auch das mittels einer Kamera aufgenommene filmische Bild

1 Zum Begriff des Performativen vgl. Fischer-Lichte 2004 sowie speziell zu Performativität im Zusammenhang mit Medialität Krämer 2004 und darin den Beitrag von Koch zu Performativität und Film.

2 Ausführlicher zu dieser performativitätstheoretischen Deutung von Sobchacks These Morsch 2010.

3 Da dem Film das dem menschlichen Leib eigene reflexive Selbstbewusstsein fehlt, halte ich es für präziser – und unmetaphorischer – im Zusammenhang des technischen Mediums das englische «embodiment» mit dem Begriffspaar Verkörperung/ verkörpert wiederzugeben, statt von Leiblichkeit zu sprechen.

auf einer materiellen Beziehung zu seinen Gegenständen. Die Beweglichkeit der Kamera, die sich aktiv selektierend auf die Objekte einer vorfilmischen Welt richtet, bildet das physische Äquivalent zu der Intentionalität menschlicher Wahrnehmung:

Directedness toward and away from, correlation between, consciousness of – all implicate not only the correlative and reversible structure of intentionality as it both links and distinguishes the intending body–subject to and from its intentional objects. All also implicate movement as that essential relation asserting and binding world and body–subject in an intentional structure, that, by virtue of its existential constraints and diacritical motion, inaugurates meaning. Thus, for both the film and ourselves, motility is the basic bodily manifestation of intentionality, the existential basis for visible signification. The film experience is predicated, therefore, on the significance of movement, on its activity of choice-making, which is lived through the bodies of both the spectator and the film. [...] We recognize the moving picture as the work of an anonymous and sign-producing body–subject intentionally marking visible choices with the very behaviour of its bodily being. However, these choices are not initiated by the movement of our bodies or our intending consciousness. They are seen and visible as the visual and physical choices of some body other than ourselves, some body that possesses the vision more intimately than we do, some body for whom it counts as «mine». That some body is the film's body, and, however anonymously, our bodies experience it as a signifying presence in the film experience. (Sobchack 1992, 277f.)⁴

Die wahrgenommene Wahrnehmung des Films und die menschliche Wahrnehmung verdanken sich gleichermaßen einer physischen Instanz, in der sie verankert sind. Das filmische Bild wird vom Zuschauer vor dem Hintergrund seiner eigenen Wahrnehmungserfahrung als bildlicher Ausdruck einer Wahrnehmung verstanden, ohne dass diese einer diegetischen Figur zugeschrieben würde. Auf diese Weise macht der Film eine performativ vollzogene, verkörperte Wahrnehmungserfahrung selbst zum Gegenstand von Erfahrung. Dies ist das Verständnis der spezifischen ästhetischen Bildform des Films, die aus dem phänomenologischen Ansatz Sobchacks erwächst. Jede Kinoerfahrung ist die Erfahrung einer verkörperten Wahrnehmung, die auf der Leinwand ihren ästhetischen Ausdruck findet.

4 Schon bei Merleau-Ponty gilt die körperliche Bewegung als erste, ursprüngliche und grundlegende Form von Intentionalität, vgl. Good 1998, 78.

Leibliche Erfahrung

Wie die zitierten Formulierungen bereits anklingen lassen, bezieht Sobchack in ihre Darstellung der ästhetischen Erfahrungsdimension des Films, mit der sie ein strukturelles, jeder konkreten Inszenierung vorangehendes Moment filmischer Medialität herausarbeitet, zugleich einen weiteren zentralen Aspekt von Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* ein: die unhintergehbare Leibgebundenheit der Wahrnehmung, die sie sowohl für den filmischen Apparat wie für den Betrachter in Anschlag bringt. In phänomenologischer Perspektive ist das eigentliche Subjekt der Wahrnehmung der Leib (vgl. Stoller 1995, 55), der damit ins Zentrum der Erfahrung rückt. Er, und nicht erst das Bewusstsein, ist der Ort eines eigenständigen Sinnbildungsprozesses *sui generis*.⁵ Dementsprechend wird auch der Zuschauer als ein körperlich wahrnehmender und leiblich spürender Organismus aufgefasst, dessen Körperlichkeit als Produktivkraft in die filmischen Prozesse eingebunden ist. Der auf Sinnlichkeit und Körperlichkeit hin erweiterte Erfahrungsbegriff, der daraus im Hinblick auf die filmische Rezeption resultiert, bildet derzeit den meistdiskutierten Aspekt phänomenologischer Filmtheorie. Er trifft sich mit anderen Versuchen, den sinnlichen Qualitäten des Kinos eine Systemstelle in der Theoriebildung einzuräumen und sich damit, im Gegensatz zu anderen Filmtheorien, stärker an der tatsächlichen Zuschauererfahrung zu orientieren.⁶ Der Film, so Sobchack, beziehe durch kreuzmodale Wahrnehmungsweisen, Erinnerungen und Vorstellungen das gesamte Spektrum der menschlichen Sinne ein und bilde somit eine synästhetische Erfahrungsform, die den ganzen Körper des Zuschauers adressiere. Noch in der reflektierenden Verarbeitung des Gesehenen sind wir als Filmzuschauer in unserer leiblichen Existenz angesprochen. Insofern bildet das Kino den Ort, an dem eine fleischliche Intelligenz und ein viszerales Verstehen ästhetisch zur Entfaltung gebracht werden (vgl. Sobchack 2004a).

In dieser Hinsicht re-aktualisiert die phänomenologische Theorie in begrifflich neuem Gewand eine These, die das Kino seit seiner Entstehung begleitet hat: Dass es den Zuschauer in körperlich intensive-

5 Vgl. dazu Merleau-Ponty: «Kein erkenntnistheoretisches Subjekt vollzieht die Synthese, sondern der Leib [...]» (1966, 272). Merleau-Ponty spricht auch vom «erkennenden Leib» (ibid., 464).

6 Zu nennen sind vor allem Ansätze, in denen die Taktilität filmischer Bildung ins Zentrum gerückt werden und in denen, wie etwa bei Laura Marks, die Haut zur zentralen Metapher filmischer Erfahrung avanciert. Vgl. Marks 2000 u. 2002; Barker 2009.

rer Weise adressiere, als dies anderen Künsten möglich sei. Mit allem Nachdruck hat Siegfried Kracauer in der *Theorie des Films* beispielsweise darauf verwiesen und dort unter der Überschrift «Wirkung auf die Sinne» gebündelt, was schon zuvor einen wiederkehrenden Topos in der Diskussion des Mediums darstellt:

Ich gehe von der Annahme aus, daß Filmbilder ungleich andere Arten von Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst physiologisch beanspruchen, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen. (Kracauer 1964, 216)

Allerdings hebt der phänomenologische Ansatz die von Kracauer noch in Form eines zeitlichen Hiatus konstruierte, antagonistische Stellung von Körper und Intellekt auf: die leibliche Erfahrung im Kino vollzieht sich nicht auf Kosten der kognitiven oder geistigen Erfahrung, sondern ist mit dieser unauflöslich verschränkt. Das im Leib fundierte Verständnis von Subjektivität entzieht der cartesianischen Aufspaltung von Körper und Geist die Grundlage. Dass der synästhetisch durchwirkte Raum des Kinos eine diesem modernen Subjektverständnis adäquate Erfahrungsform zur Seite stellt, macht seine ästhetische Modernität aus.

In dieser Charakterisierung des Kinos kulminieren, so ist deutlich geworden, zwei Argumente, die von Sobchack verschiedenenorts in unterschiedlichem Maße betont worden sind: zum einen die These einer strukturellen Affinität zwischen menschlicher und filmischer Wahrnehmung, die in ihrer medientheoretischen Studie *The Address of the Eye* im Vordergrund steht, zum anderen die Überlegungen zu den synästhetisch-körperlichen Erfahrungsweisen des Mediums, die vor allem dort thematisiert werden, wo die Autorin näher am filmischen Material argumentiert.

Ästhetische und körperliche Erfahrung

Wenn die Phänomenologie jedoch in der beschriebenen Weise Wahrnehmung, Erfahrung und Körperlichkeit ineinander überführt und Vivian Sobchack diese Konstellation wiederum auf die Erfahrung des Films hin fluchtet, kollidiert dies mit einem Erfahrungsbegriff, der in der jüngeren ästhetischen Theorie philosophischer Provenienz anzutreffen ist. Hier wird die *ästhetische* Form von Erfahrung dezidiert sowohl gegenüber der Alltagserfahrung abgesetzt als auch gegenüber dem *bloß* Körperlichen und Sinnlichen, wie es als physiologischer Ef-

fekt auch im Kontext künstlerischer Wahrnehmung anzutreffen ist. Die philosophische Diskussion ästhetischer Erfahrung ist immer wieder an die Ufer der Filmtheorie gebrandet, aber die Prominenz phänomenologischer Thesen legt eine erneute Aufnahme des Dialogs mit dem philosophischen Erfahrungsbegriff nahe.

Schon seit den späten sechziger Jahren ist «ästhetische Erfahrung» zu einem Grundbegriff der Ästhetik avanciert. Man kann von einer erfahrungsästhetischen Wende sprechen, durch die das Bemühen um eine objektivistische Bestimmung von Kunst abgelöst worden ist (Küpper/Menke 2003, 7). Damit verbunden ist die Ausweitung des Zuständigkeitsbereichs ästhetischer Theorie:

Eine Ästhetik, die vom Begriff der Erfahrung ausgeht, kann nicht auf eine Theorie der Kunst beschränkt, ja nicht einmal mehr um eine Theorie der Kunst zentriert bleiben. [...] Ästhetische Erfahrung kann es dann von allem möglichen geben; sie wird beschreibbar als eine spezifische Form des Umgangs mit Objekten, Situationen, Personen überhaupt (ibid., 9ff).

Diese Wende, die den Begriff ästhetischer Erfahrung entgrenzt und auf Phänomene des Designs, der Natur, der Mode hin öffnet, zeichnet eine Konfliktlinie vor, von der die gegenwärtigen Debatten der Ästhetik geprägt sind: Sie trennt diejenigen, die am Ästhetischen als eigener Sinnbezirk sui generis festhalten, von jenen, die angesichts der – vor allem von Design und Massenmedien zu verantwortenden – Allgegenwart ästhetischer Objekte, Ereignisse und Erfahrungen die *Ästhetik* in eine allgemeine *Aisthētik* und damit die Theorie der Kunst in eine allgemeine Lehre sinnlicher Wahrnehmung überführen wollen.⁷ Wer letzterer Position zugeneigt ist, wird weniger Probleme damit haben, die filmische (Wahrnehmungs-)erfahrung als eine in erster Linie sinnliche zu deuten und ihre Nähe zur alltäglichen menschlichen Wahrnehmung zum Ausgangspunkt der Bestimmung des Mediums zu machen. Wer jedoch mit rationalistischen Argumenten auf dem Eigensinn ästhetischer Wahrnehmung beharrt (vgl. Menke 1991), wird sowohl in der postulierten Kontiguität von filmischer und nicht-filmischer Wahrnehmung (sofern sie mit dem Anspruch einer ästhetischen Erfahrung auftritt) als auch in der Deutung dieser Erfahrung als körper-

7 Beispielhaft vertreten wird diese Perspektive von Welsch 1990 und Böhme 2001, kritisch hierzu u. a. Seel 1996 und Menke 2002. Noch nicht entlang dieser Konfliktlinie bewegt sich John Dewey 1988, bei dem der Eigenwert ästhetischer Erfahrung nicht dadurch beschädigt wird, dass sie nach seiner Auffassung nur graduell, nicht kategorial von anderen Formen der Erfahrung unterschieden ist.

liche ein Problem erkennen. Zum Eigensinn ästhetischer Erfahrung gehört nämlich nicht nur eine Selbstbezüglichkeit der Wahrnehmung, die sich im Angesicht ästhetischer Objekte immer auch auf sich selbst in ihrem Vollzug richtet (vgl. Seel 2000), sondern auch eine reflexive Distanzierung gegenüber dem sinnlichen Erleben – eine Distanzierung, die allein im abgegrenzten Bereich des Ästhetischen zu haben ist, wo alle Ereignisse von einer generellen Handlungsentlastung und der Freiheit von pragmatischen Erwägungen und Notwendigkeiten begleitet werden.

Nach dieser Vorstellung entzündet sich die ästhetische Wahrnehmung zwar an der irreduziblen sinnlichen Materialität ästhetischer Werke (vgl. *ibid.*, 146), doch bildet dies lediglich den Anfangsgrund ästhetischer Erfahrung, die sich als eine dialektische Bewegung zwischen sinnlichen, vorprädikativen, noch nicht bedeutungstragenden Elementen und einer prozessual fortschreitenden Sinnbildung und Bedeutungsfindung vollzieht.⁸ Zwar blockiert die überschüssige Materialität ästhetischer Gegenstände immer wieder aufs Neue eine abschließende Sinnbildung, die den Erfahrungsprozess arretieren würde, doch ist der Prozess ästhetischer Erfahrung selbst als, wenngleich auch immer wieder neu ansetzende, Übertrumpfung des *bloß* Sinnlichen durch die Synthese-Leistung des Bewusstseins konzipiert. In dieser zugleich rationalistischen, negationsästhetischen⁹ und prozessualen Deutung der ästhetischen Erfahrung liegt keine *Verdrängung* des Sinnlichen vor, die man durch eine gegenläufige Emphase, wie sie in der Filmwissenschaft derzeit aufgeboten wird, korrigieren müsste – denn dem Sinnlichen kommt hier durchaus eine konstitutive und zentrale Rolle zu; allerdings bildet das Sinnliche immer nur den Ausgangspunkt eines weit-

8 Die Stationen dieses Prozesses lassen sich in der theoretischen Darstellung ästhetischer Erfahrung allerdings sehr unterschiedlich gewichten, vgl. etwa Menke 1991, Sonderegger 2000 und Kern 2000 für Positionen, die den Prozess ästhetischer Erfahrung tendenziell zur Seite der Bedeutungsstiftung hin auflösen, und Gumbrecht 2004 sowie Bohrer 2005 für Positionen, in denen im Rahmen dieser Bewegung die sinnliche Präsenz und eine dem Diskursiven und Bedeutsamen vorgelagerte, immanente Gegenwärtigkeit akzentuiert wird. Eine interessante Alternative zu dieser Konstellation bieten Arbeiten an, in denen das Ästhetische weniger über den Erfahrungsbegriff als von einem phänomenologisch ausgerichteten Wahrnehmungsmodell her aufgerollt wird, vgl. neben Seel 2000 vor allem die Arbeiten von Mersch 2001 und 2002.

9 Negationsästhetisch ist der geschilderte Ansatz, insofern ihm zu Folge das Bemühen um Bedeutungsfindung, um Verstehen stets an der Überschüssigkeit des Materiellen scheitert, vgl. dazu Menke: «Ästhetische Erfahrung ist ein negatives Geschehen, weil sie eine Erfahrung der Negation (des Scheiterns, der Subversion) des gleichwohl notwendig versuchten Verstehens ist» (1991, 43).

greifenden Prozesses, der erst durch die Leistungen des Bewusstseins zur Dignität ästhetischer Erfahrung gelangt.

In der gleichen Weise, wie nach dieser Vorstellung die Begegnung mit der sinnlichen Materialität erst durch die Überführung in einen reflexiven Bewusstseinsprozess Teil ästhetischer Erfahrung wird, so wird jedwede Form affektiven Erlebens und körperlicher Überwältigung – wie sie zum Kapital filmischer Ausdrucksformen vom Attraktionskino bis zum modernen Actionkino, vom Pornofilm bis zum Horrorfilm, von der Komödie bis zum Avantgardekino, vom japanischen *Pink Movie* bis zum *New French Extremism* gehört – erst in der Überwindung durch das Bewusstsein zum Teil genuiner ästhetischer Erfahrung. Aristoteles' Modell kathartischer Affekte und Kants Unterscheidung zwischen einer sinnlichen, unmittelbaren und einer reinen, reflexiven Lust aufgreifend, formuliert beispielsweise Christoph Menke an die Adresse der Intensitätstheoretiker:

Mit Kant und der Romantik und gegen die verschiedenen älteren und neueren Varianten einer Affekttheorie der Kunst verstehe ich die ästhetische Lust vielmehr als einen Effekt der Reflexion und Freiheit auch noch *gegenüber* den Affekten, die die Gegenstände der Kunst auslösen (1995, 231).

Menke zeichnet das «Bild eines Verhältnisses nicht der intensivierenden Erregung, sondern der distanzierenden Reflexion der Affekte in der Kunst und ihrer ästhetischen Lust» (ibid.). Die Reflexivität des Bewusstseins versetzt das Subjekt in eine Distanz zu dem körperlichen und sinnlichen Erleben, das zum bloßen Material regrediert. Letztlich ist es das Modell der Erhabenheitsästhetik, das hier Pate steht, geht die Argumentation doch davon aus, dass in der Überwindung des körperlichen Affekts ein Moment der Freiheit, und in dieser Freiheit wiederum eine Selbstbestätigung souveräner Subjektivität liegt; das Subjekt lässt sich in der ästhetischen Erfahrung nicht zum Sklaven einer primären Affektivität machen, sondern richtet sich an den eigenen Bewusstseinsprozessen auf.

Genau dieser Vorstellung wird von verschiedener Seite, nicht nur in der Filmtheorie, mit dem Hinweis auf den Eigensinn affektiver Erfahrungsweisen widersprochen. Taktile, haptische, synästhetische und andere somatisch-affektive Erfahrungsformen, wie sie das Kino bereit stellt, beanspruchen in den Argumentationen von Laura Marks (2000 und 2002), Vivian Sobchack (2004), Jennifer Barker (2009) und anderen Theoretiker(inne)n in ihrer Immanenz und abgelöst von einer sekundären Prozessierung des Affektiven ästhetische Relevanz. Auch die

in der weiteren Kunst-, Bild- und Medientheorie virulente Thematik der Aisthesis leistet, wie bereits angeführt, der Verengung ästhetischer Erfahrung auf eine reflexive Bewusstseinsform Widerstand. So verstanden, treten die genannten filmtheoretischen Positionen nicht nur einer vermeintlichen Verdrängung des Sinnlich-Körperlichen entgegen, sondern rollen die Frage des Ästhetischen auf der Grundlage eines veränderten Subjektbegriffs neu auf.

Einzuwenden ist nämlich gegen das rationalistische Verständnis ästhetischer Erfahrung, dass hier ein Subjektverständnis als Prämisse dient, welches gerade jene Revisionen nicht durchlaufen hat, die den Ausgangspunkt unserer Betrachtung bilden: Die Einsicht in die Körpergebundenheit aller Wahrnehmung und Erfahrung und darüber hinaus auch der kognitiven Leistungen und affektiven Dimensionen unseres Selbst, die weit über den Einzugskreis der Rezeption Merleau-Pontys hinaus seit einer Reihe von Jahren bereits die kulturwissenschaftliche Diskussion bestimmt,¹⁰ ist in dem Subjektmodell, das der These der Überwindung affektiv-sinnlicher Vorgänge durch ein sich hiervon emanzipierendes Bewusstsein zugrunde liegt, nicht berücksichtigt. So insistiert Menke mit Adorno auf dem *vernunftkritischen* Potenzial des Ästhetischen, ohne zugleich das *subjektkritische* Potenzial zur Entfaltung zu bringen, das in dessen affektiver, sinnlicher und körperlicher Dimension liegt.

Trotz dieser Entgegnungen ist der aus der Philosophie kommende Einwurf, dass ästhetisch relevante Prozesse kaum ohne die Reflexivität eines erfahrenden Bewusstseins zu denken sind, im Rahmen der Filmtheorie nicht ohne Relevanz, weil er vor Hypostasierungen des Affektiven warnt. Nicht Immunisierung des Affektbegriffs, sondern kritische Überprüfung der Positionen, die das Sinnliche verabsolutieren, ist darauf die angemessene Antwort. Dennoch: die aufgeworfene Problematik manövriert die Diskussion in eine Richtung, die für die Filmtheorie weit weniger interessant ist als für die Philosophie.

Dies liegt vor allem daran, dass die philosophische Debatte von einem Definitionsproblem motiviert wird, das aus Sicht des Films einigermassen obsolet erscheint. Denn wenngleich die Erörterung ästhetischer Erfahrung in der Philosophie auch bereits eine Reaktion auf die Erosion der Grenzen der Kunst ist, so geht es doch um die Abgrenzung eines distinkten Phänomenbereichs – eine Abgrenzung, der sich der Film schon immer verweigert hat, insofern er die Grenze, die

¹⁰ Als mittlerweile kanonische Beiträge zu dieser Position vgl. Lakoff/Johnson 1998, Johnson 1987, Csordas 1994 und Damasio 2000.

in der Philosophie zwischen Kunst und Nicht-Kunst gezogen werden soll, systematisch unterläuft. Film ist *gleichzeitig* Kunst und Massenmedium, einschließlich aller Implikationen, die beiden Bereichen eigen sind. Damit ist nicht gesagt, dass Film (z. B. je nach Regisseur oder ästhetischem Anspruch der Produktion) *mal* als Kunst Geltung beansprucht und *mal* als Massenmedium fungiert; es heißt vielmehr, dass der Film als Medium ästhetisch-künstlerische und massenkommunikativ-kommerzielle Impulse als beständig *konfligierende* Kräfte inkorporiert, die in jedem einzelnen Film in unterschiedlichen Weisen und in unterschiedlichen Stärkegraden präsent, aber stets ineinander verschränkt sind. In jedem filmischen Bild ist prinzipiell eine ästhetische, inkommensurable, intransigente Weise der Wahrnehmung, der Sichtbarkeit und der Anschauung mit einer transparenten, kommunikativen, dem intendierten Massencharakter des Mediums entsprechenden Weise der Wahrnehmung, der Sichtbarkeit und der Anschauung verflochten; im filmischen Bild treffen beide Impulse in konflikträchtiger Weise aufeinander.¹¹ Entsprechend dieser These ist davon auszugehen, dass auch die Filmrezeption nicht den Regeln klinischer Reinheit folgt, sondern von Vermischungszuständen geprägt ist, in denen sich ästhetische mit anderen Erfahrungsweisen vermengen.

Dies führt zu einem zweiten Grund, der gegen die Überführung der philosophischen Diskussion in die filmtheoretische spricht und mit dem unterschiedlichen Erkenntnisinteresse disziplinärer Forschungsrichtungen zu tun hat. Denn wo es der Philosophie um eine fortgesetzte Begriffsklärung, Definitionen, die Deduktion theoretisch begründbarer Kategorien und die interne Logik ihrer Thesen geht, hat sich die Filmtheorie mit der kontingenten Vielfalt empirischer Erfahrungs- und Ausdrucksformen auseinanderzusetzen, die sich an das filmische Medium anlagern und den kategorialen Unterscheidungen keineswegs immer gehorchen, die sich auf theoretischer Ebene wohl begründen lassen. Die Einzeldisziplinen dürfen ihre Gegenstände nicht zu einem reinen Anwendungsfall philosophischer Begriffsbestimmung degradieren; daher muss es ihnen, anders als der Philosophie, um das Vermessen der von den jeweiligen Künsten und Medien bereit gestellten Erfahrungsspielräume gehen, die sich aus in philosophischer Hinsicht gänzlich heterogenen Elementen, Schichten und Kräften zusammensetzen können.

¹¹ Als Anregungskontext für die Auffassung des filmischen Bildes als Produkt konfligierender Strategien dient, wenn auch dort mit völlig anderer Ausrichtung, Rancière 2006.

Reflexivität des Sinnlichen

Das Argument philosophischer Ästhetik, ästhetische Erfahrung impliziere stets ein reflektierendes Bewusstsein, speist sich aus dem berechtigten Bemühen, das Alleinstellungsmerkmal dieser Erfahrungsform zu ermitteln und damit ihre Relevanz in der Konkurrenz der Sinnbezirke des menschlichen Lebens zu sichern. Obwohl sich die Filmwissenschaft, wie festgehalten, dem definitiven Anspruch, der hinter dem Vorgehen steht, Reflexivität zum Differenzkriterium ästhetischer Erfahrung zu machen, in ihrer Untersuchung kinematografischer Erfahrungsmodalitäten nicht beugen muss, kann der Hinweis darauf dennoch fruchtbar sein. Die aporetische Konstellation der Debatte lässt sich gleichermaßen von allen im Spiel befindlichen Begriffen und Kategorien her versuchsweise auflösen, von der Ästhetik, vom Erfahrungsbegriff, vom Subjektverständnis, vom Material, wie auch vom Reflexionsbegriff her. Ohne die philosophische Pointe ihrer Ausführungen zu erfassen, die ihr entgeht, weil sie sich auf die Diskussion des Ästhetischen nicht einlässt, hat Vivian Sobchack hierzu einen Vorschlag unterbreitet.

Statt nämlich der sinnlichen Erfahrung eine reflexive Bewegung des Bewusstseins gegenüber zu stellen, postuliert Sobchack eine eigene Reflexivität sinnlicher Wahrnehmung, die auf der defizitären Rückkopplung zwischen Leinwand und Zuschauerkörper beruht:

However, insofar as I cannot literally touch, smell, or taste the particular figure on the screen that solicits my sensual desire, my body's intentional trajectory, seeking a sensible object to fulfill this sensual solicitation, will reverse its direction to locate its partially frustrated sensual grasp on something more literally accessible. That more literally accessible sensual object is my own subjectively felt lived body. Thus, «on the rebound» from screen – and without a reflective thought – I will reflexively turn toward my own carnal, sensual, and sensible being to touch myself touching, smell myself smelling, taste myself tasting, and, in sum, sense my own sensuality (Sobchack 2004a, 76f).

Diese reflexive Bewegung vollzieht diejenige ästhetischer Erfahrung nach, ohne aber den Sprung vom Sinnlichen zu *höheren* Formen des Bewusstseins zu nehmen und ohne eine Distanzierung vom körperlichen Affekt ins Werk zu setzen. In dieser reflexiven Form des Sinnlichen lässt sich das Merkmal ihrer technischen Vermittlung sehen. Um den Facetten eines genuin *körperlichen Verstehens* auf die Spur zu kom-

men, das sich im Kino vollzieht, wäre zu untersuchen, wie nicht nur die technischen Voraussetzungen des Mediums, sondern darüber hinaus der einzelne Film die sinnliche Erfahrung in reflexive Schleifen lenkt. Denn während die Technik selbst eine fundamentale Differenz der Erfahrungen etabliert – der Erfahrungen der Figuren, der Erfahrungen des filmischen Körpers selbst, der Erfahrungen der Zuschauer – und durch diese Differenzen eine reflexive Bewegung initiiert, gibt es Filme, die durch ihre Inszenierung, ihre Ästhetik oder ihre Erzählung sehr gezielt eine Reflexivität körperlicher Erfahrung ansteuern.

Marina de Van spaltet in ihrem Film *DANS MA PEAU* (F 2002) die Erfahrungen auf und vor der Leinwand in einer Weise auf, dass eine reflexive Schleife Teil der filmischen Erfahrung wird. Der Zuschauer wird beständig dazu angehalten, die Diskrepanz zwischen eigenem und fremdem körperlichen Erleben zu vermessen. Mit der von der Regisseurin selbst dargestellten Figur der Esther, die ihrem Körper im Verlauf des Films in immer dramatischerer Weise Gewalt antut, scheint der Film zunächst einen Existenzialismus des Körpers aufzurufen, der den eigenen Körper als Bollwerk gegen die gesellschaftliche Entfremdung aufrichtet, die für Esther in den unpersönlichen Beziehungen der Arbeitswelt kulminiert. Nachdem sich Esther zufällig am Bein verletzt, ohne die tiefe Wunde zunächst zu bemerken, malträtiert sie ihren Körper in eskalierender Weise. Die eigenen Hautfalten werden brutal geknetet, es wird mit dem Finger in Wunden gepuhlt, mit dem Messer in den Körper gebohrt, die Haut aufgebissen und das Gesicht mit Schnitten entstellt. In der Schmerzerfahrung, so scheint es auf den ersten Blick, sucht die Protagonistin nach der Wiedergewinnung der eigenen Subjektivität. Diese Auffassung verfehlt aber die Pointe des Films, die nahezu vollständige Unfähigkeit Esthers, Schmerz zu empfinden. Allein der Zuschauer empfindet stellvertretend für Esther den Schmerz empathisch nach, wenn sich sein Blick in einer Mischung aus Faszination und Abscheu auf den immer stärker zerstörten Körper richtet. Von Esthers Selbstverstümmelung hingegen ist das eigentliche *Selbst*, das sinnlich empfindende Ich, abwesend. Ihr Messer ritzt die Haut nicht im Namen einer radikalen subjektiven Erfahrung, im Namen einer Extremsituation, in der sich das Ich außerhalb eines gesellschaftlich kartografierten Terrains selbst begegnet. Die Selbstverstümmelungen folgen nicht dem Programm eines Subjekts, sondern sind Ausdruck von der Faszination Esthers gegenüber sich selbst als *Objekt*.

Augenfällig wird dies in einer viel kommentierten Szene in einem Restaurant, in dem sich Esthers Hand zunehmend verselbständigt, sich ihrem Willen entzieht und schließlich als widerspenstiges Objekt, ab-

gespalten von ihr, auf dem Tisch liegt. Tim Palmer schreibt dazu ausgehend von einer Aussage der Regisseurin:

DeVan pursued the disjunctive capacity of film, its ability to divorce psychology from physicality, by displacing the body of a real person into abstracted images on-screen. In what amounts to declarations of cinematic principle, deVan has stated that she «wanted to approach that most essential topic: the body as matter... a distance between self and body» (2006, 174).¹²

Das Trauma bleibt rein grafischer Natur und wird auch nicht durch die Expressivität des Schauspiels in das Regime des Subjekts und seiner Erfahrung überführt. Der Schmerz bildet hier alles andere als eine authentische Erfahrung des Ichs, in ihm liegt auch keine existenzialistische Notwehr gegenüber den Zurichtungen, denen das Individuum durch die abstrakte gesellschaftliche Ordnung unterworfen ist. Die Selbstverstümmelung ist vielmehr zweckfreier, poetischer Akt. Es ist eine Form experimentellen Lebens, das Esther führt, eine Lebensform, die sich abseits der Anforderungen der Gesellschaft, den Körper fit und leistungsfähig zu erhalten, entfaltet. Die Möglichkeit, den eigenen Körper auf diese Weise als Experimentierfeld zu nutzen, verdankt sich seiner Abspaltung von der Ordnung der Subjektivität. Der Zuschauer wird durch die Darstellung in körperlicher Weise adressiert, ohne im Film einen stellvertretenden Ausdruck des Schmerzes anzutreffen, der eine kathartische Auflösung des viszeralen Schreckens ermöglichen würde. Die Aufspaltung der Erfahrung auf und vor der Leinwand generiert eine Reflexivität, die immer wieder aufs Neue die Distanz zwischen filmischer und eigener Empfindung durchmisst.

Perspektiven einer postsubjektivistischen Ästhetik der Erfahrung

In der Betrachtung der ästhetischen Verfahren des Films und der Rezeptionsweisen, die das Medium ermöglicht, entkoppelt die phänomenologische Theorie den Film von den Prozessen der Signifikation und Bedeutungsfindung, der Illusionsbildung und Identifikation, und erschließt das Medium statt dessen über die Frage der Erfahrung, die mit einer doppelten – vom Film performativ hergestellten wie vom Zuschauer *gemachten* – Wahrnehmung identifiziert wird, die wiederum mit der Körperlichkeit – der verkörperten Wahrnehmung des Films und

¹² Das Binnenzitat von de Van stammt aus Le Vern 2002.

der Leiblichkeit des Zuschauers – in eins gesetzt wird. Die Produktivität dieses Ansatzes hat sich für die Filmtheorie sicherlich noch nicht erschöpft, insbesondere wenn man darauf verzichtet, das Modell auf das Paradigma einer sensualistischen Erfahrungsethik eng zu führen. Damit würde man nämlich die medientheoretisch relevante Pointe zur Performanz von Wahrnehmung in der filmischen Ästhetik übergehen, ohne die der phänomenologische Ansatz aber kaum darüber hinausgelangt, in neuem theoretischen Gewand ältere Positionen zur intensivierten Sinnlichkeit und Körperlichkeit des Films zu rekapitulieren.

Mit dem Körper hat die Phänomenologie aber einen Faktor in die Gleichung zwischen Film und Zuschauer eingetragen, dessen Sprengkraft von ihr nicht ausreichend reflektiert wurde. Die an den Arbeiten Gilles Deleuze orientierte Filmtheorie teilt mit dem phänomenologischen Ansatz, zu dem sie sich in mancher Hinsicht eher antagonistisch verhält, das grundlegende Interesse am Körper. Die *Ästhetik der Sensation*, als die sich die entsprechende Richtung filmtheoretischen Denkens im Anschluss an Deleuze bezeichnen lässt, zielt allerdings nicht auf einen sinnlichen Mehrwert und eine *vollere*, synästhetisch angereicherte Erfahrung. Sie macht im Gegenteil deutlich, dass das Körperliche nicht auf das Sinnliche reduziert werden kann. Im Konzept des Sinnlichen kommt ein lediglich instrumentelles Verständnis des Körpers zum Tragen, das immer auf ein erlebendes Subjekt bezogen bleibt. In der deleuzianischen Theorie wird hingegen die Einsicht in die körperliche Dimension der filmischen Erfahrung einer semantischen Reorganisation unterzogen, deren Resultat eine antisubjektivistische Ästhetik des Körpers ist. Marina de Vans *DANS MA PEAU* deutete bereits in die Richtung einer solchen Ästhetik, insofern sinnliche Erfahrung, Körperlichkeit und Subjektivität hier nicht in der Weise zur Deckung gelangen, wie das phänomenologische Bild der Wahrnehmung postuliert. Im Gegensatz zu phänomenologischen Engführung von menschlicher und filmischer Wahrnehmung ist für Deleuze der Film gerade als Antithese zu einer *natürlichen* Wahrnehmung von ästhetischem Interesse, als ein Medium, welches das Subjekt «aus seiner Verankerung ebenso [befreit] wie von der Horizontgebundenheit seiner Sicht der Welt» (Deleuze 1989, 85). Der Horizont, von dem die filmische Ästhetik entbindet, ist zunächst derjenige menschlicher Wahrnehmung. In diesem Sinne hat auch Hermann Kappelhoff dem phänomenologischen Ansatz gegenüber kritisch angemerkt, dass

die Art und Weise, in der die Dinge sich auf der Leinwand darstellen [...] mindestens ebenso auf einen technisch-materiellen, einen ahumanen

Wahrnehmungskörper wie auf die menschliche Wahrnehmung [verweist].
(Kappelhoff 2005, 146)

Zugleich entbindet der Film Figur und Zuschauer von der subjektivistischen Logik, die Körper, Wahrnehmung und Bewusstsein organisch miteinander verwebt. Für die Phänomenologie bildet das subjektive Bewusstsein einen unhintergehbaren Ausgangspunkt des eigenen Denkens. Dies spiegelt sich in Sobchacks Analyse des Mediums, die nicht nur ein intentionales Bewusstsein der Zuschauer voraussetzt, sondern zudem in den Mechanismen einer mobilen und selektiven Wahrnehmung, die der Film mittels der Kamera hervorbringt, eine Form zugleich körperlichen und intentionalen Bewusstseins sieht (vgl. Sobchack 1991, 57ff). Dass aber gerade im Körper eine Instanz liegen könnte, die sich nicht nur dem Bewusstsein entzieht, sondern die Phänomenologie mit der Negation ihrer eigenen Voraussetzung konfrontiert, ist eine innerhalb der Phänomenologie lediglich angedeutete Möglichkeit, die erst von Deleuze zur vollen Entfaltung gebracht worden ist.¹³

Bei Deleuze wird der Körper zum Schauplatz von Intensitäten, Affekten, Sensationen und Empfindungen, die die Ordnung der Subjektivität ebenso hinter sich lassen wie das Regime der Repräsentation. Die Verwendung dieser Begriffe unterscheidet sich drastisch von anderen theoretischen Ansätzen. Insbesondere der Affektbegriff teilt wenig mit dem Register psychologischer Emotionen, dem er sonst zugeordnet ist. Es handelt sich nicht um subjektive *Erlebnisse* oder *Gefühle*, deren klischeebehaftete Trivialität im Feld des Affekts derjenigen von beliebigen Meinungen und Ansichten im Feld des Denkens entspricht (vgl. Balke 1998, 52).¹⁴ Die Perzepte und Affekte, die die Kunst her-

13 Die von Merleau-Ponty (1994) formulierte Idee des Körperlichen als «Fleisch» jenseits von Subjektivität und Leiblichkeit weist in diese Richtung. In Sobchacks Arbeiten spielt die Vorstellung einer im Körper gründenden, «interobjektiven» Beziehung zwischen Filmzuschauer und filmischer Objektwelt auf diese Möglichkeit an (vgl. Sobchack 2004b).

14 Die Art und Weise, in der Deleuze und Guattari das Verhältnis von Kunst und Außer-künstlerischem denken, birgt eine gewisse Ähnlichkeit zum *Ostranenie*-Konzept des russischen Formalismus. Diese Verwandtschaft zu diskutieren muss jedoch auf einen späteren Beitrag vertagt werden. Zu vermuten steht, dass dort, wo der Formalismus auf den *Kontrast* setzt, den das Kunstwerk zum Alltagsweltlichen herstellt, bei Deleuze und Guattari eher die Vorstellung der *Überwindung* alltagsweltlicher Wahrnehmungen, Gefühlslagen und Meinungen im Vordergrund steht. Der Vergleich dieser Positionen müsste jedoch das Konzept des ästhetischen *Verfahrens* einbeziehen, ohne das die Vorstellung künstlerischer Verfremdung im Formalismus kaum zu denken ist. Im Gegenzug wären die deleuzianischen Filmanalysen daraufhin zu befragen, inwiefern sie die

vorbringt, verdanken sich nicht-menschlichen Kräften, sie übersteigen den Horizont anthropozentrischer Subjektivität. «Affekte», so formulieren Deleuze und Guattari in *Was ist Philosophie?*,

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. (Deleuze/Guattari 2000, 191f)

Deleuze hat vor allem in seiner Studie zu den Arbeiten von Francis Bacon gezeigt, dass der Zusammenhang von Körper und Affekt, Sinnlichkeit und Sensation, nicht auf eine Emphase der Erfahrung hinausläuft (Deleuze 1995). An den Bildern Bacons untersucht der Philosoph, wie sich in ihnen Kräfte manifestieren, die die Ordnungen der Subjektivität und der Figuration energetisch aufsprengen.¹⁵ Bacons übermalte und deformierte Körper bringen die ungreifbaren und den Horizont menschlicher Wahrnehmung übersteigenden Kräfte ins Sichtbare, die im Rücken der Subjekte walten. Die Ablösung von einer subjektzentrierten Ästhetik, die Deleuze im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Malerei formuliert, ist in der Filmtheorie in sehr unterschiedlicher Weise aufgegriffen und auf ein sehr unterschiedliches Material bezogen worden. Anna Powell (2007) beispielsweise orientiert sich in ihrer Filmauswahl an einem bestimmten, den Phantasien des Drogen- und Horrorfilms entspringenden Themenspektrum. Barbara Kennedy (2000) wählt ihre Filme nicht nach thematischen Kriterien oder nach Genrezugehörigkeit aus, sondern diskutiert eine Reihe postklassischer Filme höchst unterschiedlicher Provenienz und Ästhetik, an denen sie mittels einer entsprechend ausgerichteten Lektüre die Elemente einer deleuzianischen Ästhetik der Sensation in den visuellen, farblichen, rhythmischen und energetischen Schichten ausfindig zu machen versucht. Martine Beugnet (2007) schließlich bezieht sich auf das aktuelle französische Kino, indem sie stilistisch und narrativ transgressive Filme für eine Ästhetik der Sensation reklamiert. Auch abseits der Lektüre der beiden Kino-Bücher ist die Deleuze-Rezeption in der Filmwissenschaft mittlerweile auf breiter Front zur Entfaltung gekommen und hat den eng gesteckten, cinephilen Kanon, den Deleuze bearbeitet,

Affekte, Perzepte und Sensationen, die sie an den Filmen freilegen, auf Strategien zurückführen können, die sich analog zu formalistischen Verfahren begreifen lassen.

15 Auf den repräsentationskritischen Zug von Deleuzes Philosophie kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden, vgl. hierzu etwa Olkowski 1999; Polan 1994; Bogue 1996.

aufgesprengt. Gemeinsam ist den genannten Studien, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf filmische Ästhetiken legen, die sich, wenn auch mit sehr unterschiedlichen Mitteln, der – psychologischen wie grafischen – Anthropozentrik des Erzählkinos verweigern, *ohne* in die Abstraktion des Avantgardekinos zu flüchten.

In den Filmen, die sie untersuchen, artikulieren sich Kräfte und Intensitäten, die sich nicht mit dem Erleben der Figuren verrechnen lassen oder dem Zuschauer eine kommensurable Matrix der Erfahrung bereitstellen. In allen genannten Studien wird als Adressat der untersuchten filmischen Ästhetik der *Körper* des Zuschauers angenommen, der für das Paradox einer «subjektlosen Subjektivität»¹⁶ einsteht. Der Körper ist, wie in Marina de Vans *DANS MA PEAU*, als Schauplatz von Empfindungen und Affekten anzusehen, die sich zur Ordnung der Subjektivität inkommensurabel verhalten. Der Bruch mit dem Anthropozentrismus, den die Filme gemäß der deleuzianisch perspektivierten Optik vollziehen, muss auf das Feld der Rezeption ausgeweitet werden und betrifft dort, was man Erfahrung zu nennen gewohnt ist, aber keine mehr ist. Die von den Filmen entfesselten Kräfte lassen sich nicht auf den Nenner eines sinnlichen oder emotionalen Erlebens bringen, als das filmische Erfahrung gemeinhin verstanden wird. Der antisubjektivistische Gestus der Filme und filmischen Figuren, der in einer von Deleuzes Bacon-Studie inspirierten Filmanalyse in den Vordergrund rückt, korrespondiert mit einer filmischen Erfahrung, die mittels psychologischer oder phänomenologischer Modelle sinnlicher Wahrnehmung nicht zu erfassen ist. Eine deleuzianische Lektüre legt Schichten und Kräfte frei, die von dem funktional stratifizierten Körper sensualistischer Provenienz nicht eingefangen werden und keinem *Ich* unterstellt sind.

Die Verknüpfung von Körper und Kino zielt hier nicht auf ein gesteigertes sinnliches Erleben, wie es die phänomenologische Filmtheorie als Erweiterung filmischer Erfahrung veranschlagt. Gerade aus der Abkehr von einem solchen alltagsweltlichen und unproblematisch vorausgesetzten Erfahrungsbegriff gewinnt die deleuzianische Filmtheorie wiederum ein Unterscheidungsmerkmal, das die ästhetische Produktion und Erfahrung auszeichnet: Ein als Kunst zu verstehendes Kino – oder anders gesagt: dasjenige, was am Kino als seine ästhetische Dimension herauszustellen ist – bringt am Körper des Zuschauers jene

16 Vgl. Kennedy 2000, 29, 46, u. passim. Esthers malträtiertes Körper in *DANS MA PEAU*, der daher auch zu Recht zu den von Beugnet (2007, 158–162) diskutierten Filmen zählt, nähert sich diesem Paradox bereits an: der Körper wird zum Schauplatz von Intensitäten und Empfindungen, die sich nicht auf Esthers Subjektivität verrechnen lassen.

Perzepte, Affekte und Empfindungskomplexe hervor, die die Perzeptionen, Affektionen und Meinungen des Alltagssubjekts überwinden. Darin kann man ein Distinktionskriterium sehen, wie es die rationalistische Ästhetik eingefordert hat, um den Eigensinn – und damit den Eigenwert – des ästhetischen Sinnbezirks und der in ihm stattfindenden Erfahrungen herauszustellen. Wenn daher in der jüngeren Filmtheorie der Erfahrungsbegriff einerseits erodiert, bleibt andererseits der Sinn für die Partikularität des ästhetischen Erlebens, das der Film ermöglicht, erhalten. Die Ästhetik der Sensation legt es nahe, die Form filmischer Erfahrung, die einem Kino angemessen ist, das abseits narrativer Normen operiert, *jenseits* der Erfahrung zu suchen – in einem Körper, der sich vom Diktat des Ichs gelöst hat, dessen Erleben nicht mit dem Selbst, dessen Träger er ist, verrechnet werden kann. Dieser Zuschauerkörper wird im Kino zum Träger von Affekten, die uns durchlaufen wie wir sie durchlaufen, ohne je ganz zu unserer subjektiven Erfahrung werden zu können.

Literatur

- Balke, Friedrich (1998) *Gilles Deleuze*. Frankfurt/M.: Campus.
- Barker, Jennifer M. (2009) *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Beugnet, Martine (2007) *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bogue, Ronald (1996) Gilles Deleuze – The Aesthetics of Force. In: *Deleuze: A Critical Reader*. Hg. v. Paul Patton. Oxford/Cambridge: Blackwell, S. 257–269.
- Böhme, Gernot (2001) *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink.
- Bohrer, Karl Heinz (2005) Erscheinung und Bedeutung. Homers *Ilias* und Claude Simons *La Route des Flandres*. In: Ders.: *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*. München: Fink, S. 20–33.
- Carroll, Noël (1988) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- Damasio, Antonio R. (2000) *Ich fühle, also bin ich: Die Entschlüsselung des Bewusstseins*. München: List.
- Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1995) *Francis Bacon – Logik der Sensation*. München: Fink.
- /Guattari, Félix (2000) *Was ist Philosophie?* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dewey, John (1988) *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Fischer-Lichte, Erika (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Good, Paul (1998) *Maurice Merleau-Ponty. Eine Einführung*. Düsseldorf/Bonn: Parerga.
- Hansen, Miriam (1995) Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere. In: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. Hg. v. Linda Williams. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, S. 134–152.
- Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kappelhoff, Hermann (2005) Der Bildraum des Kinos: Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. In: *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*. Hg. v. Gertrud Koch. Berlin: Vorwerk 8, S. 138–149.
- Kennedy, Barbara M. (2000) *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kern, Andrea (2000) *Schöne Lust. Eine Theorie ästhetischer Erfahrung nach Kant*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Koch, Gertrud (2004) Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films. In: Krämer 2004, S. 163–187.
- Kracauer, Siegfried (1964) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Krämer, Sybille (Hg.) (2004) *Performativität und Medialität*. München: Fink.
- Küpper, Joachim/Menke, Christoph (2003) Einleitung. In: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Hg. v. Joachim Küpper & Christoph Menke. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 7–15.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (1998) *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Le Vern, Romain (2002) Dans ma peau – Marina de Van. [<http://marinadevan.free.fr/itwmadmovies.htm> (zuletzt am 8.1.2010).]
- Marks, Laura (2000) *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press.
- (2002) *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Menke, Christoph (1991) *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1995) Der ästhetische Blick: Affekt und Gewalt, Lust und Katharsis. In: *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*. Hg. v. Gertrud Koch. Frankfurt/M.: Fischer, S. 230–246.
- (2002) Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: zur Genese und Dialektik der Ästhetik. In: Ders.: *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 19–48.

- Merleau-Ponty, Maurice (1966) *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter.
- (1994) Die Verflechtung – Der Chiasmus. In: Ders.: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink, S. 172–203.
 - (2003) *Das Primat der Wahrnehmung*. Hg. v. Lambert Wiesing. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2001) Asthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung. In: *Wahrnehmung und Materialität*. Hg. v. Erika Fischer Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum & Matthias Warstatt. Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 273–299.
- (2002) *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink.
 - (2004) Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine «negative» Medientheorie. In: Krämer 2004, S. 75–95.
- Morsch, Thomas (2010) Wahrgenommene Wahrnehmung, gesehenes 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: Kadmos [im Druck].
- Olkowski, Dorothea (1999) *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. Berkeley: University of California Press.
- Palmer, Tim (2006) Under Your Skin: Marina de Van and the Contemporary French *cinéma du corps*. In: *Studies in French Cinema* 6, 3, S. 171–181.
- Polan, Dana (1994) Francis Bacon: The Logic of Sensation. In: *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. Hg. v. Constantin V. Boundas & Dorothea Olkowski. New York/London: Routledge, S. 229–254.
- Powell, Anna (2007) *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rancière, Jacques (2006) *Film Fables*. Oxford/New York: Berg.
- Seel, Martin (1996) Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung – mit einem Anhang über den Zeitraum der Landschaft. In: Ders.: *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 36–69.
- (2000) *Ästhetik des Erscheinens*. München/Wien: Hanser.
- Sobchack, Vivian (1988) The Scene of the Screen. Beitrag zur Phänomenologie der «Gegenwärtigkeit» im Film und in den elektronischen Medien. In: *Materialität der Kommunikation*. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht & Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 416–428.
- (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
 - (2004) *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
 - (2004a) What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: Sobchack 2004, S. 53–84.

-
- (2004b) *The Passion of the Material: Toward a Phenomenology of Interobjectivity*. In: Sobchack 2004, S. 286–318.
- Sonderegger, Ruth (2000) *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Stoller, Silvia (1995) *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang.
- Waldenfels, Bernhard (1980) *Der Spielraum des Verhaltens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Welsch, Wolfgang (1990) *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.