

19/1/2010

ISSN 0942-4954 · ISBN 978-3-89472-472-6  
€ 12,80 · SFr 22,50

montage

AV ● ● ●  
19/1/2010

Zeitschrift für Theorie und Geschichte  
audiovisueller Kommunikation

[Erfahrung]

montage AV ● ● ●

[Erfahrung]

SCHÜREN

---

# Die Explosion des Kinos

## Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche

Francesco Casetti

### 1. Rückkehr zur Erfahrung

Erwartung und Aufmerksamkeit, Erregung der Sinne, der Wunsch nach dem Gewohnten und unverhofftes Staunen: All das empfindet man, wenn man einen Film anschaut. Im Folgenden werde ich versuchen, das Kino als Ort einer *Erfahrung* zu betrachten – und zwar einer bestimmten Erfahrung, der *filmischen*. Das ist an sich keine neue Denkbewegung,<sup>1</sup> aber eine, die gerade jetzt zur Notwendigkeit wird, und das aus mindestens drei Gründen.

Der erste Grund betrifft die Filmwissenschaft, die sich in den letzten zwei Jahrzehnten in die Rezeption von Filmen vertieft hat. So hat die Semiotik theoretische Modelle der verschiedenen Umgebungen entwickelt, in denen ein Film gesehen werden kann, vom

1 Der Begriff der filmischen oder kinematographischen Erfahrung erfährt seine erste Ausarbeitung im Kontext der Filmologie-Bewegung, die diesen mit den spezifischen Modalitäten der Wahrnehmung von Bewegtbildern in Zusammenhang bringt (vgl. dazu insbesondere die Überblicksdarstellung einschlägiger philologischer Forschungen in Romano 1965). In den 1990er Jahre taucht der Begriff in der theoretischen Debatte auf, namentlich im Zeichen einer Anwendung der Phänomenologie aufs Kino (Sobchack 1992) oder im Anschluss an Benjamin (Hansen 1987). Indirekt trägt der Begriff der filmischen Erfahrung auch die theoretische Reflexion anderer Forscher: So etwa in den frühen Arbeiten von Edgar Morin, die nicht von ungefähr im Zusammenhang mit der Filmologie-Bewegung entstehen (vgl. insbesondere Morin 1956), oder bei Kracauer in seiner *Theorie des Films*, die es meiner Ansicht nach unter diesem Gesichtspunkt zu lesen gilt (Kracauer 1964), und schließlich bei Stanley Cavell (insbesondere Cavell 1971; 1981; 1996).

Kontext des Spektakels bis zum schulischen Gebrauch von Filmen,<sup>2</sup> während die feministische Filmwissenschaft den Gender-Aspekt der Filmwahrnehmung ins Bewusstsein gehoben<sup>3</sup> und die rezeptionshistorische Forschung sich bemüht hat, die Geschichte der Präsentationsformen zu rekonstruieren<sup>4</sup> und nachzuzeichnen, wie unterschiedlich Filme im Lauf der Zeit interpretiert<sup>5</sup> und wie sie zu einem Teil des kollektiven Erbes geworden sind.<sup>6</sup> Ferner sind die Publikumsethnografie und ihr Vorhaben zu nennen, Rezeptionspraktiken als gesellschaftliche zu verstehen,<sup>7</sup> außerdem die zahlreichen Versuche, den Blick des Zuschauers an Typen von Filmen und Genres zu knüpfen,<sup>8</sup> und schließlich die mittlerweile schon klassisch zu nennenden Beiträge der Apparatus-Theorie mit ihrem Interesse an der Maschinerie des Sehens und deren Einfluss auf den Wahrnehmenden und das Wahrgenommene, d.h. darauf, wie diese Maschinerie die Subjektivität des Zuschauers formt und wie sie das Bild als Bedeutungsträger konstituiert.<sup>9</sup> Ohne Zweifel bildet die Frage nach der Rezeption zusammen mit denen nach der Repräsentation sowie der Produktion eine der zentralen filmwissenschaftlichen Forschungsperspektiven in den letzten anderthalb Jahrzehnten. Gleichwohl läuft dieser Ansatz Gefahr, seinen Gegenstand zumindest teilweise zu verfehlen. Ein Zuschauer «rezipiert» den Film nicht, er *erlebt* ihn. Es stellt sich also nicht nur die Frage nach dem Akt oder dem Objekt des Zuschauens, sondern auch, wie man Zuschauer wird und welche Wendung dies unserem Dasein gibt. Wann können wir sagen, dass wir einen Film sehen? Und welche Bedeutungen verleihen wir der Tatsache, dass wir ihn sehen? Indem man – gegen und über die Idee der Rezeption hinaus – am Leitfaden dieser Fragen zur Erfahrung zurückkehrt, kann es gelingen, auf der Ebene des gelebten Lebens die Dynamiken des Sehens in ihrer

2 Hier beziehe ich mich namentlich auf Odin (1990) und Odin (2000).

3 Maßgeblich sind hier Mulvey 1989 und De Lauretis (1984).

4 Die grundlegende Arbeit ist hier Gomery (1992).

5 Für eine historische Rekonstruktion der unterschiedlichen Formen der Interpretation bestimmter Filme vgl. Staiger (1992); Staiger (2000). Für eine allgemeine Darstellung der verschiedenen Modalitäten der Interpretation von Filmen vgl. die Einführung zu Bertetto (2003).

6 Den Umriss einer systematischen historischen Untersuchung des Konsums von Filmen liefern Stokes/Maltby (1999) sowie Stokes/Maltby (2000). Für eine Geschichte des Zuschauers und des Publikums in einem weiteren Sinn vgl. Brunetta (1989) und Brunetta (1997).

7 Vgl. insbesondere Kuhn (2002).

8 Einen Überblick hierzu liefert Williams (1994).

9 Vgl. insbesondere Baudry (1994 [1975]); Metz (1977) sowie die einschlägige Anthologie von Rosen (1986).

ganzen Konkretheit und ihrer Komplexität zu erfassen und ein Licht auf den Prozess zu werfen, durch den das Sehen sich als solches konstituiert, mit seinen Bedeutungen, seinen Werten und seinen Motivationen. Es geht also um eine entscheidende Erweiterung des Untersuchungshorizonts: Das Forschungsinteresse richtet sich nicht mehr nur auf eine Situation – die des Zuschauers angesichts des Films –, sondern auf die Möglichkeitsbedingungen des Zuschauer-Daseins und deren Erkennbarkeit. Auf diese Weise können wir nicht nur bestimmen, was das Sehen ist, sondern auch, wodurch es dazu wird und wie es als solches erkennbar wird.<sup>10</sup>

Der zweite Grund, der für die Auseinandersetzung mit der Erfahrung spricht, betrifft die Rolle, die das Kino als Element der Moderne im 20. Jahrhundert gespielt hat. Ein Aspekt verdient dabei besondere Aufmerksamkeit: Das Kino wurde zum einen immer wieder als Instrument gesehen, das uns den direkten Bezug zu den Dingen verweigert. Von Pirandello an vertrat eine Reihe von Denkern die Position, dass das mechanische Bild des Kinos unseren Bezug zur Welt abtötet (Pirandello 1928). Nicht zuletzt Benjamin erinnert uns daran, dass die unvermittelte Sicht auf die Realität zur «blauen Blume im Land der Technik» (Benjamin 1977a, 31) geworden ist.<sup>11</sup> Zum anderen aber wurde dem Kino immer wieder attestiert, dass es uns den Sinn der Dinge gerade in seiner ganzen Fülle zurückgeben kann. Das Kino erlaubt es uns, aufs Neue zu sehen, wofür wir durch Gewohnheit und Indifferenz den Blick verloren hatten, wie Balázs zu Beginn der 1920er Jahre unterstreicht (Balázs 1924), aber es erlaubt uns auch, die Welt mit einer Genauigkeit zu beobachten, die sich unserem Auge nicht erschließt, wie Epstein zur selben Zeit festhält.<sup>12</sup> Schließlich fördert das Kino Strukturen zutage, die nur eine Maschine zur Sichtbarkeit bringen kann, so Benjamin, wenn er vom «optischen Unbewussten» spricht, kurz: Das Kino trennt ab und verbirgt, zugleich aber zeigt und enthüllt es.<sup>13</sup> In dieser Dialektik erkennt man leicht die für das 20. Jahrhundert charakteristische Spannung zwischen dem Entzug

**10** Die Notwendigkeit, die Frage «Was ist etwas?», zu ergänzen um die Fragen «Wie ist das, was ist, und was bedeutet es?», legt namentlich Emmanuel Levinas (1982) dar.

**11** Vgl. auch Hansen (1987).

**12** «Das Objektiv der Kamera [...] ist ein Auge, das mit unmenschlichen Fähigkeiten der Analyse ausgestattet ist. Es ist ein Auge ohne Vorurteil, ohne Moral, frei von Beeinflussung, das in den Gesichtern und Bewegungen der Menschen Dinge sieht, die wir, voller Sympathien und Antipathien, Gewohnheiten und Reflexionen, nicht mehr sehen können» (Epstein 1974, 136f).

**13** In der *Theorie des Films* verweist Kracauer nachdrücklich auf die Eignung des Films, Phänomene zugleich aufzuzeichnen und ihre innere Struktur freizulegen.

des Realen und der Möglichkeit seiner Rückgewinnung – hier einer Rückgewinnung durch das Kunstwerk. Einerseits ist das 20. Jahrhundert von der Idee beherrscht, dass die Komplexität und Geschwindigkeit der Ereignisse es unmöglich mache, überhaupt eine Erfahrung dessen zu *machen*, was passiert, weshalb es auch nutzlos sei, eine Erfahrung zu *haben*, auf die man sich stützen könnte. Benjamins Porträt der Soldaten, die von der Front zurückkehren und unfähig sind, sich und anderen über das Erlebte Rechenschaft abzulegen,<sup>14</sup> ist hierfür geradezu emblematisch. Andererseits aber ist das Jahrhundert auch geprägt von der Überzeugung, dass es Momente gibt – und zwar vor allem solche, die wir der Kunst verdanken –, in denen es möglich wird, die Realität «wie von neuem» und «zum ersten Mal» zu sehen,<sup>15</sup> und in denen sich entsprechend unser Bezug zu den Dingen neu begründet.<sup>16</sup> Das Kino nun nimmt diese beiden Pole in sich auf und ist der Beweis für die eine wie für die andere These. Die Analyse der filmischen Erfahrung führt uns also zu einem ebenso essenziellen wie unentwirrba- ren Knotenpunkt im Denken der Moderne.

Indem wir die Erfahrung zum Thema machen, verstehen wir schließlich drittens auch, was gerade passiert – mit dem Kino und vielleicht auch mit uns. Tatsächlich leben wir zu einer Zeit, zu der das Kino mit der fortschreitenden Verdrängung des fotografischen durch das digitale Bild und die zunehmende Marginalisierung der Filmvorführung im Kinosaal an das Ende seiner hundertjährigen Geschichte

14 Dieses Bild taucht in «Erfahrung und Armut» (Benjamin 1972, 219) auf. Das Thema zieht sich allerdings durch das gesamte Werk Benjamins. Zu denken ist etwa an «Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows» (Benjamin 1977b). Eine aufschlussreiche Wiederaufnahme des Themas einer Krise der Erfahrung in der Moderne findet sich in Marquard (1994) und Marquard (1986). Eine weitere wichtige Ausarbeitung dieses Themas leistet schließlich Agamben (2004).

15 Hier denke ich natürlich an den berühmten Essay Merleau-Pontys über Cézanne; vgl. Merleau-Ponty (1996 [1945]).

16 Die Idee, dass ein Text (und, allgemeiner gesprochen, ein Ereignis) eine Relektüre des Realen ermöglichen könne, stammt von Michel de Certeau. Ich beschränke mich hier darauf, einen Abschnitt zu zitieren, den er aus Anlass von Tatis *PLAY TIME* (F/I 1967) schreibt: «So registriert der Zuschauer beim Verlassen von *PLAY TIME* den Humor des Straßengeschehens, als hätte er den Blick Tatis. Der Film *ermöglicht* ihm eine humoristische Betrachtungsweise, die es ohne diesen nicht gegeben hätte. Dasselbe gilt für die Lektüre eines Gesichts, die Begegnungen mit jemandem, die Bewegung einer Gruppe. Wenn das Register der Wahrnehmung oder des Verstehens dadurch verändert wird, dann liegt dies daran, dass das Ereignis diesen anderen Bezug zur Welt ermöglicht und in einem sehr realen Sinn, überhaupt erst erlaubt hat» (de Certeau 1987, 210; Übers. V.H.). Über das Vermögen eines Textes, das Reale zu «figurieren» vgl. Montani (1999).

zu kommen scheint.<sup>17</sup> Falls es überhaupt irgend eine Kontinuität gibt zwischen der Geburtsstunde des Kinos – jenem Abend des 28. Dezember 1895, als die Lumière-Brüder im Salon Indien des Café des Capucines ihre erste öffentliche Filmvorführung veranstalteten – und den zahlreichen danach noch folgenden Geburtsstunden – Entwicklung narrativer Formen, Durchsetzung des dem Theaterbau nachempfundenen Kinos als Spielort, Einführung des Tons sowie des Breitbilds mit Cinemascope, Circorama, schließlich 3D –, dann ist es die Tatsache, dass all diese die Anwesenheit eines Filmstreifens und eines Publikums zur Voraussetzung hatten. Nun aber verflüchtigt sich diese doppelte Voraussetzung und was bleibt, ist die Leinwand oder der Bildschirm: die Projektionsfläche des Bildes. Aber es ist eben nicht mehr nur die Kinoleinwand, sondern auch – und vor allem – der Bildschirm meines Fernsehers, meines DVD-Abspielgerätes, meines Computers, meines iPods oder meines Smartphones; der Bildschirm im Bahnhofwartesaal, im Flugzeug, im Autobus, ja im Auto; der Bildschirm in der Kunstgalerie und im Museum; ein Bildschirm, auf dem ich bald die neueste Hollywood-Produktion sehe, bald einen Low-Budget-Film, einen Autorentendokumentarfilm, eine ins Unendliche zerdehnte Projektion eines berühmten Films,<sup>18</sup> einen mittellangen Werbefilm, eine Titelsequenz oder einige Trailer. Es ist also legitim zu fragen, ob das Kino überhaupt noch existiert oder ob es nicht schon längst – der Konvergenz sei dank – in einer undifferenzierten Welt der Medien aufgegangen ist.<sup>19</sup> Es stellt sich mit anderen Worten die Frage, ob das Kino sein Wirkungsfeld erweitert hat oder seiner Identität verlustig gegangen ist. Eine Antwort darauf können wir nur finden, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die filmische Erfahrung richten. Was für ein Zuschauer war ich, und was für einer bin ich jetzt, falls ich überhaupt noch ein Zuschauer bin? Welcher Erinnerung vertraue ich, welchen Erwartungen öffne ich mich? Welche Einstellungen und Haltungen hat sich mein Körper bewahrt? Und, noch grundsätzlicher: Was erlebe ich überhaupt noch unter diesen neuen Umständen und in diesen Situationen, falls ich überhaupt noch etwas erlebe? Nur wenn ich mir diese Fragen stelle – als Fragen nach der Erfahrung –, kann ich verstehen, ob uns das

17 Die Literatur zu den Umbrüchen, die das Kino derzeit durchläuft, ist mittlerweile umfangreich. Ich beschränke mich auf die Titel, die für die vorliegenden Ausführungen relevant sind: Harbord (2003); Klinger (2006). Für eine Untersuchung des Wandels der Filmerfahrung in einem italienischen Kontext vgl. Casetti/Fanchi (2006).

18 Hier beziehe ich mich natürlich auf Douglas Gordons *24 Hour Psycho*, eine auf 24 Stunden ausgedehnte Projektion von Hitchcocks Film.

19 Zum Phänomen der Konvergenz vgl. Jenkins (2006).

Kino abhanden gekommen ist oder bloß den Ort gewechselt hat. Und ob es überhaupt einen Sinn hat, noch von Kino zu sprechen, oder ob ich es nicht vielmehr mit einem Phantom zu tun habe, oder schlimmer noch, mit etwas, was sich fortan von seiner Umgebung so wenig unterscheidet und abhebt, dass man von einer «Anästhesie» der Sinne und des Sinns sprechen muss.<sup>20</sup>

## **2. Eine Erfahrung machen, über Erfahrung verfügen: Überschuss und Wiedererkennen**

Was aber kennzeichnet die filmische Erfahrung? Ich werde versuchen, sie nicht aufgrund ihrer einzelnen Komponenten (Film, Zuschauer, Publikum, Apparat), sondern auf Grundlage ihrer basalen Mechanismen zu beschreiben. Es erübrigt sich schon fast, in Erinnerung zu rufen, dass unter «Erfahrung» in der Regel zwei Dinge verstanden werden, die eng miteinander verknüpft sind: Zum einen die Tatsache der Wahrnehmung der Realität aus erster Hand (was sich in der Formulierung «eine Erfahrung machen» ausdrückt) und zum anderen die Tatsache, dass man über eine Kenntnis und eine Kompetenz verfügt, die es einem erlaubt, der Realität gegenüber zu treten und ihr Sinn zu verleihen (in diesem Fall spricht man davon, dass jemand «über Erfahrung verfügt».<sup>21</sup> Es geht mit anderen Worten um einen direkten Zugang zu den Dingen, aus dem man unmittelbare Eindrücke gewinnt, und zugleich um eine persönliche, auf die Situation bezogene Verarbeitung dieser Eindrücke. Filmerfahrung ist, so verstanden, der Moment, in dem ein Zuschauer einerseits beim Filmgenuss sich an Bildern und Tönen misst, die ihn direkt und kraftvoll ansprechen, und in dem er zugleich diese Situation und sein Handeln reflexiv zur Kenntnis nimmt und projektiv das Verhältnis antizipiert, das er auf der Grundlage des Gesehenen zu sich selbst und zur Welt entwickeln wird. Wir haben es also mit einer Aktivierung der Sinne zu tun (vor allem des Gesichtsinns), die sich aufgrund von etwas einstellt, das auf einer Leinwand oder einem Bildschirm erscheint, und mit einer Verarbeitung des Wahrgenommenen, die sich sowohl auf das Wahrgenommene als auch auf die Tatsache des Wahrnehmens erstreckt. Zur Filmer-

<sup>20</sup> Die Frage, ob die Medien Mittel der Erfahrung oder anästhetische Instrumente sind, entfaltet in seinen jüngsten Arbeiten Pietro Montani (2007). Den Vormarsch der «Erfahrungslosigkeit» in einer mediatisierten Welt, insbesondere im Bereich der Literatur, analysiert Antonio Scurati (2007).

<sup>21</sup> Für diese doppelte Definition der Erfahrung, die auch an das Benjaminsche Begriffspaar von Erfahrung und Erlebnis erinnert, vgl. Jedlowski (1994) und Jay (1998).

fahrung gehört also ein Film mit einer dargestellten Welt, der meine Aufmerksamkeit beansprucht und sich mir geradezu aufdrängt; und es gehört dazu ein Sehen-Können und ein Wissen-ums-Sehen des Films selbst wie auch der Welt, auf die er sich bezieht.

Diese Bestimmung der filmischen Erfahrung ließe sich sicherlich noch weiter ausarbeiten. Die Analogie zur Erfahrung im Allgemeinen mag zu eng geführt erscheinen, und der Zyklus von Darstellung, Aufnahme und Verarbeitung als zu selbsttätig sich vollziehend gedacht sein. Dennoch hat diese Definition einen Vorzug: Sie lässt uns verstehen, was im Kern der filmischen Erfahrung als einer Erfahrung steckt. Auf der einen Seite haben wir etwas, was die Aufmerksamkeit auf sich zieht, das uns frappiert und uns zwingt, unmittelbar Maß an den Dingen zu nehmen. Zum anderen werden wir zurückgeworfen auf das, was sich vollzieht, wenn wir diesen Gegenstand verstehen, verarbeiten und uns aneignen. Kurz: Es *überfällt* uns etwas, und zugleich *erkennen* wir es *wieder* – *Überschuss und Wiedererkennen*.

Zunächst der Aspekt des *Überschusses*: In der Erfahrung gibt es immer etwas, das uns überrascht und beansprucht, sei es auf einer sinnlichen, sei es auf einer kognitiven Ebene. Im Fall des Kinos kann dies die Kraft der Bilder und der Töne sein, die Besonderheit des Raumes, in dem der Film vorgeführt wird, die unvermeidliche Ambiguität der Darstellung – das Pendeln zwischen Realität und Irrealität –, der Schwindel des Eintauchens in die erzählte Welt, die plötzliche und keineswegs unproblematische Freiheit des Auges, etc. Und es ist gerade dieser Überschuss, der unsere Begegnung mit dem bestimmt, was uns vor Augen steht, und die uns zwingt herauszutreten aus dem Fürgeben-Halten der Alltagswahrnehmung und uns direkt mit dem auseinanderzusetzen, was wir antreffen.<sup>22</sup>

Sodann der Aspekt des *Wiedererkennens*: In der Erfahrung werden wir immer wieder auch auf die Gegenstände selbst zurückgeworfen, die wir angemessen rahmen und uns aneignen müssen. Dabei kommen zwei aufs Engste miteinander verknüpfte Aspekte ins Spiel. Wiedererkennen bedeutet, dass wir etwas *anerkennen*, d.h. als dieses selbst erkennen und wahrnehmen, und dass wir es zugleich *ratifizieren*, d.h.

22 Heidegger (1959) legt dar, dass «eine Erfahrung machen» immer einen Aspekt des Zustößens und Erleidens hat. Ähnlich argumentiert auch Jacques Derrida, der im Anschluss an Heidegger das Ereignis als etwas fasst, was uns zustößt, uns überrascht und letztlich uneinholbar bleibt; vgl. Borradori 2003. Für eine Erkundung des Zusammenhangs von Ereignis und Erfahrung vgl. die detaillierte Analyse der Ereignisse des 11. September 2001 von Mauro Carbone (2007).



validieren, einstufen und normieren.<sup>23</sup> Wenn wir also etwas wiedererkennen, dann identifizieren wir es und akzeptieren es zugleich – wir stellen seine wiedererkennbaren und wiedererkannten Aspekte in den Vordergrund. Nicht immer tritt beides zusammen ein. Manchmal fällt es uns schwer zu identifizieren, was uns passiert, oder wir weigern uns bewusst oder unbewusst, es aufzunehmen.<sup>24</sup> Es gelingt uns nicht zu benennen, was wir erleben, wir wollen es nicht benennen, oder wir geben ihm einen Namen, der uns auf eine andere Fährte führt.<sup>25</sup> In diesen Fällen entziehen wir uns der Erfahrung und entziehen diese zugleich uns. Aber wenn wir das, was uns geschieht, identifizieren und akzeptieren, dann wird die Erfahrung zu dem, was sie ist – sie bekommt eine Richtung und einen Sinn.<sup>26</sup> Das gilt so auch für die filmische Erfahrung. Bei der filmischen Erfahrung bedeutet Wiedererkennen, sich dem zu öffnen, was uns überrascht hat, sowie der Tatsache selbst, dass wir überrascht wurden. Vor einem Hintergrund von nicht Wahrgenommenem lassen wir sie hervortreten, wir verleihen ihr einen Körper, wir durchlaufen sie stets aufs Neue, und es gelingt uns so, ihr «Warum» und «Wie» ans Licht treten zu lassen, kurz: Wir zeichnen reflexiv die Bedingungen ihrer Existenz und ihrer Erkennbarkeit nach. Und indem wir das tun, indem wir ihren Ansprüchen und Rechtfertigungen Raum geben, machen wir sie erst in einem vollständigen Sinne zur filmischen Erfahrung.

23 [Anm. d. Ü.: ] Das italienische Verb «ricognoscere» hat einen legalen und einen kognitiven Bedeutungsaspekt und meint sowohl «wiedererkennen» als auch «anerkennen», eine Doppelbedeutung, mit der Casetti hier spielt.

24 Diese «Verneinung der Erfahrung» vollzieht sich sowohl auf einer individuellen wie auf einer sozialen Ebene; sie betrifft ein Subjekt, das sich entzieht, ebenso wie eine Gruppe, die kollektive Zensur walten lässt.

25 Die Frage des «Namens der Erfahrung», die ich hier nur am Rand berühre, verweist uns auf eine «archäologische» Recherche, wie sie Foucault für die Geschichte des Wahnsinns oder der Sexualität unternommen hat, nur müsste man sie hier auf den «Namen» des Kinos anwenden.

26 Damit will ich allerdings keinesfalls einem radikalen Konstruktivismus das Wort reden, für den das Wiedererkennen die Schlüsselbedingung für die Konstitution der Erfahrung wird. Wenn ich sage, dass das Wieder- und Anerkennen das Element ist, das es einer Erfahrung erlaubt, sich als solche zu konstituieren, dann meine ich damit, dass diese einem Subjekt erschließt, was ihm gerade zustößt, und es ihm erlaubt, dies als Erfahrung und zugleich als seine Erfahrung anzuerkennen.

### 3. Die filmische Erfahrung: Fluchtlinien einer möglichen Geschichte

Überschuss und Wiedererkennen also: Anhand dieser beiden Aspekte wird verständlich, wie das Kino zum Ort einer eigentlichen Erfahrung werden kann – einer Seherfahrung wie auch des Sehens als Erfahrung. Indem wir diese beiden Aspekte auf die Geschichte des Kinos projizieren, können wir überdies erkennen, welche unterschiedlichen Gestalten die filmische Erfahrung im Laufe der Jahre angenommen hat. Insbesondere zeigt sich dabei, was dem filmischen Sehen seine «Lebendigkeit» verliehen hat, und wie es möglich war, dieses als spezifisch «filmisches» Sehen zu erkennen und zu akzeptieren. Es zeichnet sich so eine Geschichte des Kinos als Geschichte der filmischen Erfahrung ab. Von dieser will ich nun, wenn auch ein wenig im Gestus der großen Synthese, einen Abriss geben.

In den ersten Jahren seiner Geschichte stellte das Kino eine Provokation dar, die mit der Intensität der Wahrnehmung zu tun hatte. Die Bilder des frühen Kinos überfielen die Sinne und dienten als «Attraktionen», wie Tom Gunning und André Gaudreault in überzeugender Weise dargelegt haben.<sup>27</sup> Diese Erregung der Sinne ist allerdings nur die Spitze eines Eisbergs. An weiteren Provokationen hält das frühe Kino zum Beispiel einen *mechanischen* Blick bereit, der das Sehvermögen des Menschen erweitert und ihn zugleich des Besitzes und der Kontrolle seiner Sinne zu berauben scheint.<sup>28</sup> Überdies bietet das Kino so etwas wie einen *Tempo-Blick* an, der uns auf eine Welt einstellt, in der sich die Dinge mitunter mit halsbrecherischer Geschwindigkeit vollziehen.<sup>29</sup> Ferner zeichnet sich das Kino aus durch einen *ökonomischen* Blick, der uns ohne körperliche Anstrengung und große Auslagen Zugriff auf eine Fülle von Daten gewährt.<sup>30</sup> Und schließlich bietet uns das Kino einen *bewahrenden* Blick an, der den flüchtigen Moment erfasst und speichert wie keine andere Kunst.<sup>31</sup> Alle diese Charakteristika sind genuin modern. Allerdings gilt dies nicht nur für die verschiedenen

27 Vgl. dazu Gaudreault/Gunning (1989); Gunning (1990).

28 Zum *mechanischen* Blick vgl. Pirandello (1928), aber auch ein Buch wie Eugenio Giovanetti *Il cinema e le arti meccaniche* (1930), das eine quasi-benjaminianische Antwort *avant la lettre* auf Pirandello darstellt.

29 Es handelt sich um ein Thema, das Ricciotto Canudo in seiner «Lettere d'arte: trionfo del cinematografo» (1977 [1908]) brillant abhandelt.

30 Was den italienischen Kontext betrifft, so finden sich einleuchtende Darstellungen des Themas in Papini (1907) und Thovez (1908).

31 Wiederum für den italienischen Kontext ist hier einschlägig d'Ambra (1914).

Facetten des Aspektes des Überschusses, sondern auch für den Prozess des Wiedererkennens. Das Kino bezieht seine Attraktionselemente aus seiner Epoche und transformiert diese Elemente zugleich in Embleme ihrer Zeit, denen man sich aussetzen und die man sich aneignen kann. Mit jedem Film gewinnt der Zuschauer eine genauere Vorstellung von den Bedingungen, unter denen er in der Moderne lebt. Wenn dieses Aufscheinen der Bedingungen der Moderne im Film dem Sehen des Zuschauers seine «Lebendigkeit» verleiht, dann belehrt ihn der Film zugleich auch darüber, welchen Typ von Seherfahrung er fortan erwarten kann. So gesehen stiftet das frühe Kino eine Erfahrung, insofern und insoweit es im Einklang mit den Bedingungen der Moderne steht, und zugleich erhellt es für den Zuschauer, was Erfahrung unter den Bedingungen der Moderne ist. Ein fulminanter Satz von Léon Moussinac aus dem Jahr 1925 erklärt diesen Kreislauf ziemlich gut:

Im großen Aufruhr der Moderne kommt eine Kunst zur Welt, entwickelt sich, entdeckt eins ums andere die ihr eigenen Gesetze und bewegt sich langsam auf ihre Vervollkommnung zu, eine Kunst, die zugleich der Ausdruck, gewagt, machtvoll, originell, des Ideals der neuen Zeiten sein wird (Moussinac 1925, 7).

Aufruhr der Moderne und Ideal der neuen Zeiten: Die Erfahrung des Kinos bewegt sich zwischen diesen beiden Polen.

Diese Erfahrung ist genuin modern, und sie ist genuin populär.<sup>32</sup> Sie ist der Ausdruck einer großen «künstlerischen Demokratie»,<sup>33</sup> die nicht einem kleinen Kreis vorbehalten bleibt, sondern die breite Bevölkerung erreicht. Nur die Medien und vor allem das Kino, können überhaupt eine solche Kultur der «künstlerischen Demokratie» herstellen. Daraus resultiert ein interessanter Chiasmus: Wenn das Kino eine Erfahrung anbietet, die der Moderne einen Aspekt des Populären verleiht, dann macht sie zugleich auch das Populäre spezifisch modern. Das Populäre des Kinos ist ein Phänomen der «Massen» und der Mediatisierung zugleich.

Nach 1910 durchläuft das Kino eine Transformation, die mit einer Umschichtung dieser Elemente einhergeht. Nicht länger bietet das Kino einfach nur eine «moderne» und «populäre» Erfahrung an. Vielmehr geht es nun darum, eine «gute» Erfahrung zu machen, die im Einklang mit Normen des guten Geschmacks, der Moral und der

<sup>32</sup> Wichtig ist hier vor allem der Beitrag von Louis Delluc (1990, 279–288).

<sup>33</sup> Der Begriff wird unter anderem von Giovanetti (1935) eingeführt.

Hygiene steht. Ein Bedürfnis der Regulierung sowohl der Formen der filmischen Darstellung<sup>34</sup> wie auch des Verhaltens der Zuschauer und schließlich der Veranstaltungsorte bemächtigt sich des Kinos.<sup>35</sup> Am Ende dieses Transformationsprozesses stehen drei große Elemente, welche die Grundlage der filmischen Erfahrung bilden.

Natürlich fährt der Zuschauer damit fort, sich berührenden und überraschenden Bildern und Tönen auszusetzen. Aber indem er auf die Leinwand blickt, richtet er seinen Blick immer mehr auch auf ein *Jenseits* der Bilder, direkt auf die dargestellte Realität, die dargestellt wird.<sup>36</sup> Eine Welt rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die berechenbar ist. Der Zuschauer kann den Verwicklungen und den Details dieser Welt folgen, er kann den Gang der Ereignisse vorwegnehmen und die Ursachen von Handlungen erfassen; dank eines vielschichtigen Spiels von Projektionen auf und Identifikationen mit dem, was auf der Leinwand erscheint, kann er sich sogar als Teil dieser Welt fühlen. Und es handelt sich dabei um eine Welt, die ein *Modell* der umgebenden Realität darstellt, so sehr sie auch in Gestalt einer Fantasie auftritt. Indem er die Entwicklungen und Dynamiken dieser Welt erfasst, versteht der Zuschauer zugleich die Welt und sich selbst besser. Das Sehen verbindet so Genuss und Produktivität. Der Film provoziert und zieht an, aber er belehrt und erzieht auch. Der Film gibt seine Bilder und Töne zur Gabe und bietet sie zugleich auf einer kognitiven Ebene als Beute an.

Überdies befasst sich der Zuschauer mit der Umgebung, in der das Sehen stattfindet, also mit dem Raum des Kinos. Der Kinosaal ist ein hochgerüsteter Raum. Er beherbergt eine Technologie (den Projektor, die Leinwand, den Filmstreifen), die Bilder und Töne wahrnehmbar macht; und er ist darüber hinaus auf eine Weise eingerichtet (mit Sesseln in Reihen), die es erlaubt, den Film unter den bestmöglichen physischen Bedingungen zu sehen. Auch ist der Kinosaal ein heterotopischer Raum:<sup>37</sup> Er ist abgetrennt vom Raum der Alltagserfahrung (so sehr, dass er als Gegenwelt erscheinen kann, geprägt durch Dunkelheit

34 Eine wichtige Rolle bei der Regulierung der Modi der Repräsentation spielen die zahlreichen «Grammatiken des Films», die in den 1920er und 1930er Jahre auftauchen; vgl. insbesondere Pudowkins Arbeiten zum Filmszenarium und zur Filmregie von 1926 (Pudowkin 1983, 169–206 u. 225–288); Arnheim (1932); Spottiswoode (1935).

35 Die Räume der Vorführung sind insbesondere darauf ausgelegt, die Masse aufzunehmen und die Konzentration auf das Leinwandgeschehen zu erlauben; vgl. dazu Bruno (2002).

36 Für die Unterscheidung von «looking at» und «looking through» im Bereich der Medientheorie vgl. Bolter/Grusin 1999.

37 Zum Begriff der Heterotopie vgl. Foucault (1984).

statt Licht),<sup>38</sup> aber er richtet sich zugleich auf eine andere Welt aus, auf diejenige, die auf der Leinwand zur Darstellung kommt. Schließlich ist der Kinosaal ein gastfreundlicher Raum. Er ist kein Rückzugsort wie die eigene Wohnung oder das eigene Haus und auch kein offenes Universum wie die Großstadt. Er ist etwas dazwischen, das den Leuten die Gelegenheit bietet, zusammenzufinden und ein Erlebnis zu teilen. So gesehen bietet der Kinosaal eine besondere Form des «Wohnens» an: Der Zuschauer kann weiterhin ein bewegliches Individuum, ein Flaneur sein, und zugleich findet er einen Ort der Zugehörigkeit – ein physischer Ort, ein wenig so wie die Passagen des 19. Jahrhunderts oder die «Malls», aber auch ein symbolischer Ort, so wie es im Sinne Heideggers die Sprache für eine Gemeinschaft ist.

Bilder, in denen man die Welt wiedererkennt, eine Umgebung, die man als Bleibe und eine Situation, die man als Ritus wahrnimmt: Aus diesen drei Elementen besteht die «klassische» Erfahrung des Films. Es handelt sich mithin um eine gerichtete, situierte und zeremonielle Erfahrung. Sie gibt einem Typus des Sehens Raum, den man am besten mit dem englischen Begriff *attendance*, beiwohnen, fassen kann: Der Zuschauer wohnt der filmischen Darbietung bei, der er physisch gesehen äußerlich bleibt, an der er aber voll und ganz teilnimmt. Er folgt der Geschichte, die auf der Leinwand erzählt wird, und erfasst alle ihre Fäden vom bestmöglichen Standpunkt aus; er bringt sein eigenes Sehbedürfnis ins Spiel, und zur gleichen Zeit lässt er sich die Rhythmen seines eigenen Sehens vom Film diktieren.<sup>39</sup> Er füllt sich die Augen mit einer Welt, die ganz Darbietung geworden ist und die es ihm erlaubt, die Position eines privilegierten Beobachters einzunehmen.<sup>40</sup>

Das Modell der *attendance*, des Beiwohnens weist aber auch innere Grenzen auf. Es ist stark mit der Idee verknüpft, dass der Zuschauer dem Film «die Stirn bieten» müsse und dass dieser ihn «dominieren» könne. Das Auftreten des modernen Kinos nach dem Zweiten Welt-

38 In diese Richtung geht die höchst suggestive Beschreibung des Kinosaals bei Antonello Gerbi (1926).

39 Im Unterschied zur Filmerfahrung der ersten Kinojahre haben wir es bei der *attendance* mit einer Umformung eines pragmatischen in ein kognitives Subjekt zu tun; der Zuschauer geht von einer Haltung, in der er die Welt und sich selbst auf die Probe stellt (wie dies etwa Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz darlegt), über zu einer Haltung, in der er in einer Welt, die für ihn zugerichtet wird, illudierend aufgeht. Die Realität, die auf der Leinwand repräsentiert wird, wandelt sich dabei von einer Bedrohung, die es zu bewältigen gilt, zu einer Gabe, die man annehmen soll.

40 Im Zentrum der *attendance* steht jene *to-be-looked-at-ness* von der Laura Mulvey (1989) spricht. So gesehen ist die Theorie der Zuschauerpositionierung, die in den 1970er Jahren entwickelt wird, auch eine Theorie der *attendance*.

krieg enthüllt diese doppelte Begrenztheit des *attendance*-Modells, lässt es doch eine anpassungsfähigere und beweglichere Form der Erfahrung entstehen, in dem Beobachter und Beobachtetes eine subtilere Komplizität miteinander eingehen. Das wachsende Bewusstsein dafür, dass ein Film ein politischer Akt sein kann (genährt vom italienischen Neorealismus), zusammen mit der Vorstellung, dass der Film dem kreativen Akt eines Autors entspringen kann (einschlägig formuliert zunächst von Alexandre Astruc [1948] und dann vertieft von den «neuen Wellen»), bilden zwei wichtige Etappen auf diesem Weg. In beiden Fällen wird vom Zuschauer nicht mehr verlangt, einem Spektakel *beizuwohnen*. Vielmehr soll er auf den Film *antworten* und zugleich mit dem Autor in einen Dialog treten. Tatsächlich geht es um einen engen *Dialog* mit dem, was man sieht: Der Film wird zum Gegenstand einer vertieften Interpretation, in Anerkennung der Offenheit seines Sinns und in Auseinandersetzung mit den Masken, die er tragen kann – nicht um seine Wahrheit zu verbergen, sondern um sie als eine zu zeigen, deren «Schleier» erst gelüftet werden muss. Parallel dazu etabliert sich auch ein Dialog auf Distanz mit anderen Zuschauern, die sich auf denselben Weg begeben haben: Es bildet sich eine *Verstehensgemeinschaft*, die dem Gedanken des Films und seines Autors folgt und sich grundlegend unterscheidet von der generischen Kollektivität des Publikums, das einer filmischen Darbietung einfach beiwohnt.

Ein Dialog mit dem Film und seinem Autor auf der Suche nach einem Sinn; ein Dialog mit den anderen Zuschauern auf der Suche nach einer Gemeinschaft: Der Zuschauer verliert so das Privileg der exklusiven Beobachter-Position, die ihm der klassische Modus der Filmerfahrung noch sicherte, während er dafür der Welt und den anderen gegenübertritt und sich ihnen auch aussetzt. Das Ergebnis ist eine grundlegende Umgestaltung der Subjektivität des Zuschauers: Nicht länger beherrscht das Zuschauersubjekt die Dinge, es öffnet sich ihnen. Das Ergebnis ist aber auch eine Zunahme der perlokutiven Effekte des Films und damit auch seiner Fähigkeit, die Leute dazu zu bringen, Dinge zu tun. In der «cinephilen» Seherfahrung der 1950er und 1960er Jahre treten diese Charakteristika besonders deutlich zutage.

Seit den 1980er Jahren zeichnet sich der Umbruch noch deutlicher ab. Das Kino muss sich namentlich zwei neuen Herausforderungen stellen, die gesellschaftlicher Natur sind und denen andere Medien gewachsen scheinen. Zum einen gibt es ein neues Bedürfnis nach *Relationalität*. Die Identität eines Subjekts hängt immer weniger von einer Zugehörigkeit und immer mehr von der Auseinandersetzung mit anderen ab. Das Kino stellt die Welt dar, aber schafft nun an seinen Rän-

dern Raum für Austausch – wie etwa die Begegnungen mit anderen Kinogängern vor und nach der Vorführung, der virtuelle Dialog mit dem Autor oder Debatten in cinephilen Kreisen. Andere Medien sind in ihrer Struktur besser darauf ausgelegt, einem Bedürfnis nach Relationalität zu entsprechen. Wenn das Kino weiterhin einen zentralen Platz unter den Medien einnehmen will, muss es gegenüber den anderen aufholen und von diesen lernen.<sup>41</sup> Die zweite Herausforderung entspringt einem Bedürfnis nach *Expressivität*. Die Identität eines Subjekts hängt immer weniger davon ab, wer man ist, und immer mehr davon, wie man sich darstellt und in Szene setzt. Das Kino bietet zwar die Gelegenheit, einer Darbietung beizuwohnen, aber nicht die, selbst ihr Protagonist zu werden. Andere Medien können das besser; das Kino muss sich erst noch auf dieselbe Höhe bringen.<sup>42</sup>

Eine erste Antwort auf diese doppelte Herausforderung von Relationalität und Expressivität gab der Film, indem er seine Angebote stärker ausdifferenzierte. Ich denke dabei an das Kultfilm-Phänomen, bei dem Fangemeinschaften untereinander und mit dem Geschehen auf der Leinwand interagieren und dabei oft im Saal das nachspielen, was sie auf der Leinwand sehen (Telotte 1991), oder an die Repertoire- und Programmkinos, die eine hochgradig individualisierte Form des Filmsehens ermöglichen, das auf einer Distinktion gegenüber dem Publikum der Mainstreamkinos basiert. Daneben gibt es aber seit den 1980er Jahren auch Formen des Filmsehens, mit denen zuvor keine Erfahrungen gemacht werden konnten: So das Filmsehen zuhause mit Filmen auf zunächst VHS, dann DVD, wodurch der Zuschauer anfängt, sich sein eigenes Programm zu konstruieren, aber auch die «spezialisierten Programmfenster» im Fernsehen, die später zu inhaltlich ausdifferenzierten Kabelprogrammen führen. Die Richtung, in die es dabei geht, ist die einer immer stärker *personalisierten* Erfahrung: Der Zuschauer stellt seine eigenen Bedürfnisse in den Vordergrund und bezieht sich in seinem Filmsehen gänzlich auf den Rahmen seines eigenen Lebens. Damit gewinnt seine Rolle als Zuschauer an Bedeutsamkeit.

<sup>41</sup> Das Fernsehen ist besser als das Kino geeignet, sich dieser Herausforderung zu stellen: Vom Programmverteiler entwickelt es sich in den 1980er Jahren zum Medium des Kontaktes mit den Zuschauern: durch die Verknüpfung des Telefons mit dem Fernseher und durch die Teilnahme «gewöhnlicher» Menschen in den Sendungen.

<sup>42</sup> Das Medium, das am schnellsten auf dieses Bedürfnis nach Expressivität reagiert, ist vielleicht die Mode. Das Kino beschränkt sich darauf, symbolische Identifikationen zu liefern und damit bloß mentale Bekleidungen.

Gleichwohl zeichnet sich eine umfassendere Antwort auf die Herausforderungen von Relationalität und Expressivität erst gegen Ende der 1990er Jahre ab. Tatsächlich beginnt das Kino, sich der beiden Aspekte zu entledigen, die es seit alters begleitet haben: des Apparates Film-Projektor-Leinwand und des Publikums im Saal. Einen Film kann man mittlerweile mit Dispositiven sehen, die nichts mehr zu tun haben mit der Projektion der Bilder auf eine weiße Fläche: dem Fernseher, dem DVD-Spieler, dem Smartphone usw.; dabei ist auch eine kollektive Erfahrung nicht mehr vorgesehen, für die man als solche bezahlt: zuhause, auf Reisen, im Internet, in peer-to-peer-Netzwerken, auf Filesharing-Plattformen, mit einem Abonnement für einen Spartenkanal, durch den Erwerb einer elektronischen Kopie eines Films. Filmsehen findet nicht mehr im Modus der *attendance*, des Beiwohnens statt, sondern nimmt Merkmale eines *Eingriffs* des Zuschauers in die Modalitäten wie die Objekte seines Blicks an. Einen Film zu schauen, heißt nunmehr ein geeignetes Dispositiv auszuwählen, es gemäß den bevorzugten Parametern einzusetzen, das gewünschte Programm mit anderen audiovisuellen Produkten abzugleichen, Zeit und Rhythmus festzulegen (am Stück oder in Etappen) sowie den Ort zu bestimmen, gegebenenfalls aufzuzeichnen und abzuspeichern, was man sich anschaut, es später wieder zu benutzen, möglicherweise sogar zu bearbeiten (durch Neuvertonung oder Umschnitt), um es sich vollständig anzueignen, kurz: Wenn der Zuschauer sieht, macht er auch etwas, sein Sehen ist zu einem Machen geworden.<sup>43</sup>

Diesen Typus des Sehens, der von einer Intervention des Zuschauers ausgeht und das Modell der *attendance* weitgehend ersetzt, werde ich als *performance* bezeichnen. Dabei versteht es sich von selbst, dass *performance* sich auf eine Vielfalt von Umgebungen und Handlungsebenen bezieht. So hört die Filmerfahrung nicht auf, ein *sinnliches Tun* zu sein. Allerdings bringt sie nicht mehr nur den Gesichtssinn ins Spiel, sondern immer mehr und auf neue Weise auch den Gehörsinn (einen Film anzuschauen ist seit der Einführung des Sounddesign gleichbedeutend mit dem Eintreten in eine Klangumgebung) und den Tastsinn (wenn man sich den Film auf DVD oder auf dem Computer anschaut, muss man die Hand zu Hilfe nehmen).<sup>44</sup> Auch ist die Filmerfahrung weiterhin ein *kognitives Tun*. Als solches betrifft sie aller-

43 Régis Debray (1992) deklariert in seinen Überlegungen am Übergang zur «Videosphäre» offen das «Ende des Spektakels» und verknüpft dies mit der Diagnose eines allgemeinen Niedergangs des Sehens.

44 Zur Rolle der Sinne im Kino vgl. Eugeni (2010).



dings nicht mehr nur das Verstehen des Films, sondern auch und vor allem das Bedürfnis, das zu «erforschen», was man sieht, um Orientierung zu gewinnen in der Masse von Bildern, denen man begegnet. Und gleichzeitig bleibt die Filmerfahrung ein *affektives Tun*: Nur umfasst sie nicht mehr nur die klassischen filmischen Emotionen, sondern auch radikalere Formen der «Erschütterung», die an ein wachsendes Bedürfnis nach Staunenswertem geknüpft sind.<sup>45</sup> Neben diesen eher traditionellen Ebenen, die allerdings an Komplexität gewonnen haben, treten auch Formen des Tuns auf, die dezidiert neu sind. So breitet sich im Zusammenhang mit dem Film ein *technologisches Tun* aus, das mit der Notwendigkeit der «Handhabung» und «Regelung» der neuen Dispositive des Sehens zusammenhängt (DVD-Spieler, Home Theatre, Video on Demand, MySky etc.).<sup>46</sup> Zugleich entfaltet sich auch ein *textuelles Tun*, das aus der Möglichkeit erwächst, den Film, den man sich ansieht, zu bearbeiten, bis hin zu expliziten Nachbearbeitungen und Weiterverarbeitungen (etwa im Fall der Umschnitte und Neuvertonungen bekannter Filme, die auf YouTube präsentiert werden).<sup>47</sup> Und schließlich und ganz entscheidend behauptet sich die neue Erfahrung des Filmsehens auch als *expressives Tun*, geknüpft an die Möglichkeit der laufenden Kommentierung dessen, was man sieht, ob in Form eines Blogeintrags<sup>48</sup> oder über die Plattform eines sozialen Netzwerks<sup>49</sup> – was immer zugleich auch auf ein *relationales Tun* hinausläuft, weil es sich mit der Möglichkeit verbindet, seine persönlichen Kommentare mit anderen Zuschauern zu teilen, die man anruft, mit SMS oder Email anschreibt oder betwittert.

Was auch immer die Umgebungen und die Ebenen sind, in denen und auf denen die *performance* zum Ausdruck kommt: wichtig ist, dass diese den Zuschauer als Akteur ins Zentrum des Spiels stellt. Er ist nunmehr der wahre Protagonist, beschäftigt damit, die Modalitäten

45 Zur Emotion im Kino vgl. Plantinga (2009). Zum Bedürfnis des Staunens vgl. Jenkins (2007).

46 Zu diesem Typ des Handelns vgl. Casetti/Fanchi (2006). Hinsichtlich der Möglichkeiten des Subjekts, mit seinen Vorrichtungen zu interagieren, sei hier auf die mittlerweile klassische Kategorisierung der unterschiedlichen Ebenen der Interaktivität von Van Dick/De Vos (2001) verwiesen sowie auf Downes/McMillan (2002).

47 Zum textuellen Handeln des Publikums vgl. Abercrombie/Longhurst (1998). Ebenfalls mit dem gestaltenden Handeln des Publikums befassen sich auf einschlägige Weise Toffler (1980) und De Kerckhove (1991).

48 Zu den Prozessen der Identitätskonstruktion in Blogs vgl. Schmidt (2007) und Herring/Scheidt/Wright/Bonus (2005).

49 Zur Konstruktion sozialer Netzwerke vgl. Boyd/Ellison (2007); Livingstone (2008); Scifo (2008).

und Bedingungen seines Sehens überhaupt erst zu erschaffen (eine Beschäftigung, ich wiederhole es, die ihn auch über die Grenzen der bloßen Ausübung eines skopischen Regimes hinausträgt). Der Effekt besteht in einer radikalen Umkehrung der vorangehenden Logik. In äußerster Verkürzung ausgedrückt, ist es nicht mehr das Kino, das es dem Zuschauer gestattet zu erleben, was ihm angeboten wird, sondern es ist der Zuschauer, der es dem Kino gestattet zu leben – dank einer Reihe von Handlungen, die dafür sorgen, dass Bilder (und Töne) auf seine Augen (und Ohren) treffen. Es ist sein Tun, dass der filmischen Erfahrung ihre Gestalt verleiht, und nicht umgekehrt. Deshalb gilt: Modelliert einst das Kino den Zuschauer, so modelliert jetzt der Zuschauer das Kino. Durch ihn wird das Kino das, was es ist. Die *attention dance*, das Modell des Beiwohnens, verlässt die Bühne und mit ihr eine ganze Ordnung der Dinge.

#### 4. Post-Cinema

Man könnte diese neue Dynamik als «Explosion des Kinos» charakterisieren. Auf das Kino stößt man heute fast immer und überall,<sup>50</sup> und es tritt in den unterschiedlichsten Formen auf: als Langspielfilm, aber auch als persönliches Tagebuch, als Essay, als Kurzfilm auf YouTube, als Found footage, als Werbespot und als Remix eines bereits bestehenden Textes, der unter Fans in peer-to-peer-Netzwerken zirkuliert. Wenn das Kino allgegenwärtig ist, heißt das aber auch, dass es keinen bestimmten Ort mehr hat. Indem es sich ohne Maß über die eigenen Grenzen hinaus erweitert, kommt ihm unvermeidlicherweise seine angestammte Umgebung abhanden. Die Explosion des Kinos ist eine Bewegung, die das Kino über sich hinausführt und in der es Gefahr läuft zu verschwinden.

Wenn aber das Kino noch eine spezifische Identität hat – wenn es noch etwas gibt, das wir Kino nennen, ob wir damit den Ort beschreiben oder aber die Modalitäten und Bedingungen, unter denen es sich darbietet –, dann deshalb, weil der Zuschauer das, was ihm begegnet, so behandelt, als wäre es «Kino». Es spielt dabei keine Rolle, wo dies geschieht, wie und mit welchen Mitteln. Das Wesentliche ist, dass – aufgrund einer Reihe von Praktiken und nunmehr nur noch dank dieser – eine Erfahrung Gestalt gewinnt, die uns auf die filmische Erfahrung zurückverweist. Natürlich ist sich der Zuschauer der Unterschiede be-

<sup>50</sup> Hagener (2009) spricht vom zeitgenössischen Kino als einer «immanenten Realität».

wusst, die zwischen dieser Erfahrung, der er einen Raum gibt, und derjenigen filmischen Erfahrung besteht, die wir als die «kanonische» oder «klassische» bezeichnen könnten. Er weiß, dass sich das Spielfeld verändert hat und dass er nun dem Leben verleiht, was ihm einst Leben verlieh. Gleichwohl sind diese Unterschiede kein Hindernis, sondern sie sind vielmehr eine Ressource. Indem er sich auf die Erfahrung einlässt, in deren Zentrum er steht, lässt sich der Zuschauer von der Vorstellung leiten, dass das traditionelle Kino nicht mehr existiert, das Kino, dem er seine Evidenz verleiht, allerdings sehr wohl. *Nicht-mehr-Kino und Noch-Kino*. Oder vielmehr: Noch-Kino, gerade weil Nicht-Mehr-Kino. Und so durchmisst der heutige Zuschauer eine Erfahrung, der er mit seinem Handeln, seiner *performance*, erst ihren Raum gewährt. Und nur indem er sich in diesem Raum der Erfahrung bewegt, kann er sie als *filmische Erfahrung* umreißen und damit als Gelegenheit, etwas wiederzugewinnen, das in gewisser Weise verschwunden ist und das gleichwohl immer noch über das Potenzial verfügt, sich darzustellen – sich darzustellen im Namen der Leere, die es hinterlassen hat, und damit als gleichzeitig etwas anderes und dasselbe.

Anders gesagt: Der zeitgenössische Zuschauer vollzieht im Angesicht des Überschusses, dem er nach wie vor begegnet, ein doppeltes Wiedererkennen: Er erkennt den Abstand zum Kino, wie es einst war, und zugleich dessen Nachleben, wie es sich heute darstellt. Indem er so zwei unterschiedliche Zeitlichkeiten miteinander verknüpft, macht er seine Erfahrung beiden gegenüber tributpflichtig. Die Geste, die der Zuschauer mit diesem doppelten Wiedererkennen vollzieht, hat etwas Proust'sches, insofern sie aus einer Offenbarung besteht, die Abstände markiert, deren Markierung zugleich ihre Überwindung erlaubt<sup>51</sup> – wie überhaupt das Kino heute in gewisser Weise ein Proust'sches Objekt geworden ist.

Nicht mehr und doch noch: Man versteht so auch gut, inwiefern man das Kino von heute – jenseits des inflationären Gebrauchs dieses Präfixes – als *post-cinema* bezeichnen kann. Es tritt uns entgegen als eine Realität, die sich an die Stelle eines überwundenen Zustandes setzt, nicht um dessen Ende zu verkündigen oder um seiner zu gedenken, sondern um die Möglichkeit seiner Reaktivierung zu bewahren – unter Wahrung aller Abstände, die sich zum ursprünglichen Zustand

51 Über das Wiedererkennen bei Proust vgl. Carbone (2004). Zum «stereoskopischen» Effekt, der aus diesem Wiedererkennen resultiert, vgl. Guindani (2005). Für ihre großzügigen Hinweise auf Proust in diesem und anderen Zusammenhängen bin ich Barbara Carnevali zu besonderem Dank verpflichtet.

ergeben haben. Post-Cinema bedeutet genau dies: nicht die Erklärung des Ausnahmezustandes nach einer Katastrophe, noch auch der Wunsch nach einer einfachen Wiederherstellung, sondern die Möglichkeit einer Gegenwart, die sich von der Vergangenheit absetzt und zugleich ihr Erbe anerkennt.

Zwei Präzisierungen drängen sich auf. Die erste betrifft den Zuschauer. Ich habe darauf hingewiesen, dass dieser nunmehr der Hauptakteur des Spiels sei. Es fällt ihm zu, durch eine Reihe von Praktiken aus dem, was ihm begegnet, Kino zu machen. Es gilt allerdings hinzuzufügen, dass er in diesem seinem Handeln nicht allein ist. Da sind die audiovisuellen Materialien, die ihm dabei helfen: Ein Spielfilm gibt mehr Kino her als ein Werbefilm und eine *Primetime*-Serie mehr als eine Soap im Nachmittagsprogramm. Auch die Orte des Filmsehens können ihm Hilfestellungen leisten. In einem klassischen Studiokinosaal gelingt es leichter als in einem Multiplex, in einem Vorführsaal leichter als in einem Wartesaal. Helfen kann ihm ferner der Markt, indem er Produkte favorisiert, die eine «filmische Qualität» versprechen: Ein Plasma-Fernseher mit Breitleinwand-Format soll gewährleisten, dass sich beim Filmsehen ein stärkeres Kinogefühl einstellt als bei einem herkömmlichen Fernseher (der seinerseits allerdings das Kinoformat der klassischen Ära imitierte). Und vor allem hilft ihm dabei die Institution des Kinos selbst, die mitten in der Explosion des Kinos weiterlebt, bald auf dynamische Weise, wenn es neue Modalitäten des Konsums und neue Linien audiovisueller Produkte ratifiziert, bald auf eine eher pathetische Weise, wenn das Kino, um sich selbst zu feiern, Ereignisse veranstaltet, ob nun Preisverleihungen oder Festivals, die ihm die Aura eines Wachsfigurenmuseums verleihen. Mittlerweile reicht es, die Internet Movie Data Base (ein aussagekräftiger Name) zu konsultieren, um zu verstehen, dass das Kino weiterlebt und zugleich auch, was als Kino weiterlebt.<sup>52</sup>

Die zweite Präzisierung betrifft das Kino selbst. Ich habe dargelegt, dass dieses sich heute im vollen Bewusstsein seiner Herkunft auf einem neuen Terrain bewegt. Aber wie kann das Kino sich auf diesem neuen Terrain verorten? Ich möchte dazu eine Hypothese vorschlagen: Dem Kino von heute gelingt es, seine Beziehungen mit der Vergangenheit wie mit der Gegenwart zu regeln, weil es weiterhin mit den drei charakteristischen Elementen der filmischen Erfahrung arbeitet, dabei aber gezielt deren Schwerpunkt verlagert. Namentlich fährt das Kino fort,

52 Zum Begriff der Aushandlung vgl. Casetti (2001 [1999]); (2002) und Gledhill (1999).

uns auf der Leinwand oder dem Bildschirm mögliche Welten anzubieten, aber anstatt uns diese in ihrer Fülle zu vermitteln, beschränkt es sich immer mehr darauf, uns auf deren Zugänge hinzuweisen. Statt eine Geschichte zu erleben, befinden wir uns in einer Situation, in der wir einer Reihe von Ereignissen begegnen, deren Bedeutung uns oft nicht auf Anhieb klar ist. Die Blüte von Trailern für Filme, die es als solche gar nicht gibt, ist ein Anzeichen für diese Haltung, die dem Fragment und dem Versprechen den Vorzug gibt vor einer genauen und vollständigen Beschreibung, wie sie einst üblich war. Ferner fährt das Kino damit fort, uns Umgebungen anzubieten, in denen wir unser Sehen realisieren können. Anstatt als «Bleibe» aber stellen sich diese Räume uns mehr und mehr als Durchgangsorte dar. Der Kinosaal ist zum Ausnahmefall geworden. Wir sehen Filme beim Reisen, im Wartesaal, im Haus, beim Flanieren auf der Straße. Wir gehen nicht mehr so sehr ins Kino als dass wir ihm vielmehr begegnen. Die existenziellen Blasen, in die wir uns einschließen, um einen Film zu sehen, sind ein Anzeichen dafür, dass der Ort des Filmsehens immer prekärer wird. Und schließlich bietet das Kino uns weiterhin eine Form des Ritus an, aber anstatt an das Seherlebnis gebunden zu sein, dient er anderen Zielen. Oft sehen wir einen Film, um mit jemandem zusammen zu sein – und oft sehen wir ihn, um mit uns selbst allein sein zu können. Oft sehen wir ihn, weil wir müssen – und oft, um überhaupt nichts zu tun. In diesen Fällen gehorcht unsere Beziehung zum Film einerseits und zur Umgebung, in der wir ihn auffinden, andererseits hochgradig kontingenten ad-hoc-Regeln, mit denen wir uns buchstäblich aus den Fingern saugen, wie wir unser Seherlebnis organisieren – wobei bisweilen das Filmsehen nicht einmal mehr im Zentrum unserer Interessen steht. Der Zuschauer, der in seinem Wohnzimmer vor dem Fernseher sitzt und ständig von häuslichen Angelegenheiten unterbrochen wird, ist hierfür emblematisch.

Eine Welt auf Bildschirm und Leinwand also, die sich auf eine Zugangspforte reduziert, ein Ambiente des Seherlebnisses, das primär als Durchgangsraum fungiert, und ein Ritus, der keinen festgelegten Regeln mehr folgt: Wenn die klassische Filmerfahrung gerichtet, situiert und zeremoniell ist, dann ist die aktuelle Filmerfahrung desorientiert, ortlos und entritualisiert. Und dennoch stellt sie sich als «filmische» Erfahrung dar, gerade weil sie sich an den alten Maßstäben misst, diese zugleich aber auch radikal verändert – gerade weil sie eine Erbschaft mit einem Bruch verknüpft. Und aufgrund dieses doppelten Maßes, und nur dank diesem, bleibt uns das Kino.

*Aus dem Italienischen von Vinzenz Hediger*

## Literatur

- Abercrombie, Nick/Longhurst, Brian (1998) *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage.
- Agamben, Giorgio (2004) *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- d'Ambra, Lucio (1914) Il museo dell'attimo fuggente. In: *La Tribuna illustrata* (Turin) XXII, 20, 17.–24. Mai, S. 309.
- Arnheim, Rudolf (1932) *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt.
- Astruc, Alexandre (1948) Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. In: *Ecran Français*, 30. März 1948, S. 144.
- Balázs, Bela (1924) *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien/Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag.
- Baudry, Jean Louis (1994) Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks [frz. 1975]. In: *Psyche* 48,11, S. 1047–1074.
- Benjamin, Walter (1972) Erfahrung und Armut. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* II.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 219–231.
- (1977a) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1977b) Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* II.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 438–465.
- Bertetto, Paolo (2003) *L'interpretazione del film. Dieci capolavori della storia del cinema*. Venedig: Marsilio.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (1999) *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge/London: MIT Press.
- Borradori, Giovanna (2003) *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*. Bari: Laterza.
- Boyd, Danah M./Ellison, Nicole B. (2007) Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship. In: *Journal of Computer-Mediated Communication* 13,1 [URL: <http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/boyd.ellison.html>].
- Brunetta, Gian Piero (1989) *Buio in sala*. Venezia: Marsilio.
- (1997) *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*. Venezia: Marsilio.
- Bruno, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Canudo, Ricciotto (1977) Lettere d'arte: trionfo del cinematografo. In: *Filmcritica* 28,278, S. 296–302 [zuerst in: *Nuovo Giornale*, 25. November 1908].
- Carbone, Mauro (2004) Deformazione e riconoscimento. Proust nel «rovesciamento del platonismo». In: Ders.: *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*. Quodlibet: Macerata.
- (2007) *Essere morti insieme*. Turin: Bollati Boringhieri.

- Casetti, Francesco (2001) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag [ital. 1999]. In: *Montage AV* 10,2, S. 155–173.
- (2002) *Communicative Negotiations in Cinema and Television*. Mailand: Vita e Pensiero.
- Casetti, Francesco/Fanchi, Mariagrazia (Hg.) (2006) *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*. Rom: Carocci.
- Cavell, Stanley (1971) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking.
- (1981) *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1996) *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: Chicago University Press.
- de Certeau, Michel (1987) *La faiblesse de croire*. Paris: Seuil. [dt. als: *GlaubensSchwachheit*. Stuttgart: Kohlhammer 2009.]
- Debray, Régis (1992) *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- Delluc, Louis (1990) *Ecrits cinématographiques. Le cinéma au quotidien*, II/2. Paris: Cinémathèque Française.
- Van Dick, Jan A.G. M./De Vos, Loes (2001) Searching for the Holy Grail. Images of Interactive Television. In: *New Media & Society* 3,4, S. 443–465.
- Downes, Edward J./McMillan, Sally J. (2000) Defining Interactivity: A Qualitative Identification of Key Dimensions. In: *New Media & Society* 2,2, S. 157–179.
- Epstein, Jean (1974) *Ecrits sur le cinéma*, 1. Paris: Seghers.
- Eugeni, Ruggero (2010) *Semiotica dei media. Teoria e analisi dell'esperienza mediale*. Rom: Carocci.
- Foucault, Michel (1984) Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, S. 46–49.
- Gaudreault, André/Gunning, Tom (1989) Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma. In: *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Hg. von Jacques Aumont, André Gaudreault & Michel Marie. Paris: Publications de la Sorbonne, S. 49–63.
- Gerbi, Antonello (1926) Iniziazione alle delizie del cinema. In: *Il Convegno* 7,11–12.
- Giovannetti, Eugenio (1930) *Il cinema e le arti meccaniche*. Palermo: Sandron.
- Gledhill, Christine (1999) Pleasurable Negotiations. In: *Feminist Film Theory: A Reader*. Hg. v. S. Thornham. New York: New York University Press, S. 166–179.
- Gomery, Douglas (1992) *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press.

- Guindani, Sara (2005) *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia, pittura e fantasmagoria nella Recherche*. Mailand: Mimesis.
- Gunning, Tom (1990) Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser (mit Adam Barker). London: BFI, S. 56–62. [Dt. als: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: *Metéor*, 4, 1996, S. 25–34.]
- Hagener, Malte (2009) Where Is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence. In: *Cinema & Cie*, 11, S. 15–22.
- Hansen, Miriam (1987) Benjamin, Cinema and Experience: «The Blue Flower in the Land of Technology». In: *New German Critique*, 40 (Winter 1987), S. 179–224.
- Harbord, Janet (2003) *Film Cultures*. London: Sage.
- Heidegger, Martin (1959) *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske.
- Herring, Susan C./Scheidt, Lois Ann/Wright, Elijah/Bonus, Sabrina (2005) Weblogs as a Bridging Genre. In: *Information Technology and People* 18,2, S. 142–171.
- Jay, Martin (1998) Songs of Experience. In: Ders.: *Cultural Semantics. Keywords of Our Time*. Amherst: University of Massachusetts Press, S. 37–46.
- Jedlowski, Paolo (1994) *Il sapere dell'esperienza*. Mailand: Il Saggiatore.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- (2007) *Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*. New York: New York University Press.
- De Kerckhove, Derrick (1991) *Brainframes Technology, Mind and Business*. Utrecht: Bosch & Keuning.
- Klinger, Barbara (2006) *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley/Los Angeles/London: California University Press.
- Kracauer, Siegfried (1964) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kuhn, Annette (2002) *Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London/New York: Tauris.
- De Lauretis, Teresa (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Levinas, Emmanuel (1982) *thique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Livingstone, Sonia (2008) Taking Risky Opportunities in Youthful Content Creation: Teenagers' Use of Social Networking Sites for Intimacy, Privacy and Self-Expression. In: *New Media & Society* 10,3, S. 393–411.
- Marquard, Odo (1986) Zeitalter der Weltfremdheit? Beitrag zur Analyse der Gegenwart. In: Ders.: *Apologie des Zufälligen*. Stuttgart: Reclam, S. 76–97.



- (1994) Krise der Erwartung – Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes. In: Ders.: *Skepsis und Zustimmung. Philosophische Studien*. Stuttgart: Reclam, S. 70–92.
- Merleau-Ponty, Maurice (1996) Le doute de Cézanne [1945]. In: Ders.: *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, S. 13–33.
- Metz, Christian (1977) *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: UGE. [Dt. als: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus 2000.]
- Montani, Pietro (1999) *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*. Mailand: Guerini e Associati.
- (2007) *Bioestetica*. Firenze: Carrocci.
- Morin, Edgar (1956) *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris: Minuit. [Dt. als: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett 1958.]
- Moussinac, Léon (1925) *Naissance du cinéma*. Paris: Povolozky.
- Mulvey, Laura (1989) *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1990) *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin.
- (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.
- Papini, Giovanni (1907) La filosofia del cinematografo. In: *La Stampa* (Mailand), XLI, 18. Mai.
- Plantinga, Carl (2009) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Pirandello, Luigi (1928) *Kurbeln. Aus den Tagebuchaufzeichnungen des Filmoperateurs Serafin Gubbio* [1915]. Zürich: Orell Füssli.
- Pudowkin, Wsewolod (1983) *Die Zeit in Großaufnahme. Erinnerungen/Aufsätze/Werkstattnotizen*. Berlin (DDR): Henschelverlag.
- Romano, Dario (1965) *L'esperienza cinematografica*. Florenz: Ed. Universitaria.
- Rosen, Philip (Hg.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press.
- Schmidt, Jan (2007) Blogging Practices: An Analytical Framework. In: *Journal of Computer-Mediated Communication* 12,4, URL: [<http://jcmc.indiana.edu/vol12/issue4/schmidt.html>].
- Scifo, Barbara (2008) Prácticas y rituales de consumo de la telefonía móvil multimedia entre jóvenes italianos. In: *Sociedad en línea. Tecnología, identidad y cultura*. Hg. v. Juan Miguel, Aguado Terrón & Inmaculada José Martínez Martínez. Madrid: Biblioteca Nueva, S. 239–263.
- Scurati, Antonio (2007) *La letteratura dell'inesperienza*. Milano: Bompiani.
- Sobchack, Vivian (1992) *Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

- Spottiswoode, Roger (1935) *Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique*. London: Faber and Faber.
- Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- (2000) *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.
- Stokes, Melvyn/Maltby, Richard (Hg.) (1999) *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: BFI.
- (Hg.) (2000) *Hollywood Spectatorship: Changing Perception of Cinema Audiences*. London: BFI.
- Telotte, Jay Paul (Hg.) (1991) *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*. Austin: University of Texas Press.
- Thovez, Enrico (1908) L'arte di celluloido. In: *La Stampa* (Turin) XLII, 209, 29. Juli 1908.
- Toffler, Alvin (1980) *The Third Wave*. New York: Bantam.
- Williams, Linda (Hg.) (1994) *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.

---

# Migrational Aesthetics

## Zur Erfahrung in Kino und Museum

Volker Pantenburg

«Sie wissen von Ihrer Arbeit, dass ein Film nicht ein Film ist. Der eine Film ist wie ein Brötchen, der andere Film ist wie ein Krokodil, der nächste ist vielleicht eine Katatonie, für den übernächsten fehlt einem vielleicht gänzlich das Wort» (Farocki 1979, 527). Was Harun Farocki 1979 nach dem Kinostart seines Films *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* einigen Filmkritikern entgegenhält, gilt auch 30 Jahre später. Und es gilt doppelt, weil nicht nur auf der Ebene der Filme die Diversifizierung zugenommen hat, sondern auch die Zusammenhänge und Erfahrungsmodi vielfältig sind, in denen Filme wahrgenommen werden. Den einen Film sehe ich häppchenweise im 10 x 7 cm großen Bildfenster zuhause auf *YouTube*, *vimeo*, dem *Ubuweb* oder im Streamingportal von *The Auteurs*, den anderen vormittags in einer Pressevorführung, den darauf folgenden gemeinsam mit ein paar Freunden im Multiplexkino und einen nochmals anderen im Dämmerzustand zwischen den Zeitzonen, 11000 Meter über dem Indischen Ozean.<sup>1</sup>

Wer über die Filmerfahrung im Singular sprechen möchte, steht auf sandigem Boden; es gibt sie ebenso wenig wie es *das Kino* gibt. Film begegnet uns an den unterschiedlichsten Orten, in mehr oder weniger unscharfen Konturen, in allen Abstufungen zwischen privaten und öffentlichen Präsentationsformen. Es kommt hinzu, dass in die Filmerfahrung ganz unterschiedliche indirekte Eindrücke eingehen, auf die Victor Burgin in seinem Konzept des «Remembered Film» (2004) hingewiesen hat: Selbst einen Film, den ich noch nicht gesehen habe –

1 Zum damit verbundenen Problem von Maßstab und Größe forscht in den letzten Jahren Mary Ann Doane. Vgl. neben anderen Aufsätzen zuletzt Doane 2009.

so das geläufige Phänomen, das Burgins Gedächtniskonzept zugrunde liegt – kann ich durch Plakate, Trailer, Gespräche, Texte längst partiell «erfahren» haben, bevor ich die Kinokarte kaufe, den Kanal im Bord-entertainment wähle oder den entsprechenden Link anklicke.

Kulturpessimisten bemühen in diesem Zusammenhang gern die Metapher der Bilderflut. Sie rücken das Phänomen in die Nähe einer Naturkatastrophe, gegen die man sich schützen müsse. Treffender – buchstäblich und im übertragenen Sinne – ist es, von den zeitgenössischen Migrationsbewegungen des Films als *Strömen* zu sprechen: Distributionskanäle und Datenströme, Übertragungsmedien für Texte und Debatten spielen in diesem Feld gleichermaßen eine Rolle. Sie beschleunigen und verlangsamten den Bildtransport, lenken und begrenzen die Kapazitäten, modulieren die Grenze zwischen öffentlich und privat.

Es gibt Orte und Diskurse, an denen sich diese Bilderströme verdichten und Knotenpunkte bilden. Zwei davon möchte ich hier in den Mittelpunkt stellen und näher zusammenrücken, als dies üblicherweise geschieht. Der eine der beiden wird wahlweise durch die Bereiche «Kunst» und «Film» oder durch die Institutionen «Museum» und «Kino» bezeichnet. Gemeint ist die seit den 1990er Jahren unübersehbare Konjunktur von installativen Formen in Kunsträumen, die sich – anders als weite Teile der klassischen Videokunst und des Experimentalfilms – emphatisch auf narrative Formen und Bildregimes des Kinos beziehen. Mit den Begriffen «Entre-Image» (Bellour 1990), «Cinéma d'Exposition» (Royoux 1997), «Kinematographische Installation» (Rebentisch 2003), «Gallery Films» (Fowler 2004) oder jüngst «Artists' Cinema» (Connolly 2009) sind immer wieder Gattungsbezeichnungen vorgeschlagen worden, um dem heterogenen Feld einen gemeinsamen Namen zu geben. Mit Stan Douglas, Steve McQueen, Douglas Gordon, Eija Liisa Ahtila, Doug Aitken, Pipilotti Rist, Mark Lewis, Pierre Huyghe, Philippe Parreno oder Shirin Neshat haben sich längst Klassiker im Feld etabliert, von denen einige inzwischen auch Kinofilme gedreht haben.<sup>2</sup> Auch Victor Burgin und Harun Farocki haben zu diesem Feld mit Installationen beigetragen, die eng auf das Kino bezogen sind.

2 So Philippe Parrenos und Douglas Gordons *ZIDANE, UN PORTRAIT DU 21E SIÈCLE* (F/IS 2006) oder Steve McQueens *HUNGER* (GB/IE 2008) und Pipilotti Rists *PEPPER-MINTA* (AT/CH 2009). Die genannten Künstler sind ausnahmslos in den 60er Jahren geboren, aber um diesen Nukleus herum zeichnet sich ab, dass auch die zehn Jahre jüngeren routiniert mit filmischen Formen und Kinotraditionen umgehen. Um auch hier einige Namen und Herkünfte zu nennen, die zugleich deutlich machen, dass die «Gallery Filmmakers» des letzten Jahrzehnts, anders als die vorige Generation von

Die zweite Variante der «Entgrenzung des Kinos» beschreibt die Zweit-, Dritt- und Viertverwertung und Loslösung filmischer Formen vom Dispositiv Kino und die Migration in Privaträume. Sie setzt historisch mit dem Fernsehen ein, verstärkt sich mit der Durchsetzung der VHS-Kassetten und gewinnt unter digitalen Vorzeichen mit DVD, Video on demand und mobilen Abspielgeräten wie dem iPhone rasant an Dynamik (vgl. Klinger 2006; Snickars/Vonderau 2009). Die beiden skizzierten Phänomene – museale «Black Box» und kommerzielles «cinema without walls» (Corrigan 1991) – werden meist isoliert voneinander wahrgenommen und in unterschiedlichen Kontexten besprochen. Über installative Formen erfährt man in kuratorischen Vorworten und kunstkritischen Zeitschriften,<sup>3</sup> über den Film als «intertextual commodity» in filmökonomischen und medienwissenschaftlichen Zusammenhängen.

Mit der diskursiven Arbeitsteilung gehen normative Positionierungen einher. Den Kunsträumen steht die Kulturindustrie gegenüber, der ästhetischen Erfahrung das unterhaltsame Entertainment, der Reflexion des Besuchers die Berieselung des Zuschauers, der konzentrierten Wahrnehmung die zerstreuten Blicke. Mein Beitrag soll diesen Dichotomien den Gedanken entgegensetzen, dass die Transfers zwischen *Kino* und *Museum* präziser beschrieben werden können, wenn man über die beiden Phänomene hinausgeht und die Kommodifizierungs- und Erfahrungsformen berücksichtigt, die den Hintergrund für Kino- und Ausstellungsbesuch bilden. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist, dass die Musealisierung und Kommerzialisierung mehr miteinander zu tun haben als die säuberliche Trennung suggeriert. In der Gegenüberstellung von Kino und Museum fehlt häufig die Reflexion darauf, inwieweit beide Seiten der Unterscheidung auf eine gemeinsame Geschichte der Diffusion von Filmen bezogen sind, die seit der Verbreitung von Videorecordern in den Siebzigern auch eine Geschichte der Ware *Film* ist. Drei Etappen in der Kunst/Kino-Geschichte werden in meinem kursorischen Durchgang im Vordergrund stehen: (1) Das «Expanded Cinema», (2) das Museum als Erfahrungsraum und (3) die Figur des Flaneurs als Prototyp des Museumsbesuchers. Die drei Etappen sollen deutlich machen, dass die Frage nach der Filmerfahrung auf

Künstlern, aus ganz unterschiedlichen Ländern und Kontexten kommen: Clemens von Wedemeyer (\* 1974, D), Laura Horelli (\* 1976, FN), Anri Sala (\* 1974, ALB), Rosa Barba (\* 1972, D), Yang Fudong (\* 1971, VCH), Omer Fast (\* 1972, ISR).

- 3 Und mit einiger Verzögerung in filmwissenschaftlichen Kontexten, wie die regelmäßigen Beiträge zum Thema in der Zeitschrift *Screen* zeigen (vgl. Fowler 2004 und Cowie 2009).

ganz verschiedenen Analyseebenen ansetzen kann. Ist mit dem «Expanded Cinema» eine *Gruppe* von Künstlern, Positionen und Arbeiten angesprochen, die mit ihrer kritischen Bezugnahme auf das Kino mindestens implizit auch eine Erfahrungsutopie verbinden, so steht mit dem Museum ein möglicher institutioneller *Ort* mit einer spezifischen Zeitlichkeit im Zentrum. Der *Typus* des Flaneurs schließlich weist darauf hin, dass in der Rekonstruktion der Filmerfahrung stets das Problem statischer oder dynamischer Verhältnisse zwischen Zuschauer und Kunstwerk mitthematisiert ist. Es hängt nicht nur mit diesen unterschiedlichen Ebenen des Gegenstands, sondern auch mit dem proteischen Charakter des Dispositivs *Installation* insgesamt zusammen, dass ein synthetisierender, auf *Kunst* allgemein bezogener Erfahrungsbegriff, wie ihn etwa John Dewey entwirft, hier nicht greift. Aussichtsreicher erscheint mir deshalb, einige Beschreibungen und Bewertungen auf ihre erfahrungstheoretischen Implikationen hin zu untersuchen.

### 1. Aus dem Kino | Expanded Cinema

Zur kanonischen Vorgeschichte der Durchmischung von Kunst und Kino gehören die heterogenen Impulse, die unter dem Namen «Expanded Cinema» zusammengefasst wurden (vgl. Leighton 2008, 13–20). Zum ersten Mal erfolgte zwischen 1960 und 1975 auf dem Boden der Kunst der mehr als nur punktuelle Versuch, mit alternativen Räumen und multiplen Leinwänden zu arbeiten oder das Konzept «Film» ganz von Raum und Medium zu lösen.<sup>4</sup>

«Expanded Cinema ist der Versuch, die Grenzen der Filmleinwand zu sprengen und Film wieder auf seinen Wert als Medium zurückzuführen, befreit von jenem Sprachcharakter, den er im Laufe seiner Entwicklung angenommen hat»,

definieren Hans Scheufl und Ernst Schmidt jr. (1974, 253). Zwei Bewegungen fallen zusammen: Dem Schritt weg von der Leinwand – und damit von der festen Anordnung zwischen Projektor, Leinwand und Zuschauer – entspricht komplementär die Gegenbewegung nach innen, hin zur materialistisch/modernistischen Untersuchung des Me-

4 Das bekannteste Beispiel ist wahrscheinlich Valie Export's TAPP UND TASTFILM (AT 1980), ein um Export's Oberkörper geschnalltes *Kino*, in dem die Hände des Benutzers die Brüste der Künstlerin betasteten. Scheufl und Schmidt nennen in ihrem Eintrag aber auch «die Utopie von Pillenfilmen und Wolkenprojektionen» (1974, 253).

diums Film. Scheugls und Schmidts Definition ist erkennbar aus dem Blickwinkel der Wiener Avantgarde formuliert. Exponenten wie Peter Kubelka mit der Reduktion auf einzelne Filmkader einerseits, Peter Weibel und Valie Export mit den aufgrund ihrer Drastik oft nur theoretisch formulierbaren Angriffen auf den Kinozuschauer<sup>5</sup> stellen Extrempositionen des Spektrums dar.

In den Wiener Attacken war die Zuschauererfahrung vor allem als kathartischer, teils körperlicher Schmerz vorgesehen. Andere Ziele verfolgten die amerikanischen Gruppierungen, die Gene Youngblood 1970 in seinem gleichnamigen Buch als «Expanded Cinema» kanonisiert hat. Auf das Kino bezogen sind die meisten dieser Arbeiten vor allem darin, dass sie das Prinzip der Projektion in andere Räume verlegen (auf Performance-Bühnen, in Kirchen, auf Open Air-Gelände oder in Konzertsäle) und die Zahl der Projektionen vervielfachen.<sup>6</sup> Seltener als auf die ideologiekritische Stoßrichtung dieser Kinokritik wird auf die Erfahrungsutopie des «Expanded Cinema» hingewiesen, die der Filmmacher und Theoretiker Stan VanDerBeek bereits seit Mitte der 60er Jahre formulierte. Die kollektive Erfahrung mit Bildern müsse globalisiert und von der Vorherrschaft des gesprochenen oder geschriebenen Wortes befreit werden.<sup>7</sup> Räumliche Voraussetzung ist für VanDerBeek eine immersive Kuppelarchitektur, die er «Movie-Drome» nennt.

The «movie-drome» would operate as follows: In a spherical dome, simultaneous images of all sorts would be projected on the entire dome-screen. The audience lies down at the outer edge of the dome, feet towards the centre; thus almost the complete field of view is taken up by the dome-screen. Thousands of images would be projected on to this screen (VanDerBeek 1966, 43).

- 5 Einen Grenzfall der körperlichen Attacken stellen Weibels und Exports Aktionen im Rahmen der 1969 durch Deutschland und die Schweiz tourenden «Underground Explosion» dar, bei denen Weibel einen Wasserwerfer ins Publikum richtete und Valie Export in die Zuschauerreihen hineinpeitschte. Weibels Projekt *LASERMESSER* (1969), bei dem den Zuschauern die Augenbrauen mit Lasern weggebrannt werden sollten, wurde nur noch theoretisch formuliert (vgl. Hein 1971, 158).
- 6 Die Technik der Bildprojektion bildet regelmäßig die Vergleichsebene, auf der Kunst und Kino miteinander in Beziehung gesetzt werden: Vgl. beispielsweise *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964-1977* (Iles 2001), *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion* (Jäger/Knapstein/Hüsch 2006), *Art of Projection* (Douglas/Eamon 2009).
- 7 Was diesen Punkt angeht, steht VanDerBeek in einer langen theoriehistorischen Linie, die von Béla Balázs' Hoffnungen zu Beginn von *Der sichtbare Mensch* (2001, 16) bis zu den zahllosen Klagen Godards führt, dass die Sprache das Bild zu Unrecht dominiere.

VanDerBeeks Kopplung von immersiver Architektur und edukativen Bildinhalten – er selbst nennt das Movie-Drome auch «experience machine» – versucht eine Kopplung von somatischer Überwältigung und intellektueller Adressierung des Zuschauers, die im Rahmen des Entertainment auf das IMAX, im Rahmen der Medienkunst auf die Arbeiten Jeffrey Shaws vorausweist.

Am Horizont von VanDerBeeks Utopie, darauf kommt es mir an, stehen ursprünglich jedoch nicht die Galerie oder das Museum, sondern die Hoffnung auf ein neues kommunikationstheoretisches Paradigma. Die Idee einer entgrenzten und immersiven Architektur hätte im Dienste einer vernetzenden, globalen *lingua franca* der Bilder stehen sollen, die dezidiert als Ausdruck eines anti-institutionellen, selbstbestimmten Kontexts gedacht ist. VanDerBeek spricht von einer «picture-language based on motion pictures» (ibid., 41) und verortet seine Ziele im Schnittfeld von Kunst und Erziehung. Es gehe darum, so die aus der historischen Distanz etwas krude anmutende Mischung aus technischem Machbarkeitsglauben, psychologischen Annahmen eines «ozeanischen Bewusstseins» und Hoffnung in die Globalisierung, «to reach for the emotional denominator of all men, the non-verbal basis of human life» (ibid., 47). Es ist leicht, diese Vorstellungen als naiven Ausdruck des emanzipatorisch-esoterischen Zeitgeistes der 60er Jahre zu disqualifizieren. Entscheidend ist, dass VanDerBeek die Ideen, die zunächst noch an eine immersive Kuppelarchitektur im Stil Buckminster Fullers gebunden sind, schon wenig später statt auf einen kinoähnlichen Raum auf die technischen Medien Computer und TV bezieht. In einem Dokumentarfilm formuliert er das 1972 so:

Quite clearly, with channel television and cable television, and other systems all these ideas will become part of our life. By telephone, you'll be able to reach out and get into a computer. Your children, 14, 15 years old, will be able work with this in probably three or four years. Art schools will teach programming as much as they teach live drawing. There's a new whole definition of communications which are now in our hands – if we can get our hands on them.<sup>8</sup>

If we can get our hands on them: Wie allen emanzipatorisch orientierten Medienutopisten (vgl. Brechts «Radiotheorie» oder Enzensbergers «Baukasten») schwebt VanDerBeek ein Modell vor, in dem der Rezipient zum Produzenten wird und der Empfänger zum Sender. «Ex-

8 VanDerBeek in THE COMPUTER GENERATION (John Musilli, USA 1972).



panded Cinema» meint daher mehr als die Ablösung der klassischen Kino-Situation, der zeitgleich zu den pragmatischen Bemühungen der Expanded Cinema-Vertretern theoretisch in der Apparatus-Theorie der Prozess gemacht wurde. Festzuhalten ist, dass mit Computer und Fernsehen zu diesem Zeitpunkt zwei Medien die stärkste Anziehungskraft ausübten, deren emanzipatorischer Charakter im Falle des Fernsehens schnell verloren ging und im Falle des Computers in den 90er Jahren unter den Bedingungen des Netzes als kommunikative, kaum jedoch als ästhetische Utopie wieder neu belebt wurde. Mit dem Phänomen der Musealisierung sind VanDerBeeks Bemühungen unvereinbar; nicht um die Festlegung auf ein institutionelles Feld mit eigenen Regeln und räumlichen Parametern ist es ihm zu tun, sondern um die möglichst weite Streuung und Ausbreitung eines Umgangs mit Bildern, der sich gerade nicht an institutionelle oder diskursive Einheiten hält. Wer die Konfrontation mit dem Kino um 1970 als Schritt in Richtung Museum und Galerie interpretiert, verkennt insofern den anti-institutionellen Impuls der Bewegung.

## 2. Ins Museum | Centre Pompidou

Aus einem institutionellen Impuls dagegen – als staatliches Prestige-projekt – entsteht in den 1970er Jahre in Paris eines der Museen, das seit 1990 immer wieder mit Einzel- und Gruppenausstellungen zur Konjunktur des Ausstellungskinos beigetragen hat. Auf die Eröffnung des Centre Culturel George Pompidou, von den Parisern kurz «Beaubourg» genannt, reagiert Jean Baudrillard mit einem aggressiven Manifest, das den architektonisch und vom Ausstellungsdisplay implementierten Erfahrungsmodus des Centre Pompidou als «Effet Beaubourg» kritisiert. Über die Museumsbesucher heißt es dort:

Flowing through the transparent space they are, to be sure, converted into pure movement [...]. They are summoned to participate, to interact, to simulate, to play with the models... and they do it well. They interact and manipulate so well that they eradicate all the meaning imputed to this operation and threaten even the infrastructure of this building (1982, 7).

Das abschätzigste «they» in Baudrillards Darstellung könnte nicht weiter entfernt sein von VanDerBeeks selbstbewusstem «we», das die Produktionsmittel selbst in die Hände nimmt. Ziente VanDerBeeks Computer- und TV-Utopie auf eine kollektive Erfahrung ab, die auf Bildern statt auf Sprache basiert und sich der appropriierten technischen Medien

bedient, spricht Baudrillard ausdrücklich von den amorphen «Massen», die bei ihm eher als Objekt denn als Subjekt der Erfahrung in Betracht kommen. In der postmodernen Zuspitzung zur Kenntlichkeit entstellt, begegnet der Leser einer vertrauten Denkfigur der Kritischen Theorie. In seinem Text *Kult der Zerstreuung* hatte Siegfried Kracauer die «zerstreute» Erfahrung allerdings als Effekt der architektonischen und inhaltlichen Disposition der großen Berliner Kinopaläste gefasst. Die Massen, denen Baudrillards Geringschätzung sicher ist, konnten bei Kracauer zudem noch als mögliche Agenten einer nicht-bürgerlichen, alternativen Öffentlichkeit fungieren. Baudrillards Suada zielt auf das «Supermarketing» von Kunst und Kultur, in dem Ideale wie Partizipation und Interaktion nur noch als warenförmige und verdinglichte Schwundstufen ihrer emanzipatorischen Vorbilder vorkommen.<sup>9</sup>

Mit Installationen und bewegten Bildern im Museumskontext hat dieser Angriff nur implizit zu tun. Baudrillards Text zielt auf das Museumsdispositiv als Ganzes ab, er hat weder konkrete Ausstellungen noch Kunstwerke im Auge. Sein Generalverdikt berührt aber – für meinen Zusammenhang wichtig – die zentrale Frage, auf welchen Gegenstand die ästhetische Erfahrung sich im Ausstellungskontext eigentlich richtet: Auf das einzelne Werk? Auf die kuratorische Verknüpfung? Oder auf die Ausstellung als Ganze, wie Nicolas Bourriaud vorgeschlagen hat?<sup>10</sup> Wäre die «migrational aesthetic» des umherwandelnden Museumsbesuchers auf der Ebene des Rezipienten das Gegenstück zu den «Relational Aesthetics» von Künstler und Kurator?

Das hier angesprochene Problem betrifft die Zeitökonomie und das damit verbundene Verhältnis zwischen Besucher und Kunstwerk. Während die Zeitspanne der Erfahrung im Kino durch die Länge des Films klar definiert ist, wird dieses Verhältnis im Museum stets neu ausgehandelt. Ein Konflikt entsteht, da eine Vielzahl von Arbeiten um die Aufmerksamkeit des Besuchers konkurriert. Peter Osborne charakterisiert die Museumserfahrung in diesem Zusammenhang als «distracted reception» und beschreibt die Grundsituation des Besuchers so: «Other works

9 Der gleiche Gedanke findet sich, spielerischer, in Kidlat Tahimiks Film *MABABAG-NONG BANGUNGOT (DER PARFÜRMIERTE ALPTRAUM, PHI 1977)*. Immer, wenn der nach Frankreich ausgewanderte Protagonist nach einer kurzen Reise zurückkehrt nach Paris, kommentiert er die Bauarbeiten am Centre Pompidou mit den Worten, die Arbeiten am großen Supermarkt nebenan seien wieder ein Stück fortgeschritten.

10 Nach Bourriauds Auffassung ist bei den «relational» arbeitenden Künstlern, unter denen viele auch mit Film arbeiten (Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Philippe Parreno) nicht mehr das einzelne Werk, sondern die Ausstellung die «basic unit» der Kunsterfahrung (1998, 71f). Die Metapher, die nach Bourriaud am geeignetsten sei, um diese Entwicklung zu fassen, sei die des «Filmset», durch das sich der Besucher bewege.

«gaze» at the viewer behind his or her back, making their own claims on his or her time, providing the reassurance of possible distraction» (2004, 69). Was als prinzipielle Offenheit der Museumssituation interpretiert werden kann, gerät hier im Sinne interner Konkurrenzen innerhalb einer Ausstellung in den Blick. Flexibilität heißt, immer auch etwas anderes sehen zu können. Die Modalität der Ausstellung ist deshalb der Konjunktiv, während die Kinosituation alle denkbaren Alternativen durch diverse räumliche und textuelle Rahmungen für die Dauer des Films abschattet (Anfangszeit, Schließen der Tür, Herunterdimmen der Saalbeleuchtung, Werbung, Logos der Produktionsfirmen, Vorspann). Die Filmerfahrung, so könnte man sagen, ist eine Erfahrung im Indikativ.<sup>11</sup>

Für Kracauer und Walter Benjamin stellten Architektur und – vor allem – Kino den maßgeblichen Bezugspunkt für die Theoretisierung der «Zerstreuung» in den 30er Jahren dar. Gegen das bürgerliche Ideal der Kontemplation und Sammlung brachten sie einen ambivalenten, zwischen «aktiv» und «passiv» oszillierenden Erfahrungsmodus in Stellung,<sup>12</sup> der dem modernen, großstädtischen Kontext angemessener sei und dessen politische Implikationen noch nicht festlagen. In den Jahrzehnten nach Benjamins und Kracauers Einschätzungen wurden weitere mediale Teststrecken für das Verhältnis von Zerstreuung und Aufmerksamkeit erfunden. Zog in den 1960er Jahren das Fernsehen den Vorwurf auf sich, lediglich oberflächliche und zerstreute Rezeptionsformen zuzulassen, ist diese Einschätzung inzwischen auf den Computer und das World Wide Web umgeschwenkt. In aufmerksamkeitsökonomischer Hinsicht müsse aber, so Osborne, auch der Ausstellungsbesuch in die Reihe zeitgenössischer Zerstreuung aufgenommen werden:

This need for distraction is readily fulfilled by the gallery: by the sounds and movements and sight of other viewers, by the beguiling architecture of gallery-space, the view out of the window, the curatorial information cards, the attendants, and by other works (2004, 68).

In ihrer Eigenschaft als *zeitbasierte* Formen bringen insbesondere installative Filmarbeiten in Ausstellungen die prekäre Dialektik von Auf-

11 An anderer Stelle habe ich die Zeitmodi von Kino und Museum ausführlicher zueinander in Beziehung gesetzt und den Ausstellungsbesuch als «verräumlichte» Form des Zapping beschrieben (vgl. Pantenburg 2010).

12 Vgl. hierzu Martin Jays Rekonstruktion von Walter Benjamins Erfahrungskonzept: «[A] more complicated process was needed, which combined passive and active moments and would acknowledge the traumatic shocks of modern life and find a way to salvage them for a future realization of experience at its most redemptive» (Jay 2005, 337).

merksamkeit und Zerstreuung auf den Punkt: Einerseits sind Zeit und Dauer das strukturgebende Merkmal der filmischen Artikulation. Andererseits ist durch die Variablen der Ausstellungssituation ein oft wenig produktiver Zusammenstoß mit der Zeitlichkeit des Besuchers vorprogrammiert. Formen wie der Loop oder der kurze Clip formulieren mögliche Antworten auf dieses Problem, aber diese Antworten bleiben unbefriedigend, weil sie das Register filmischer Arbeit erheblich einschränken. Nicht zuletzt darin liegt die Unverbundenheit zwischen einem Teil der Avantgardepraktiken der 1970er Jahre und dem «[m]ainstreaming of film and video installation in the 1990s as a gallery-based form» (Skoller 2005, 176) begründet. Das Paradigma der Freiheit, um es pathetisch auszudrücken, ist umgeschlagen in das der Unverbindlichkeit oder der zeitökonomischen Restriktion, in dem eine Zeiterfahrung zwar möglich, aber in den tatsächlichen Museumsbesuch schwer zu integrieren ist – es sei denn, der Künstler fasst sich kurz und kalkuliert die Werk/Aufmerksamkeits-Ratio auf geschickte Weise mit in seine Arbeit ein. Für einen Filmemacher wie Malcolm Le Grice, der durch seine frühe Hinwendung zu Computerfilmen und die Arbeiten mit Mehrfachprojektionen eine der zentralen Figuren der britischen Variante des «Expanded Cinema» war, stellt die implizite Zerstreuung des Galerieraumes daher ein wichtiges Argument gegen installative Produktionen dar:

However I have largely rejected this form because of the transience of the viewers' engagement and consequent lack of depth in time-based art in the gallery. This lack of sustained attention and duration veers work towards concept and idea rather than engaged experience (2001, 18).

### 3. Flaneur revisited

Die Figur des Flaneurs wird gern als kulturgeschichtliche Blaupause für die derart streuende Aufmerksamkeit des Ausstellungsbesuchers herangezogen. Dominique Païni, in der ersten Hälfte der 2000er Jahre Kurator für transdisziplinäre Ausstellungen am Centre Pompidou, spricht in diesem Zusammenhang von einer «Rückkehr des Flaneurs».<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Der Hinweis auf die Mobilität des Besuchers (im Gegensatz zur festen Positionierung im Kino) fehlt in fast keinem Text über die Kunst/Kino-Konstellation. «The gallery installation invokes a mobile spectator in a specific historical space and time» (Cowie 2009, 126).

Das Flanieren erzeugt Fiktion und lässt einen an einer wundersamen Bestimmung der Kinovorstellung teilhaben, die bislang eine einzige Leinwand und die frontale Fesselung des unbeweglichen Zuschauers implizierte. Durch die Befreiung aus dem Kinossessel sorgt das Flanieren des Zuschauers für die Verwirklichung und Montage der Fiktion (Päini 2002, 68f; Übers.V.P.).<sup>14</sup>

In der Figur des unfreien, entmündigten Zuschauers in seinem Kinossessel ist unschwer der Protagonist der Apparaturtheorie zu erkennen, die vielen euphorischen Beschreibungen der Museumsituation bis heute explizit oder implizit zugrunde liegt. Dabei ist nicht klar, inwiefern allein die physische Bewegung durch die Räume einen Erfahrungsvorsprung begründen soll und warum der körperlichen Bewegung a priori ein kritisches, distanzierendes Potential zugeschrieben wird<sup>15</sup> – ein blinder Fleck, den Mark Nash bereits 2002 anlässlich der *documenta 11* erkannt und benannt hat:

The key question is whether the new physical mobility that the spectator is offered in gallery and museum installations really involves a critique of dominant spectatorial regimes of cinema. Do gallery-based moving-image practices participate in the construction and problematisation of the subject in this way? (2008 [2002], 449).

Dominique Päini dagegen scheint von diesem Zweifel unberührt. In seiner Analogisierung von Flaneur und Museumsbesucher bleibt auch unberücksichtigt, dass der Straße und dem urbanen Raum, der für Benjamin das Medium des Flaneurs war, ein fundamental anderer Begriff von Öffentlichkeit zugrunde liegt als dem Museum und der Galerie.

Ich habe bereits auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die Eigenzeitlichkeit des Besuchers mit jener der installativen Arbeit produktiv zu synchronisieren. Der zeitliche Parameter der *duration*, der für zahlreiche Experimente des Avantgarde-Films – insbesondere des struktu-

14 «Flâner engendre de la fiction et on assiste à une étrange destinée du spectacle cinématographique qui impliquait jusqu'alors un écran unique et la captivité frontale du spectateur immobile. [...] Libérée du fauteuil du spectacle cinématographique, c'est la flânerie du spectateur qui réalise, qui monte la fiction» (Päini 2002, 68f).

15 Hier unterscheidet sich meine Einschätzung deutlich von Juliane Rebentischs Bewertung der kinematographischen Installation als reflexionsästhetisch gewendeter Erfahrungsform des Kinos (vgl. Rebentisch 2003, 188f). Insgesamt ist vielen kunsttheoretischen Bewertungen der Kunst/Kino-Konstellation ein eher schematischer Begriff der Filmerfahrung im Kino anzumerken. Vgl. etwa Frohne 2001, 223. Eine differenziertere Einschätzung bei Connolly 2009, 22–25.

rellen Films – konstitutiv war,<sup>16</sup> wird durch die räumlichen Parameter von Anordnung und Mobilisierung des Zuschauers überschrieben. Zwar ist die Dauer des Artefakts als Eigenschaft der filmischen Artikulation nicht suspendiert, aber sie ist nicht mehr vorgesehen als Erfahrungsmodus, da sie in der direkten Konkurrenz mit der Eigenzeitlichkeit des Besuchers in den allermeisten Fällen unterliegt. Selbst einem Besucher mit den besten Intentionen wäre es unmöglich gewesen, Yang Fudongs fünfteiligen Film *SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST* (VRC 2003–2008) bei der Biennale in Venedig 2007 vollständig zu sehen.

Päini erkennt in der Mobilisierung des Zuschauers den Schritt zu einer aktiven Mitarbeit. Der Zuschauer «komplettiere» das Werk – in diesem Fall Pipilotti Rists *REMAKE OF THE WEEKEND* (1998) – und setze die in der Installation angelegte fiktionale Arbeit fort; der Besucher ist Komplize und Co-Autor. Serge Daney dagegen hebt in seinem bekannten Text über die Beweglichkeit der Bilder und Zuschauer eher die Gemeinsamkeit zwischen Videoinstallation und Fernseherfahrung hervor:

Der audiovisuelle Konsum (natürlich das Fernsehen, aber ebenso die Video-Installationen oder ähnliches) zeigt, daß wir nun gelernt haben, vor den Bildern wie im 19. Jahrhundert vorbeizugehen: Man hatte es auch erst lernen müssen, vor den erleuchteten Schaufenstern vorbeizugehen (2001, 269).

Vor den Schaufenstern des 19. Jahrhunderts, das wusste Walter Benjamin gut, übte der Flaneur nicht nur eine ästhetische Haltung ein, sondern auch ein Verhältnis zu den Dingen als Waren und eine Begehrenstruktur, die ihn selbst in die Nähe der Verdinglichung rückt. «Der Rausch, dem sich der Flanierende überläßt», hatte er in *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* geschrieben, «ist der der vom Strom der Kunden umbrausten Ware» (1991, 558).

Dem Konzept *Mobilität* ist somit seit Baudelaire und Benjamin eine Ambivalenz eingeschrieben, die aus der Perspektive des Museums nicht

<sup>16</sup> Vgl. Malcolm Le Grice's grundlegenden Text *Towards Temporal Economy* (1979), in dem er von einer Äquivalenz zwischen der Zeitökonomie des Films und der des Zuschauers ausgeht: «Investment by the spectator in experience of current duration (the currency of duration) carries over to a value for (evaluation of) the duration of the recorded event. The spectator's investment is matched and re-inforced by the investment evident in the recording act, measured in part by its duration – its temporal magnitude» (70).

in den Blick gerät. Wahrgenommen wurde sie dagegen in der Filmtheorie, als sie die Erben des Flaneurs nicht im Museum, sondern im Multiplex und vor dem Videorecorder lokalisierte. Mobilisiert werde in der Nachfolge des Flaneurs weniger der Zuschauer als die Disposition seines Blicks. Der «mobilized virtual gaze», dessen (männlichen) Ursprung Anne Friedberg im Typus des Flaneurs ausmacht (1993, 60), ist in den 90er Jahren zum Prototypen eines transmedialen («postmodernen») Erfahrungsmodus avanciert: Videorecorder, Multiplexkino und Shopping Mall seien gleichermaßen Orte der Kommodifizierung, an denen die Waren, seien es Filme oder nicht, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers buhlen.<sup>17</sup>

Wo Flexibilität, Differenz und Mobilität zum dominanten Ideal der heutigen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung geworden sind (vgl. Boltanski/Chiapello 2002, 129-147), muss man demnach auch den Charakter des Kino-Dispositivs historisch neu bewerten. Alexander Horwath, der mit dem Kinoprogramm der *documenta 12* einen streitbaren Vorschlag gemacht hat, wie das Kino als «working system» auszustellen sei, fasst diesen Gedanken so:

Today, under the conditions of Post-Fordism, where each citizen and consumer is expected to be an «expanded», shape-shifting, multi-identity, multi-sensory creature, the «new museum», with its expanded, multi-screen experiences, and its «freely roaming», «reflective» visitors, has actually become the epitome of what used to be called the apparatuses of the ruling class – just like the shopping mall (Horwath in Cherchi Usai u.a. 2008, 132).

Das Kino als *starkes* Erfahrungsdispositiv dem Museum gegenüberzustellen, wäre aber zu einseitig. Ich will deshalb abschließend noch auf eine weitere Einschätzung der zeitgenössischen Zuschauererfahrung zu sprechen kommen, die den Zusammenhang zwischen Museum und privaten «non theatrical» Präsentationsmodi deutlich macht. Denn überraschenderweise lokalisiert Laura Mulvey in ihrem jüngsten Buch die reflektierte und flexible Filmerfahrung nicht im Museum, sondern vor dem heimischen DVD-Player. In ausdrücklicher Revision ihrer ideologiekritischen Verurteilung des narrativen Kinos in den 1970ern erkennt sie in der digitalen Abspieltechnik und ihren

17 «Thus for the first time, at Beaubourg, there is a supermarketing of culture which operates at the same level as the supermarketing of merchandise: *the perfectly circular function by which, anything, no matter what (merchandise, culture, crowds, compressed air), is demonstrated by means of its own accelerated circulation*» (Baudrillard 1982, 9).

Möglichkeiten zeitlicher Manipulation zwei Konzeptionen von *spectatorship*, die sie als «pensive» und «possessive» Spectator bezeichnet.<sup>18</sup> Voraussetzung für beide Erfahrungstypen ist die Möglichkeit der Verlangsamung und des selektiven Zugriffs, der nach dem Diktat der «visual pleasure» nun einen analytischen und selbstbestimmten Blick erlaube. In der analytischen Rezeption am DVD-Player entsteht ein Zeitmodus, der komplementär zu filmischen Artikulationen (etwa bei Rossellini oder Kiarostami) zu einem «delayed cinema» führt.

The spectator's look, now interactive and detached from a collective audience, can search for the look of the camera while also asserting control over the look within the fiction. Although enabled by a technological change, this is a consciously produced and actively imagined form of spectatorship that brings related, but different, psychic processes and pleasures with it (2006, 190).

Mit DVD und Fernsteuerung eröffnen sich für Mulvey also genau die Möglichkeiten, die üblicherweise dem Museumsraum zugeschrieben werden: der interaktive, selbstbestimmte Zugriff auf die Bilder der Filmgeschichte, den ein mündiger und analytischer Umgang mit dem institutionellen und historischen Zusammenhang Kino ausmacht.<sup>19</sup>

Wenn ich hier die Kinoerfahrung und die DVD dem Museumsbesuch entgegengesetzt habe, so geschah das nicht, um die beiden Seiten gegeneinander auszuspielen. Die Übergänge zwischen den Räumen und Erfahrungsmodi sind fließend: Die Konzentration des Kinoraums muss nicht zwingend zu einer besonders aufmerksamen Wahrneh-

18 «Possessive» auch im ganz buchstäblichen Sinne des Kaufens und Sammelns von Filmen auf VHS und DVD, wie Barbara Klinger (2006, 54–90) es für den Phänotyp des «Contemporary Cinephile» beschreibt.

19 In ihrer Rezension des Buchs hat Mary Ann Doane zu Recht darauf hingewiesen, dass Mulveys Einschätzung unverkennbar nostalgische Züge trägt. Man dürfe auch nicht vergessen, dass die von Mulvey enthusiastisch begrüßten Möglichkeiten individueller Nutzung zum einen sicher die Ausnahme des DVD-Konsums darstellten und zum anderen keineswegs im Gegensatz zur Ideologie des heute propagierten Individualismus stehen: «Yet the acceleration and propagation of individualized ways of consuming images coincides with historically specific changes in commodity capitalism. Commodification now works through the promotion of notions of personal style and lifestyle, and training in consumerism masquerades as the proliferation of choices provided by «interactivity». Commodification no longer strives to produce homogeneity – in its objects and its consumers – but thrives on heterogeneity. Mobile phones used as both still and video cameras and exhibition venues make the image portable, manipulable, communicable – the world becomes both eminently film-able and file-able (Kracauer's nightmare of photographic historicism)» (Doane 2007, 117).



mung führen; die Flexibilität der DVD ist ebenso wenig wie die installative Anordnung von bewegten Bildern ein Garant für Reflexion und Kritik. Im Ausgang des beschriebenen Phänomens würde es daher eher darum gehen, die Frage der Erfahrung, hier allgemein auf die Dispositive und Anordnungen vor den Bildern bezogen, spezifischer in Fragen der Aufmerksamkeit zu reformulieren. Dass wir heute im Zeichen geteilter Aufmerksamkeiten leben, wird niemand bestreiten. Wo und in welchen Öffentlichkeiten geteilte Erfahrungen mit Kinobildern zu machen sind, ist weniger klar.

### Literatur

- Balázs, Béla (2001) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean (1982) The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence [1977]. In: *October* 20, S. 3–13.
- Bellour, Raymond (1990) *L'Entre-images, Photo, cinéma, vidéo*. Paris: La Différence.
- Benjamin, Walter (1991) Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Ders.: *Gesammelte Schriften I.2*. Hg. v. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 509–604.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003) *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Bourriaud, Nicolas (1998) *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Burgin, Victor (2004) *The Remembered Film*. London: Reaktion.
- Cherchi Usai, Paolo/Francis, David/Horwath, Alexander/Loebenstein, Michael (2008) *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema.
- Connolly, Maeve (2009) *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*. Bristol: Intellect.
- Corrigan, Timothy (1991) *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Cowie, Elisabeth (2009) On documentary sounds and images in the gallery. In: *Screen* 50, 1, S. 124–134.
- Daney, Serge (2001) Vom défilément zum défilé [1989]. In: Ders.: *Von der Welt ins Bild*. Hg. v. Christa Blümlinger. Berlin: Vorwerk 8, S. 267–274.
- Doane, Mary Ann (2007) Review: Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006. In: *Screen* 48, 1, S. 113–118.

- (2009) The Location of the Image: Cinematic Projection and Scale in Modernity. In: *The Art of Projection*. Hg. v. Stan Douglas & Christopher Eamon. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 151–166.
- Douglas, Stan/Eamon, Christopher (2009) *Art of Projection*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Farocki, Harun (1979) Prozeß & Progreß. Vortrag, gehalten am 16.9.79 im Kino «Arsenal», Berlin-West, auf der Tagung der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten. In: *Filmkritik* 23,11, S. 527–535.
- Fowler, Catherine (2004) Room for experiment: Gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila. In: *Screen* 45,4, S. 324–343.
- Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Frohne, Ursula (2001) «That's The Only Now I Get». Immersion und Partizipation in Video-Installationen. In: *Kunst/Kino*. Hg. v. Gregor Stemmrich. Köln: Oktagon, S. 217–238.
- Hein, Birgit (1971) *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*. Frankfurt/Main: Ullstein.
- Hüsch, Annette/Jäger, Joachim/Knapstein, Gabriele (2006) *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Iles, Chrissie (2001) *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Jay, Martin (2005) *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley: University of California Press.
- Klinger, Barbara (2006) *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley: University of California Press.
- Kracauer, Siegfried (1977): Kult der Zerstreung [1926]. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Le Grice, Malcolm (1979): Towards temporal economy. In: *Screen* 20,3/4, S. 58–79.
- (2001) Improvising time and image. In: *Filmwaves* 14, S. 14–19.
- Leighton, Tanya (2008) Introduction. In: *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Hg. v. Tanya Leighton. London: Tate/Afterall, S. 7–40.
- Mulvey, Laura (2006) *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Nash, Mark (2008) Art and Cinema. Some critical reflections [2002] In: *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Hg. v. Tanya Leighton. London: Tate/Afterall, S. 444–459.
- Osborne, Peter (2004) Distracted Reception: Time, Art and Technology. In: *Time Zones. Recent Film and Video*. Hg. v. Jessica Morgan. London: Tate Publishing, S. 66–75.

- Païni, Dominique (2002) *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Pantenburg, Volker (2010) Sharon Lockhart. Raum, Medium, Dispositiv. In: *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*. Hg. v. Ursula Frohne & Lilian Haberer. München: Fink (im Erscheinen).
- Rebentisch, Juliane (2003) *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Royoux, Jean Christophe (1997) Pour un cinéma d'exposition, retour sur quelques jalons historiques. In: *Omnibus 20*, S. 11–15.
- Scheugl, Hans/Schmidt jr., Ernst (1974) *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. 2 Bde. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Skoller, Jeffrey (2005) Coda: Notes on History and the Postcinema Condition. In: Ders.: *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 167–192.
- Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.) (2009) *The YouTube-Reader*. London: Wallflower.
- VanDerBeek, Stan (1966) «Culture: Intercom» and Expanded Cinema: A Proposal and Manifesto. In: *The Tulane Drama Review 11,1*, S. 38–48.
- Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. New York: Dutton.

---

# 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.)<sup>4</sup>

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*.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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, negationsästhetischen<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.

<sup>11</sup> 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).<sup>12</sup>

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

<sup>12</sup> Das Binnenzitat von deVan 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.<sup>13</sup>

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).<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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»<sup>16</sup> 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 Umatham & 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.

---

# Edith Stein geht ins Kino

## Empathie als Filmtheorie

Adriano D'Aloia

Wär' ich in dich, wie du in mich versetzt.  
(Dante Alighieri, *Göttliche Komödie*,  
Paradies IX, 80–81)

Plötzlich tauchen im Herzstück von Edith Steins *Zum Problem der Einfühlung* (Stein 1917) die Figur des Akrobaten und die des Zuschauers auf. Die junge Phänomenologin setzt sich in ihrer Dissertation mit Theodor Lipps Gedanken zur Einfühlung und der inneren Nachahmung auseinander: Einfühlung ist so etwas wie ein Akt, bei dem man das Erleben des Anderen auf der Grundlage einer psychophysischen und spirituellen Analogiebildung *erlangen* kann. 1903 stellt Lipps fest, dass es beim Betrachten eines auf einem Seil spazierenden Akrobaten eine so starke Einfühlung mit ihm gibt («Ich fühle mich so in ihm» (Lipps 1903, 91; Herv. d. A.)), dass das Bewusstsein völlig in dem des Akrobaten versunken ist. Im Gegensatz dazu behauptet Stein, dass Einfühlung darüber hinausgeht, nur den Akt einer Projektion (der Absorption oder des Versinkens) darzustellen, bei dem die Subjektivität der Betrachterin oder des Betrachters auf die des betrachteten Objekts oder Subjekts übertragen wird. Die Subjektivität des Betrachtenden ist nicht *eins mit* der Subjektivität des Akrobaten – sie ist nur *mit* ihm: «Ich bin nicht eins mit dem Akrobaten, sondern nur *bei* ihm, ich führe seine Bewegung nicht wirklich aus, sondern nur – quasi →» (Stein 1917, 17). Solch eine Form der «empathischen Zuschauerschaft» stellt ein internes «Durchleben» der Bewegungen des Akrobaten dar (ibid., 16). Genau so wie die zwei Körper getrennt bleiben, gehen die beiden beteiligten

Subjektivitäten nicht ineinander über, sie verschmelzen nicht zu einer Einheit, und die Beziehung führt nicht zu einer reinen Form der Identifikation, der Assimilation oder gar einer gegenseitigen Aufhebung.

In der Beziehung zwischen dem Akrobaten und dem Zuschauer – in diesem *Quasi* – findet sich die zentrale Auffassung von Edith Steins Theorie der Einfühlung und deren Relevanz für die Filmtheorie. Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Natur dieser Quasi-Intimität zwischen Subjekten, die an einer empathischen Erfahrung beteiligt sind, und zielt darauf, eine phänomenologische Antwort auf die Frage zu geben: *Wie erfahren wir Andersheit im besonderen Fall der filmischen Erfahrung?* Ich werde hier versuchen, eine kurze Genealogie der Gedanken und des Gebrauchs von Einfühlung in der Filmtheorie nachzuzeichnen. Bei der eingängigen Beschäftigung mit Steins Theorie möchte ich auf drei Punkte hinweisen, die wichtig für die Filmwissenschaft und besonders für die Filmologie sind. Erstens: das Konzept der *Originalität/Nichtoriginalität* als einer phänomenologischen Explikation der Dynamik des *Realitätseindrucks* und des *Glaubens* an die Wirklichkeit. Zweitens: die unauslöschliche Unterscheidung zwischen den an den empathischen Prozessen beteiligten Subjektivitäten als eine phänomenologische Erklärung für die Beziehung zwischen der Subjektivität des Betrachters und der *Quasi*-Subjektivität der Filmfigur und drittens: wie sich die Einfühlung zwischen den perceptiven und kognitiven Polen der Erfahrung einordnet und dies eine phänomenologische Erklärung des psychologischen Prozesses der filmischen Erfahrung liefert.

## 1. Zelluloide Einfühlung

### 1.1 Von der Projektion zur Attraktion

Auch wenn es nicht immer deutlich wird, zieht sich die Idee der Einfühlung doch seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durch die ganze Geschichte der *Psychologie des Kinos*. Die neu-romantische Auffassung von Einfühlung, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert durch die Beiträge von Robert Vischer, Theodor Lipps und anderer eine zentrale Rolle in ästhetischen und philosophischen Debatten gespielt hatte,<sup>1</sup> bezieht sich auf die Erfahrung des sich in etwas *Einfühlens*: Die Subjektivität des Betrachters wird auf der Basis einer motorischen Mimikry und Synästhesie in das betrachtete Objekt projiziert oder übertragen. Auf eine ähnliche Weise können wir, wenn wir Bilder eines

1 Vgl. dazu Katz 1963; Mallgrave/Ikonomou 1994; Pinotti 1997; Curtis/Koch 2009.

Films sehen, eine *ästhetische* Erfahrung des Anderen haben, bei der dieses Andere die Film-Welt ist, die durch die expressiven und figurativen Komponenten der Filmsprache und der Bilder konstruiert wird. Lipps' Modell der Einfühlung schließt die Möglichkeit der Empathie mit unbelebten Objekten oder mit formalen Qualitäten ein, die Leben oder eine besondere Form der Aktivität des Selbst zum Ausdruck bringen (vgl. Lipps 1985 [1905], 405). In diesem Fall kann sich durch Einfühlung die Möglichkeit ergeben, dass die «lebendige» Beziehung zwischen dem Betrachter und den Bildern sowohl als *Objekte* auf der Leinwand (Raum, Umgebung, unbelebte Körper, etc.) als auch als *Sprache* (Bewegung, Tiefe, Licht, Fotografie etc.) beschrieben werden kann. Es ist kein Zufall, dass – unter dem Einfluss des Bergsonianismus im frühen 19. Jahrhundert – die psychologische Ästhetik das Kino als ein «mentales Werkzeug» begriffen hat, durch welches die *Projektion* oder die *Objektivierung* des subjektiv bewussten Geistes oder gar des Unbewussten möglich wurde.<sup>2</sup> Diese Auffassung von Einfühlung ist eine Konstante in der Geschichte der Filmtheorie. In *Neravnodušnaja priroda* legt Sergej M. Eisenstein (1964)<sup>3</sup> dar, dass die emotionale Wirkung von Kunstwerken auf der Umwandlung der Ausdrucksregister beruht: Der Betrachter führt eine «ekstatische» Operation durch, überführt sich selbst von einer sensorischen Bedingungen zu einer anderen (der Erfahrung von «Pathos») und erreicht dadurch ein bestimmtes Gefühl [*oš uš enie*], das durch das Kunstwerk selbst vorgegeben ist. Nichtsdestotrotz steht Eisenstein durch solch eine «Präskription», welche die objektiven Kennzeichen des Kunstwerkes vorschreibt, den deutschen Denkern der Empathie (besonders Johannes Volkelt (vgl. Ders. 1905)) näher als Lipps.

1909 war das Wort *Einfühlung* schon von Edward B. Titchener<sup>4</sup> in das englische Wort *Empathy* übersetzt worden (von dem griechischen Wort *pathos*), und erhielt damit den Sinn, die Bedeutung einer besonderen Beziehung zwischen zwei menschlichen Subjekten zu erfassen, nämlich den natürlichen oder intentionalen Instinkt, die in dem Gesichts- und Körperausdruck eines Anderen gezeigten Gefühle wider zu spiegeln. Auf eine ähnliche Weise kann nicht nur der Betrachter oder die Betrachterin den nicht-menschlichen Objekten menschliche Züge zuschreiben, sondern er oder sie können auch menschliche Züge als Objekte wahrnehmen und «nachleben» und eine «ästhetische

2 Vgl. dazu Seligmann 1911.

3 Vgl. dazu vor allem Teil II «The Pathos».

4 Vgl. dazu Titchener 1909 sowie Ders.:1895, S. 65–76.

Erfahrung des Anderen» machen. Bei dem Versuch, *Stimmung* zu beschreiben, legt Béla Balázs dar:

Auch die Stimmung eines Menschen ist ein Ganzes, das als solches im Bilde? nicht zu fassen ist. Aber die Augenblicke haben den ausdrucksvollen Blick der Augen. Mit den Großaufnahmen solcher Augenblicke ist es möglich, ein subjektives Bild der Welt zu geben und trotz der Sachlichkeit des photographischen Apparates, die Welt im Kolorit eines Temperaments, in der Beleuchtung eines Gefühls zu zeigen: eine projizierte, eine objektivierte Lyrik (Balázs 1984 [1924], 91).

Alle Aufsätze von Balázs über das Physiognomische neigen dazu, die intersubjektive Erfahrung durch den menschlichen Ausdruck und die Anthropomorphisierung der Großaufnahme zu beschreiben und darauf hinzuweisen, «daß der Mensch auch das Mienenspiel der Elemente versteht» (ibid., 115). Daher kann sich ein ästhetischer Moment der intersubjektiven Einfühlung während der Erfahrung der Empathisierung ereignen. Balázs Worte weisen jedoch auf eine Bedeutung von Einfühlung hin, die sich auf die Eigenheit der filmischen Erfahrung bezieht: die Vermittlung einer Technologie des Blicks. Das ist dann der Fall, wenn der Betrachter sich mit der Kamera oder mit dem Apparat des Kinos *identifiziert*. Für Balázs bedeutet dies, dass sich der Betrachter – der Blick und das Bewusstsein des Betrachters – mit dem Subjekt des Films, mit dem Schauspieler im Film identifiziert (ibid., 57). Im Gegensatz zu Walter Benjamins Auffassung<sup>5</sup> findet sich für den ungarischen Theoretiker die *Aura*, die der Wirklichkeit durch das Kino verliehen wird, darin, dass «sich der Betrachter der Kamera als Medium hingibt und sich einer Überführung von Selbstvergessenheit unterwirft (oder: dazu gebracht wird, keine Acht mehr auf sein Ich zu haben)» (Loewy 2006, 70). Aus diesem Grund kulminiert seine Definition von Identifikation in einem zweideutigen Bild: «Denn die Kamera hat meine Augen und identifiziert sie mit den Augen der handelnden Personen. Sie schauen mit meinem Blick» (Balázs 1984 [1930], 10). In einer solchen Umkehrung, die durch Selbstvergessenheit möglich wird, findet das «sehende Ich» seinen Standpunkt in dem Standpunkt des Anderen, in dem der Figur. Aufgrund dieser großen Bedeutung von Wirklichkeit für die filmische Erfahrung beschreibt Balázs etwas anderes als reine Identifikation oder Projektion:

5 «Das Publikum fühlt sich dem Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung [...]» (Benjamin 1963, 24).

es ist eher ein *Austausch von Blicken*. Balázs' Erläuterungen führen uns von einer Übertragung durch Projektion zu einer rein intersubjektiven empathischen Beziehung zwischen dem Betrachter und der Figur – eine fiktionale Einheit, die als der Träger einer Art von Subjektivität wahrgenommen wird und die ein Repertoire an Emotionen ähnlich der Emotionen der Betrachter zum Ausdruck bringt. Im frühesten Stadium seiner noch von Vsevolod Meyerhold beeinflussten Arbeiten sah Eisenstein die Grundlage der Darstellungen eines Theaterschauspielers in einer *Ausdrucksbewegung*, die beim Betrachten dazu führt, die Bewegung im Körper zu imitieren und dabei eine beabsichtigte psychische Wirkung zu erhalten. Der Betrachter

wiederholt überlegt und in einer abgeschwächten Form das gesamte System der Bewegung des Schauspielers: als ein Ergebnis dieser dabei produzierten Bewegungen wird die beginnende muskuläre Anspannung in der gewünschten Emotion aufgelöst. (Eisenstein 1979, 37)

In diesem Fall postuliert Eisenstein weniger eine projektive als eine von Attraktion bestimmte Beziehung zwischen dem Körper des Schauspielers (die durch «Montage» auch zu dem Körper des Films wird) und dem Körper des Betrachters, was dazu führt, dass die ideologische Interpretation von sensorischen Schocks bestimmt wird, die sowohl durch die Bewegungen des Schauspielers als auch durch das Setting, die Lichtsetzung, den Sound etc. ausgelöst werden und die Wahrnehmung des Publikums erregen.

Diese zweite Bedeutung von Einfühlung, die dem phänomenologischen Standpunkt gegenüber der Erfahrung nahe kommt, ist für eine Erkundung der Bindung des Zuschauers zu dem *filmisch-menschlichen* hilfreich. Tatsächlich hat die intersubjektive Bedeutung von Einfühlung die Aufmerksamkeit der Phänomenologen von Anfang an erregt. In seinen *Ideen* führt Edmund Husserl aus, dass die *Entropathie* zwischen dem Subjekt und dem «fremden Ich» konstitutiv für das Verständnis des Anderen, des Selbst, und der Welt ist.<sup>6</sup> In der Tradition der Phänomenologie wird die Begegnung mit dem Anderen und die Ablösung von dem einzigen objektiven Wissen geleitet, dass wir vom Anderen haben: dem Leib, der sich vom physischen oder materiellen Körper unter-

6 Vgl. dazu Husserl 1952, §§ 43–47 (hier besonders § 46). Vgl. auch Ders. 1973 [1929]: «Enthüllung der transzendentalen Seinssphäre als monadologische Intersubjektivität», §§ 42–62; und Ders.: 1973.

scheide<sup>7</sup> und die Basis für das Erkennen des Anderen sei. Ebenso wie Husserl nahm seine Mitarbeiterin Edith Stein an, dass sich durch die Gegenwärtigkeit verschiedener im Leben gesammelter Erfahrung die Bedeutung der intersubjektiven Beziehung gemäß der Vermittlung des Leibes entfaltet. Das Erkennen des Körpers ist der *Nullpunkt der Orientierung* für den *Leib*; das apperzeptive Erkennen dieser Unterscheidung und das Erkennen des *Alter Ego* sind Akte, die das Subjekt als Inter-Subjekt konstituieren. Sie legitimieren die Grundlegung des menschlichen Seins in seiner Bezogenheit auf Andere. Stein war die erste, die in ihrem Buch *Zum Problem der Einfühlung* die spezifische Bedeutung von Empathie zu erklären vermochte. Durch die Weiterentwicklung der Gedanken Husserls konnte sie eine Phänomenologie des Empathischen anbieten, eine Auseinandersetzung mit dessen Wesen, Genese und Struktur, die von anderen psychologischen Akten unterschieden werden kann, etwa der *Einsicht* (das eher ein Gefühl als ein Wissen oder ein Urteil bezeichnet), der *äußeren Wahrnehmung* (ich nehme die Gefühle des Anderen von innen wahr), dem *Mitfühlen* (ich stehe dem Anderen nicht gegenüber, ich fühle nicht *für* ihn oder sie, sondern eher *mit* ihm oder ihr, gegenüber seinen und ihren identischen Gefühlen) und dem *Einsfühlen* (ich bin als Individuum empathisch, es handelt sich daher eher um ein ich *und* ein Anderer und nicht um ein *Wir*<sup>8</sup>). Mit anderen Worten handelt es sich bei Einfühlung um ein *individuelles und inneres Gefühl der Teilhabe an Anderen*: «Ich fühle im Anderen».

Ich werde mich auf den folgenden Seiten mit diesen Annahmen beschäftigen, um die Relevanz von Steins Theorie der Empathie für die Filmologie nachzuzeichnen. Hier muss betont werden, dass die Phänomenologie des Körpers uns zu begreifen hilft, dass sowohl eine *ästhetische Empathie mit dem Anderen* (der Figur) als auch eine *intersubjektive Empathie mit dem, was nicht-menschlich ist* (der Filmwelt) möglich sind. Diese Bedeutung der filmischen Empathie gründet auf der Idee, dass der Film selbst einen Körper *hat* und dass der Akt der Empathie aus einem Zusammentreffen zwischen dem Körper des Filmbetrachters und dem Körper des Films besteht. Dieser Aspekt könnte mit Mikael Dufrenne erklärt werden. Er begreift das Kunstwerk als ein *Quasi-Subjekt*, eine Art *Alter Ego* mit einer Körperlichkeit, die gespürt werden und zu der der Zuschauer eine Beziehung haben kann, die

7 Vgl. dazu Husserl 1952, § 36: «Konstitution des Leibes als Trägers lokalisierter Empfindungen (Empfindnisse)» sowie § 38 «Bedeutung des Leibes für die Konstitution höherer Objektivitäten» und § 44 «Urpräsenz und Appräsenz».

8 Zum Gemeinschaftsaspekt der Empathie vgl. Scheler 1913 sowie Ders.: 1923.



der intersubjektiven Beziehung sehr ähnlich ist (Dufrenne 1953). Edgar Morin und Vivian Sobchack, die beide von der Phänomenologie Merleau-Pontys beeinflusst sind<sup>9</sup>, sagen ebenfalls, dass das Kino eine Dialektik hervorbringt «bei der die objektive Wahrheit des Bildes und die subjektive Partizipation des Zuschauers sich sowohl gegenüberstehen als auch ineinander übergehen» (Morin [2005] 1956, 147), sodass die Filmerfahrung «einen Film und seinen Betrachter als zwei aktive und unterschiedlich situierte Ansichten einschließt, die in intersubjektiver, dialektischer und dialogischer Verbindung stehen» (Sobchack 2009, 443). Wie Raymond Bellour in einem kürzlich erschienenen Buch darlegt (vgl. Ders.: 2009), ist die Filmerfahrung der virtuelle Ort der Verbindung dieser zwei *Körperlichkeiten*.

Zudem hat Marcel Merleau-Ponty selbst behauptet, dass das Bewusstsein, das wir sowohl von unserem als auch vom anderen Körper haben, nicht einem Akt des Denkens oder Wissens entstammt, sondern eher einem vor-reflektiven und vor-linguistischem Akt. Vivian Sobchack beschäftigt sich mit diesen Annahmen und konstruiert aus ihnen die erste phänomenologische Filmtheorie (Sobchack 1992 sowie Dies.: 2004). Nach ihrer Ansicht ist der Zuschauer an einer ästhetischen, intersubjektiven, und zuallererst an einer reflexiven Empathie beteiligt:

Einen Film zu betrachten ist zugleich eine direkte und vermittelte Erfahrung einer direkten Erfahrung von Vermittlung. Wie sehen zugleich eine Welt *in* der unmittelbaren Erfahrung des «Anderen» und *ohne* sie, als eine unmittelbare Erfahrung, die von einem «Anderen» vermittelt wird. Wenn wir einen Film betrachten, können wir zugleich das Sehen als auch das Gesehene sehen (Sobchack 1992, 10).

Bei dem Versuch, die Vermutungen von Balázs über die Wiedereinsetzung des «sichtbaren Menschen» als «*körperlicher* Mensch» (Balázs 1982 [1924], 126–7) zu konkretisieren, weist Sobchack darauf hin, «dass die Filmerfahrung ein System der Kommunikation ist, die auf der körperlichen Erfahrung als einem Vehikel des bewussten Ausdrucks basiert» (Sobchack 1992, 9). Auf Edith Steins Arbeiten zur Einfühlung geht sie jedoch nicht ein.

9 Vgl. dazu Merleau-Ponty 1945; 1996 [1947], 61–75.

## 1.2 Einfühlungen und Filmologie

Das Konzept der Empathie/Einfühlung findet erstmals in den Aufsätzen von Albert Michotte van der Berck über die «emotionale Teilnahme» eine intensive filmtheoretische Anwendung. Nach Michottes Ansicht findet *Empathie* dann statt

wenn der Zuschauer eine Handlung, die von einer anderen Person ausgeführt wird, in gewisser Weise «erlebt» und sich nicht darauf beschränkt, die Handlung auf rein intellektuelle Art zu verstehen, in dem er sie einer bestimmten begrifflichen Kategorie zuteilt (Michotte 2003b [1953], 126).

Seine Experimente sind hilfreich, um verschiedene Formen der empathischen Beteiligung zu beschreiben, und zwar sowohl in Bezug auf das *Motorische* (von Beobachtungen, die keine motorische Reaktion beinhalten, über eine Synchronisation mit Bewegung, bis zu deren Imitation), als auch in Bezug auf das *Emotionale* (das reicht von Beispielen, in denen überhaupt keine Empathie festgestellt werden konnte, über eine reine Parallelität, bis zu einer Verschmelzung der inneren Reaktion des Betrachters mit dem expressiven Verhalten des Schauspielers, und sogar bis zu dem extremen Fall einer Identifikation der Persönlichkeit des Betrachters mit der des Helden). Darüber hinaus stellt Michotte fest, dass Teilhabe von einer psychologischen Distanz des Betrachters zur Leinwand abhängt: Je größer die Empathie, desto kleiner die Distanz, und umgekehrt. Aber um was genau handelt es sich bei dieser Distanz? Für Michotte hängt diese von dem Bewusstsein für die doppelte Rahmung ab, innerhalb derer die filmische Erfahrung zustande kommt. Es handelt sich hier um das klassische und grundlegende Thema der Filmologie, dem Realitätseindruck, der sich auf die Neigung des Betrachters bezieht, den Film als wirklich zu leben und sich selbst in den Raum der Repräsentation zu versetzen (vgl. Michotte 2003a [1948]). Die Haltung des Betrachters oder der Betrachterin zur Wirklichkeit ist ähnlich (und doch radikal verschieden) von seinem oder ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit: Das Bild wird als das definiert, was *wie* Wirklichkeit ist. Dieser Prozess, der auf der bewussten Wahrnehmung beruht, hängt von der psychischen Korrelation ab: dem Paradox des Glaubens. Damit ist ein Zustand der Aufhebung von Ungläubigkeit gemeint, der von der besonderen Situation der filmischen Erfahrung (Dunkelheit, Hypomobilität, die Ausrichtung der Aufmerksamkeit etc.) ermutigt wird, jedoch gleichzeitig den Zustand des Unglaubens aufrecht erhält. Film hebt gleichermaßen den Glau-

ben auf wie er ihn hervorbringt (vgl. *ibid.*).<sup>10</sup> Balázs hat dies als die «ungefährliche Gefahr» beschrieben, um das empfindsame Moment, das dieses Paradox beinhaltet, herauszustellen:

*Es ist die ungefährliche Gefahr, die wir dabei so ganz besonders genießen. Es ist die Lust eines dumpfen, animalischen Überlegenheitsgefühls, daß wir da auf dem Film den Dingen endlich in die Augen sehen können, vor denen wir immer die Augen schließen, wenn sie in Wirklichkeit erscheinen (Balázs 1982 [1924], 115).*

Während die Semiologie dieses Paradox mit psychoanalytischen Begriffen erklärt hat (die Betrachterin oder der Betrachter verhindert unbewusst, dass ihre/seine tiefen Überzeugungen an die Oberfläche kommen<sup>11</sup>), möchte ich hier versuchen, eine phänomenologische, auf das Bewusstsein bezogene Erklärung zu liefern. In der Tat können wir Glauben als einen intentionalen Akt begreifen oder als einen Akt, der sich auf ein intentionales Objekt bezieht. Es ist nicht so, dass wir hauptsächlich glauben oder nicht glauben; es ist eher so, dass wir glauben, dass das, was wir *wahrnehmen*, wirklich ist, während wir gleichzeitig wissen, dass dies nicht stimmt. Die filmische Erfahrung besteht aus einem Akt der *Wahrnehmung (Realitätseindruck)*, der ein kognitives Korrelat hat (*Glauben*). In einem Kino verhalten wir uns zugleich ungedehmt und kontrolliert. Unser Glaube neigt jedoch dazu, sich auf die *Wirklichkeit der Erfahrung* als einem Akt des Bewusstseins zu beziehen, die sensorischen Daten zu erkennen und zu verinnerlichen. Der Betrachter *lebt* den Film auf unmittelbare Weise, er *fühlt ihn* als wäre er wirklich. Und diese *gefühlte Realität* hängt meistens mit der filmischen Erfahrung als *gelebter Erfahrung [Erlebnis]* zusammen.

<sup>10</sup> Das Paradox des Glaubens wurde von Arnheim als das Phänomen der «partiellen Illusion» beschrieben: «Die Illusion ist nur partiell und der Film wirkt zugleich als Realhandlung und als Bild», «Es ist eine der wichtigsten Formqualitäten von Film, daß jeder abgebildete Gegenstand in zwei völlig verschiedenen Bezugssystemen auftritt und doch identisch ist» (Arnheim 1932, 41, 83).

<sup>11</sup> Vgl. dazu etwa Metz 1977.

## 2. Zum Problem der Kino-Einfühlung

### 2.1 Intrasubjektive Einfühlung

Auf phänomenologische Weise beantwortet Stein die Frage, «Was ist ›wirklich‹ am Akt des Glaubens?», mit der Frage: «[W]as könnte originärer sein als das Erleben selbst?» (Stein 1917, 6). Sie führt ihre Phänomenologie der Einfühlung mit etwas ein, was sie *Originarität* nennt.<sup>12</sup> Dafür beschreibt sie den Prozess in Verbindung mit anderen Fähigkeiten des menschlichen Geistes: «Aber nicht alle Erlebnisse sind originär *gebend*, sind ihrem Gehalt nach originär: die Erinnerung, die Erwartung, die Phantasie haben ihr Objekt nicht als leibhaft gegenwärtig vor sich» (Stein 1917, 6). Der Inhalt der Erinnerung ist das vollkommen Nicht-Originäre: «als einmal lebendig gewesen» (ibid., 7), weil weder die Ereignisse, die wir erinnern, noch die Gefühle, die von diesen Ereignissen ausgelöst werden, uns räumlich und zeitlich gegenwärtig sind. Was als originär zu verstehen ist, ist der repräsentierende Akt des Erinnerns. Die *re-präsentierte* Nicht-Originarität weist auf die vergangene Originarität zurück und «das Damals hat den Charakter eines einstigen ›jetzt‹» (ibid., 7).

In der Erinnerung ebenso wie im Fall der Fantasie ist, obwohl der Akt des Fantasierens nicht originär ist, das Fantasierte das Nicht-Originäre, auch wenn es keine zeitliche Distanz zwischen dem *Erfahren* und dem Erfahrenen gibt: Die eingebildete Erfahrung unterscheidet sich von der erinnerten Erfahrung weil

sie sich nicht als Vergegenwärtigung wirklicher Erlebnisse geben, sondern als nicht-originäre Form gegenwärtiger Erlebnisse, wobei ›gegenwärtig‹ nicht auf ein Jetzt der objektive Zeit hindeutet, sondern auf das erlebte Jetzt. (ibid., 9)

Aus diesem Grund beschreibt Stein das ›Originäre‹ als die Gesamtheit aller unserer gegenwärtigen Erinnerungen, und mit *gegenwärtig* meint sie eher deren körperliche Gegebenheit als deren zeitliche Gegenwartigkeit. In der Erinnerung und in der Fantasie gibt es wechselnde Übergänge zwischen zwei Rahmen: der eine ist der *gegenwärtige* Akt der Erfahrung, der andere die Re-Präsentation des Inhalts der Erinnerung. Einfühlung besteht wie Erinnerung und Fantasie darin, etwas

<sup>12</sup> Dieser Ausdruck ist Husserl entlehnt. Vgl. die Unterscheidung zwischen *Urpräsenz* und *Appräsenz*, in Husserl 1952, § 44.

originär zu erinnern, das nicht originär gegeben ist. Es ist ein originärer Akt eines nicht-originären Inhalts.<sup>13</sup> Wir werden in Kürze sehen, wie sie sich unterscheiden.

So weit sie sich auf uns bezieht, scheint die Einfühlung im weitesten Sinne eine phänomenologische Beschreibung der filmischen Erfahrung zu ermöglichen. Sowohl die Empathie als auch die filmische Erfahrung sind unmittelbare Erfahrungen im Rahmen einer vermittelten Erfahrung, und sie sind beide doppelt und paradox: Die filmische Erfahrung ist die «lebend-Erfahrung» einer «gelebten Erfahrung», sie ist sowohl eine *Präsentation* als auch eine *Re-Präsentation*. *Erinnerung* und *Phantasie* sind außerdem als Gegenbeispiele zur Einfühlung sehr vertraute Begriffe der Filmtheorie. Sie finden in zwei getrennten, aber gleichzeitig bestehenden Rahmen statt. Die filmische Erfahrung findet im *Hier und Jetzt* statt: in der körperlichen Präsenz des Theaters; es ist genauer gesagt ein *Erfahren*, ein sich im Vollzug befindlicher Akt. Aber er findet auch *dort und einmalig* statt, in dem unbestimmten Raum und der unbestimmten Zeit der Ereignisse auf der Leinwand. Die Natur von Film beinhaltet wie die Erinnerung eine zeitliche Distanz: Es handelt sich immer um eine Spur der Vergangenheit, die gleichzeitig zur Gegenwart und zur (repräsentierten) Vergangenheit gehört. Wie bei der Fantasie fühlt sich der Betrachter oder die Betrachterin unbewusst so, als wäre er oder sie der Ursprung dessen, was auf der Leinwand gezeigt wird.

## 2.2 Intersubjektive Einfühlung

Tatsächlich unterscheidet sich die Einfühlung von der Erinnerung und Fantasie, was auf folgende Tatsache zurückzuführen ist: «Das Subjekt des eingefühlten Erlebnisses aber [...] ist nicht dasselbe, das die Einfühlung vollzieht, sondern ein anderes» (ibid., 10–11). In der Erinnerung ist das Subjekt, das sich in der Gegenwart erinnert, dasselbe (aber zeitlich unterschieden von ihm) wie das, das sich in der Vergangenheit erinnert. «Das Ich, das die Phantasiewelt schafft, ist originär, das Ich, das in ihr lebt, nicht-originär» (ibid., 8). In beiden Fällen bezieht sich das «ich» auf ein anderes «Ich» (ein vergangenes «Ich» im Fall der Erinnerung, ein gegenwärtiges «ich» im Fall der Fantasie) und nichtsdestotrotz gilt für die beiden «Ich»: «es tritt keine Deckung beider ein, obwohl das Bewußtsein der Selbigkeit vorhanden ist» (ibid., 7). Wir haben diese als *intrasubjektive* Akte bezeichnet, oder als Fälle der *Auto-Empathie*, und dieser Gedanke könnte zu einem Verständnis von mit Avataren verknüpften Erfahrun-

13 Ibid., S. 10–11.

gen beitragen, wie sie bei Videospiele oder in virtuellen Welten des Internet zu finden sind. Allerdings handelt es sich beim Fall der *Hetero-Empathie* um etwas ganz anderes, denn das *Ich* bezieht sich auf ein *Du* oder *Sie/Er*: «beide sind getrennt, nicht wie dort durch ein Bewußtsein der Selbigkeit, eine Erlebniskontinuität verbunden» (ibid., 10).

Die Subjekte der zwei Erfahrungen sind jeweils auf den anderen *bezogen* eins, aber sie gehen nicht ineinander über: Ich spüre die Leidenschaften eines Anderen als meine, aber ich bleibe noch immer ich selbst, und diese Leidenschaften sind noch immer die Leidenschaften von jemand Anderem. Wie wir bereits gesehen haben, ist Einfühlung «die Erfahrung eines fremden Bewusstseins», und sie macht mir sowohl das intentionale Objekt als auch dessen Subjekt gegenwärtig. Dennoch lässt sie diese abwesend bleiben, weil das erstere zu dem Anderen gehört und letzteres der Andere ist. Ich bin gleichzeitig *nahe* und *fern*, es gibt keine Verschmelzung mit der oder Projektion in die Subjektivität des Anderen. Wie Stein feststellt: «[w]as *Lipps* zu seiner Beschreibung verführte, war die Verwechslung der Selbstvergessenheit, mit der ich mich jedem Objekt hingeben kann, mit einem Aufgehen des Ich im Objekt» (ibid., 17) – aus diesem Grund ist Einfühlung kein *Einsfühlen*. Der neue Umstand ist, dass meine Originarität mit der des Anderen in Kontakt tritt, aber «jenes andere Subjekt hat Originarität, obwohl ich diese Originarität nicht erlebe, seine ihm entquellende Freude ist originäre Freude, obwohl ich sie nicht als originäre erlebe» (ibid., 17). Die Erfahrung der *Einfühlung sui generis* lässt sich letztendlich so beschreiben: «In meinem nicht-originären Erleben fühle ich mich gleichsam geleitet von einem originären, das nicht von mir erlebt und doch da ist, sich in meinem nicht-originären bekundet» (ibid., 10).

In der filmischen Erfahrung ist der Andere die Figur, also eine paradoxe *Andersheit*. Wir können nicht sagen, dass die Figur eine Subjektivität wie Andere im wirklichen Leben hat. Dennoch, wie Stein sagen würde, treibt der «Typus «menschlicher Körper»» (ibid., 66) der Figuren, seine Ähnlichkeit mit dem Betrachter, die fast eine ontologische Übereinstimmung zu sein scheint, diesen Betrachter dazu an, die Aktion, Gefühle und sogar die Intentionen wider zu spiegeln. Wir glauben nicht an eine Figur wegen deren *wie-wirklich-Seins*. Wir glauben an die Existenz der Figur, wegen ihres *wie-wir-Seins*, und auf jeden Fall ist so eine Ähnlichkeit eine *Quasi-Analogie*, bei der die *Distanz* gewahrt bleibt. Darüber hinaus ist die *Analogie* keine *Inferenz durch Analogie*, sondern eher eine *Vertrautheit*: «Um eine Bewegung zu verstehen [...], muß ich sie erst mit andern ähnlichen Bewegungen, die mir bekannt sind, «verknüpfen». Das heißt nach unserer Auffassung: ich muß in ihr einen bekannten Typ

finden» (ibid., 67). Mit anderen Worten: die Qualität unserer gegenwärtigen Erfahrung (Erfahrung zu *machen*) hängt von der Reichweite unserer vergangenen Erfahrungen ab (Erfahrung zu *haben*).

Was in der empathischen filmischen Erfahrung tatsächlich re-präsentiert wird, ist nicht die Vergangenheit des Subjekts oder zukünftige Impressionen, sondern ein *vitaler Moment*, der zu einer originären, ursprünglichen Andersheit gehört, die mit der Subjektivität des Betrachters nicht eins zu setzen ist: er oder sie kann nicht auf ihr oder sein Leben reduziert werden.

Ich versetze mich selbst in den wahrgenommenen Körper, so als habe er ein lebendiges Zentrum, und ich führe einen Impuls aus, der quasi vom selben Typ ist, wie der, der eine Bewegung verursachen könnte – gleichsam aus dem Inneren wahrgenommen – und der mit äußerlich wahrgenommenen übereinstimmen kann (Stein 1991 [1917-1938], 200).

Das *Quasi* ist wichtig, weil es eine Begrenzung der Freiheit anbietet, die Identifikation einschränkt und damit zu einem Bollwerk des Anderen wird. Gleichzeitig beschreibt ein solches *Quasi* die Entfernung zwischen der Subjektivität des Betrachters und der *Quasi*-Subjektivität der Figur, die unauslöschliche Partialität und Duplizität des filmischen Eindrucks von Wirklichkeit/Illusion.

Kurz, die phänomenologische Struktur der Einfühlung scheint die Verbindung zu dem Anderen in der Filmerfahrung auf zwei Weisen zu beschreiben. Erstens: als *in einer anderen Welt wieder präsent oder re-präsentiert zu sein*, das heißt, etwas als wirklich zu *fühlen*, von dem wir *wissen*, dass es fiktional ist, und damit auch die unvermeidliche Verschiedenheit, die in der besonderen Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Objekt auf der Leinwand, mit dem Empathie möglich ist, impliziert ist, auch wenn diese Objekte menschlichen Typs sind. Zweitens: *Als in der Erfahrung des Anderen wieder präsent oder repräsentiert zu sein*: die paradoxe Beziehung zwischen Betrachter und Figur als Subjekte auf der Leinwand, mit denen Empathie möglich ist, auch wenn es sich nur um Bilder handelt.

### 2.3 Struktur der Einfühlung

Im Gegensatz zu dem kognitivistischen Ansatz der Beschäftigung mit Emotionen<sup>14</sup> begreift der phänomenologische Ansatz Empathie nicht als einen ausschließlich kognitiven Akt: er ist nicht mit Informationen verknüpft, weil die Gefühle des Anderen dem empathisierenden Subjekt (dem Betrachter) nicht zugänglich sind und äußerlich bleiben. Empathie lässt sich – wie Stein argumentieren würde – eher als ein *Fühlen* begreifen, das auf unterschiedlichen Ebenen zusammengefügt wird, und zwar auf einer Wahrnehmungs-, einer Gefühls- und einer Kognitionsebene. Ich bin der Auffassung, dass die von Stein vorgeschlagene Darstellung der Struktur der Einfühlung vollständig und komplex genug ist, um damit die psychologische Dynamik der filmischen Erfahrung erklären zu können. An dieser Stelle sind wir endlich bereit dafür, Steins Beschreibung des empathischen Prozesses zu lesen:

- [A] Indem es mit einem Schläge vor mir auftaucht, steht es mir als Objekt gegenüber (z.B. die Trauer, die ich dem anderen (vom Gesicht ablese));  
 [B] indem ich aber den implizierten Tendenzen nachgehe (mir die Stimmung, in der sich der andere befindet, zu klarer Gegebenheit zu bringen versuche), ist es nicht mehr im eigentlichen Sinne Objekt, sondern hat mich in sich hineingezogen, ich bin ihm jetzt nicht mehr zugewendet, sondern in ihm seinem Objekt zugewendet, bin bei seinem Subjekt, an dessen Stelle;  
 [C] und erst nach der im Vollzug erfolgten Klärung tritt es mir wieder als Objekt gegenüber (Stein 1917, 9).

Stein beschreibt Einfühlung als eine Art *Aufmerksamkeit*, die auf der Aktivität der *Wahrnehmung* aufbaut: Empathie ist der Versuch, sich der Freude oder Traurigkeit, die ich in deinem Gesicht sehe, bewusst zu werden. Dennoch hängt diese Art der Aufmerksamkeit weder von einem kognitiven noch einem perzeptiven Akt ab. Einfühlung stellt eher einen zusammengesetzten Prozess dar, der mindestens drei Stufen oder Modalitäten des Vollzugs hat: die erste Stufe ist *das Auftauchen des Erlebnisses*: ich sehe plötzlich den traurigen Gesichtsausdruck der Figur; die zweite Stufe – ein äußerst empathischer Moment – ist *die erfüllende Explikation*: Ich bin an ihrem oder seinem inneren Zustand beteiligt, ich erfahre die Traurigkeit, die sie oder er erlebt, dadurch, dass ich mich *zu* ihm oder ihr hinbewege, ich befinde mich *mit* ihm oder

<sup>14</sup> Für eine Zusammenfassung der Debatte über Empathie in der Tradition der analytischen Philosophie vgl. Wulff 2003, 136–161.



ihr vor dem selben Objekt; die dritte ist *die zusammenfassende Vergegenständlichung des explizierten Erlebnisses*: am Ende verstehe ich, warum die Figur traurig ist (ibid., 10). Kurz, auf der ersten Stufe befinden wir uns genau vor dem Objekt, und wir nehmen es mit unseren Sinnen wahr. Auf der mittleren Stufe führt uns eine erfüllende Erklärung zu dem Subjekt und wieder zurück. Auf der letzten Stufe sind wir wieder vor dem Objekt, und wir nehmen es auf *kognitive* Weise in unsere Erfahrung auf, wir internalisieren es. Diese drei Stufen scheinen mit den Stufen der filmischen Erfahrung übereinzustimmen: ein Akt der *Wahrnehmung*, der als *emotionaler* Akt gelebt wird und durch einen *kognitiven* Akt objektiviert wird. Diese drei Stufen lassen sich aber nicht als über einen bestimmten Zeitraum verteilt begreifen; sie sind eher Stufen einer Einheit von *intentionalen Akten* oder *intentionalen Erlebnissen*, drei psychologische Ebenen eines «erfahrbaren Ganzen».

Im Sinne der Phänomenologie sind wir mit einer *zirkulären Bewegung* konfrontiert, die *Distanz* und *Nähe* betrifft. Im Prozess der Empathie sehe ich zuerst ein filmisches Objekt (Emotion), das meine Aufmerksamkeit und meine Sinne erregt; dann entferne ich mich, weiche zurück und distanzieren mich, um das Objekt noch einmal zu erfassen, um kognitiv eine neue Vergegenständlichung zu erreichen. Dies scheint mit Blick auf Michottes Konzeption der empathischen Beteiligung und Distanz sehr interessant zu sein. «Vor» der Einfühlung bin ich zu weit weg und die anfängliche Distanz muss ausgeglichen werden. «Nach» der empathischen Erfüllung bin ich zu nahe und ich muss mich wieder in eine Distanz versetzen, um besser verstehen zu können. Distanz, Nähe und wieder Distanz – Einfühlung ermöglicht eine psychologische Rundfahrt der Annäherung, der Erfüllung und der Entfernung. Die distanzierten Momente korrespondieren gleichermaßen mit einer optischen wie mit einer mentalen Stufe (Auftauchen und Verinnerlichung der Illusion), wohingegen der Kern des Prozess ein «Bruch» ist, durch den die Ungläubigkeit kurzzeitig aufgehoben ist und der Betrachter vollständig in die Illusion eintaucht und den Eindruck hat, eine *wirkliche* Erfahrung zu erleben. Wie Stein sagt: «die Welt, die ich einfühlend erblicke, ist existierende Welt, als seiend gesetzt wie die originär wahrgenommene» (Stein 1917, 71-72). Die widersprüchliche Struktur der filmischen Erfahrung besteht aus einem emotionalen Moment, der in einem optisch-kognitiven Rahmen eingebettet ist. Der Akt der filmischen Empathie setzt sich aus der Erfüllung der *quasi*-intersubjektiven Struktur der filmischen Beziehung zusammen.

### 3. Empathische Körper

Kurz gesagt, die Relevanz von Edith Steins Gedanken für die Filmtheorie ist in der Verdeutlichung der psychologischen Struktur der Einfühlung zu finden, als einem Akt, der die paradoxe Nähe/Distanz zwischen dem *Körper/Leib* des Selbst und die Implikationen des *Körper/Leib* des Anderen mit einbezieht. Die Betrachterin oder der Betrachter sieht, vor der Leinwand sitzend, den Akrobat und ist mit seinen Bewegungen empathisch. Aber er oder sie gibt nicht sein oder ihr *Ich* auf und verschmilzt auch nicht mit dem *Ich* des Akrobaten. Wie Max Scheler bemerkt hat, werden die korrelierten motorischen Impulse und Neigungen hier von einem *fiktionalen Ich* ausgeführt, welches, als Phänomen, auf erkennbare Weise von dem individuellen Selbst des Betrachters unterschieden bleibt (Scheler 1923 [1913]). Die Aufmerksamkeit des Betrachters ist einfach auf passive Weise auf das *fiktionale Ich* fixiert und dadurch auch auf den Akrobat. Während tatsächlich die Bewegungen der Figur (oder des Akrobaten) nicht-ursprünglich oder nicht-originär für die Erfahrung des Betrachters sind, kommt «Originarität [...] jeder Bewegung zu, die der Zuschauer macht, z.B. indem er sein heruntergefallenes Programm aufhebt, obwohl er vielleicht gar nichts davon «weiß», weil er ganz in der Einfühlung lebt» (Stein 1917, 17). Während das tatsächliche *Ich* sich nicht *ausserhalb* des Betrachters bewegt, ist das empathisierende *Ich* eher eine *fiktionale* Entität, die sich *zu* dem *Ich* des Akrobaten hinbewegt. Daher ist es nicht so, «daß ich meinen Nullpunkt hierher verlege, denn ich behalte meinen «originären» Nullpunkt und meine «originäre» Orientierung bei, während ich einfühlend, nicht-originär die andre gewinne» (ibid., 69). Im Akt der Empathie, «in diesen nicht-originären Bewegungen fühle ich mich geführt, geleitet von seinen Bewegungen, deren Originarität sich in meinen nicht-originären bekundet und die nur in ihnen für mich da sind» (ibid., 17). Da also der Betrachter *beim* Akrobaten ist, fühlt sich der Filmbetrachter oder die Filmbetrachterin von den Bewegungen der Figur geführt oder begleitet. Empathie spiegelt nicht einfach nur wider, sie ist eine *Begleiter-scheinung* des *Lebenden* im *Anderen* – das Auftauchen, das Fühlen und das Erkennen von etwas, das sich in fremden Körpern bewegt.

#### 3.1 Die Gefahr in Sicht

Die erstaunliche Tatsache – die in Lipps Wahl des Beispiels von Betrachter/Akrobat deutlich wird – ist, dass der Betrachter nicht mit einer gewöhnlichen Bewegung (Gehen) konfrontiert wird, sondern eher



1 TRAPEZE  
(Carol Reed,  
USA 1956)

von einer Bewegung an sich, die von einer *spannungsreichen* Natur (auf einem Seil zu tanzen) animiert wird. Die Empathie nährt sich von dieser Spannung. Denken wir an das Kino, so sind die wirkungsvollsten Fälle von körperlich-basierter Empathie die, in welchen die Bewegung des repräsentierten Körpers Spannung auslöst und ein Kraft- und Energiefeld schafft, das den Raum zwischen dem Film-Körper und dem Leib des Filmzuschauers auflädt. Wie Béla Balázs bemerkt:

Wenn es im Film ausschließlich auf die sichtbaren, also auf körperliche Aktionen des Menschen ankommt, so ist es klar, daß sportliche und akrobatische Produktionen als zuhöchst gesteigerte Ausdrücke seines leiblichen Lebens gelten können. (Balázs 1982 [1924], 114)

Ein typisches Beispiel dafür findet sich am Anfang des Films *TRAPEZE* (Carol Reed, USA 1956). Sowohl die *Betrachter des Films* als auch die *Betrachter im Film* (in dem Zirkus, in dem die Szene gedreht wurde), verfolgen, wie der Trapezkünstler Mike Ribble einen dreifachen Salto vorführt.

Dennoch genügt es bei weitem nicht, dass der *Betrachter des Films* mit den Bewegungen des Trapezkünstlers empathisiert und dabei abwechselnd von den horizontal und vertikal oszillierenden Kamerabewegungen begleitet wird. Die Präsenz des *Betrachters im Film* soll die Neugier und Angst vor der gefährlichen Nummer des Trapezkünstlers verstärken, aber solch eine Präsenz zeigt nur teilweise den virtuellen Zustand des fiktionalen, empathisierenden *Ichs* an, weil der *Betrachter des Films* nicht mit dem *Betrachter im Film*, sondern mit dem Akrobaten empathisiert. Während der Anblick des Akrobaten für den *Betrach-*

ter *im* Film wegen der physischen Kopräsenz und den immersiven Bedingungen des Umfelds potenziell mit mehr Empathie verknüpft sein könnte, wird der Betrachter *des* Films auf Distanz gehalten und gleichzeitig durch die Vermittlung der Kamera näher gebracht (er oder sie ist direkt hinter dem Trapez oder im Publikum oder hängt am Gurt des Artisten, etc.). Dennoch ist die Empathie in diesem Stadium der *Etablierung* einer Beteiligungsstrategie ein rein perceptiver Moment und deren Entwicklung vorausgehend.

Was Lipps nicht beschrieben hat, ist die Tatsache, dass die Regung der Empathie von diesem Energiefeld angereichert wird, das in dem Fall von Betrachter und Akrobat darin besteht, die drohende Gefahr zu *fühlen*. Balázs selbst bemerkt, dass die Bewegungen der Körper auf der Leinwand dann ein Höchstmaß an Gefühlsausdruck oder eines vitalen Rhythmus erreichen, wenn es keine rein «natürliche» oder sportliche Bewegung ist (Balázs 1982 [1924], 114). In der Tat «begleiten» wir die Körper in ihrer *expressiven Bewegung* in der Filmerfahrung, indem wir unmittelbar mitleben, beispielsweise mit dem Rennenden rennen, oder mit dem Flüchtenden flüchten, oder mit dem Fallenden fallen. Balázs entwirft folgenden Gedanken:

Es gibt keine Kunst, die Gefahr so darstellen könnte wie der Film. Denn in jeder anderen Darstellung ist sie entweder noch nicht oder schon da. Aber das Schicksal im Rollen, *die Gefahr in Sicht*, die noch nicht zugegen, aber schon gegenwärtig ist, ist ein spezielles Filmmotiv (ibid., 113).

Das ist der Grund, warum der Fall interessanter ist als der Sprung. Auf einer zweiten, auf Emotionen fokussierten Stufe der Beteiligungsstrategie, spürt der Betrachter *des* Films den Halt, den die zwei in der Luft hängenden Trapezkünstler geben, er oder sie spürt, dass etwas schief läuft, weil die Schweißtropfen auf Ribbles Gesicht gesehen werden können, er oder sie spürt, dass die Balance verloren geht, weil er oder sie mit den kreisenden und sich entfernenden Kameraachsen mitschwingt und das Entgleiten der Hände spürt. Eine Reihe von halbnahen Einstellung und Großaufnahmen verorten den Betrachter *des* Films inmitten der Ereignisse, *im* Zentrum der Emotionen.

Die folgende Stufe ist die der *Vervollständigung* der Aktion und ihrer Verinnerlichung: der Betrachter *des* Films sieht von oben, wie der Körper hinunterfällt, auf dem Sicherheitsnetz aufprallt und auf den Boden aufschlägt. Wir müssen beachten, dass das Aufschlagen auf dem Boden nicht gezeigt wird: er wird durch die Einstellungen, die die Reaktionen der Betrachter *im* Film zeigen, verdeckt: sie stehen auf, das



2 VERTIGO  
(Alfred Hitchcock,  
USA 1958)

Orchester verstummt, das Trapez schwingt ohne den Akrobat hin und her. Sie tun das, was der Betrachter *des* Films tun würde, wenn er *im* Film wäre. Der Betrachter *des* Films *lebt* – dank der Vermittlung durch die Kamerabewegungen, der Kombination verschiedener Einstellungen und Blickwinkel sowie der Montage von Bild und Ton – die Aktion im Modus einer intensiveren Beteiligung.

### 3.2 Schwindelgefühl

Einen ähnlichen *klassischen* Fall einer auf Beteiligung ausgerichteten Strategie (Einführung, Ausrichtung auf Gefühle, Vollendung) wird in der Anfangssequenz von VERTIGO (Alfred Hitchcock, USA 1958) angewendet. Im Zentrum der auf Emotionen fokussierten Stufe wechseln sich Großaufnahmen von dem Gesicht Scottie Fergusons (James Stewart), der an der Dachrinne eines Gebäudes hängt, mit subjektiven Einstellungen seines Blicks ab, die auf die unter ihm liegende Straße und auf den Kollegen über ihm, der ihn zu retten versucht, gerichtet sind. Wir sehen eine Reihe von unterschiedlichen Gefühlen auf Scotties Gesicht, die seine Höhenangst verdeutlichen, die zeigen, wie seine Hände und sein Körper müde werden, die seinen verzweifelten Versuch, die Hand des Kollegen zu greifen, das Grauen davor, abzustürzen und dabei getötet zu werden, seine Schuldgefühle und seine Angst vor der Einsamkeit vermitteln.

Diese empathische Erfahrung wird durch eine vielschichtige Strategie gesteuert: Alle Gefühle von Scottie werden durch eine Angleichung durch Großaufnahmen und durch die hohen Töne der begleitenden

Filmmusik vermittelt; der Betrachter oder die Betrachterin macht durch die fließenden Wechsel eine sensorisch-motorische Erfahrung, die auf folgender Anordnung und Rahmung der Wahrnehmung beruht: von Großaufnahmen zu subjektiven Gegenschusseinstellungen, bei denen das Gefühl von Schwindel und des Fallens durch eine Kombination einer zurückfahrenden Kamera und einer Zoomeinstellung hergestellt wird, dann der Anblick des stürzenden Körpers des Kollegen, der dieses Mal von tiefen Tönen begleitet wird. Die Nachahmung von Gesichtsausdrücken ist das bevorzugte Mittel zur Darstellung von Gefühlen.<sup>15</sup> Dies ist aber weniger wirkungsvoll, wenn sie nicht mit einer formalen Lösung (der Objektivierung) verknüpft ist, die – außer den Betrachter dem Gesicht *gegenüber* zu platzieren – den Betrachter selbst dazu bringt, den Inhalt der Gefühle, die das Gesicht vermittelt, zu erfahren. Wir haben hier ein wirklich empathisches System, eine Strategie, die der Intuition von Balázs Bedeutung gibt, dass der Betrachter direkt, in der ersten Person, wenn auch nur auf der Basis von Wahrnehmung, die Erfahrung von VERTIGO machen soll:

das ist vor allem das *Schwindelgefühl*, das als optisches Erlebnis durch den Film geweckt werden kann. Die größte Katastrophe, die in dem von unserem Raume geschiedenen Raume des Bildes sich abzuspielen scheint, wird nie so wirken, wie das Bild eines Abgrundes, der sich *vor unseren Augen* öffnet, als wenn wir selber über ihm stehen würden (Balázs 1982 [1924], 116).

Wie die beiden Beispiele zeigen, hat das Kino vor allem im Fall einer starken körperlichen und sensorischen Anspannung die Fähigkeit, die wahrnehmende, emotionale und kognitive Aktivität in einer empathischen Modalität einer sowohl physischen wie psychischen Beteiligung des Betrachters zu verkörpern, indem sie ihn oder sie zum Teil einer *lebendigen/körperlichen Beziehung* werden lässt. Solch eine empathische Strategie hat nicht nur mit der Fähigkeit des Betrachters zu tun, *mit* der Figur auf der Leinwand zu fühlen – das ist die gängige Bedeutung von Empathie. Die eigentümliche Natur der filmischen Erfahrung und die Analogie zur psychologischen Struktur von Empathie verwandelt – in der von Edith Stein entwickelten Form, durch eine Konvergenz von Ästhetik und Phänomenologie – die Beziehung zwischen Film und seinen Betrachter in ein Terrain der intersubjektiven Vermittlung, die

<sup>15</sup> Das Problem des Gesichtsausdrucks wird behandelt in Stein 1917. Vgl. dazu vor allem § 1) «*Der fremde Leib als Träger von Ausdrucksphänomenen*» sowie in Teil III «*Die Konstitution des psychophysischen Individuums*», S. 85–96.

auf der Wahrnehmung aufbaut, auf der *direkten* Erfahrung und auf dem Bewusstsein für die vitale Bewegung der sich bewegenden Körper.

*Aus dem Englischen von Herbert Schwaab*

## Literatur

- Alighieri, Dante (1826) *Göttliche Komödie. Dritter Teil: Das Paradies*. Halle: Hemmerde und Schwetschke.
- Arnheim, Rudolf (1932) *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt.
- Balázs, Béla (1982) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Kritiken und Aufsätze 1922–1926* [1924]. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- (1984) *Der Geist des Films* [1930]. München: Carl Hanser Verlag.
- Bellour, Raymond (2009) *Le corps du cinéma hypnoses, émotions, animalités*. Paris: pol.
- Benjamin, Walter (1963) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.) (2009) *Einfühlung – Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München: Fink Verlag.
- Dufrenne, Mikael (1953) *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: puf.
- Ejzenštejn, Sergej M. (1964) Neravnodušnaja priroda [1945–47]. In: *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, vol. III. Moskau: Iskusstvo.
- /Tretjakov, Sergej (1979) Expressive Movement. In: *Millennium Film Journal*, 3, S. 37.
- Husserl, Edmund (1952) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. Husserliana 4, Den Haag: Martinus Nijhoff.
- (1973a) *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge* [1931]. Husserliana 1, Den Haag: Martinus Nijhoff.
- (1973b) *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* [1905–1935]. Husserliana 13–14–15, Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Katz, Robert L. (1963) *Empathy: Its nature and uses*. New York: Free Press.
- Lipps, Theodor (1903) Einfühlung, innere Nachahmung, und Organempfindungen. In: *Archiv für die gesamte Psychologie* 1, S. 185–204.
- (1985) Empathy and Aesthetic Pleasure [1905]. In: *Aesthetic Theories: Studies in the Philosophy of Art*. Hg. v. Karl Aschenbrenner & Arnold Isenberg. New Jersey: Prentice-Hall, S. 405.
- Loewy, Hanno (2006) Space, Time, and «Rites de Passage»: Béla Balázs's Paths to Film. In: *October* 115.

- Mallgrave, Harry F./Ikonou, Eleftherios (Hg.) (1994) *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873–1893*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and Humanities.
- Merleau-Ponty, Marcel (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- (1996) Le cinéma et la nouvelle psychologie [1947]. In: *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, S. 61–75.
- Metz, Christian (1977) *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Michotte van der Berck, Albert (2003a) Der Realitätscharakter der filmischen Projektion [franz. 1948]. In: *Montage AV* 12,1, S. 110–125.
- (2003b) Die emotionale Teilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand [franz. 1953]. In: *Montage AV* 12,1, S. 126–135.
- Morin, Edgar (1956) *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Minuit.
- Pinotti, Andrea (Hg.) (1997) *Estetica ed empatia*. Mailand: Guerini.
- Scheler, Max (1913) *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle von Liebe und Hab*. Halle: Niemeyer.
- (1923) *Wesen und Formen der Sympathie*. Bonn: Friedrich Cohen.
- Seligmann, Raphael (1911) Kinematograph und Traum. In: *Frankfurter Zeitung* v. 18. Okt. 1911, S. 1–2.
- Sobchak, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- (2009) Phenomenology. In: *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Hg. v. Paisley Livingston & Carl Plantinga. London/New York: Routledge. S. 443.
- Stein, Edith (1917) *Zum Problem der Einfühlung*. Halle: Buchdruckerei des Waisenhauses.
- (1991 [1917-1938]) *Einführung in die Philosophie. Edith Steins Werke 13*. Freiburg i. Breisgau: Herder.
- Titchener, Edward B. (1895) Affective Memory. In: *Philosophical Review* 4, S. 65–76.
- (1909) *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought Processes*. New York: MacMillan.
- Volckelt, Johannes (1905) *System der Ästhetik*. München: C.H. Beck.
- Wulff, Hans J. (2003) Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier. In: *Montage AV* 12,1, S. 136–161.



---

# Die Entregelung der Sinne

## Eine Theorieperspektive zur Filmphänomenologie

Ramón Reichert

In jüngeren film- und medienwissenschaftlichen Diskursen spielt die Leibgebundenheit filmischer Erfahrung eine zunehmende Rolle (vgl. Casebier 1991; Shaw 2008). Ihre theoretische Aufwertung kann als Reaktion gegen die Dominanz von Semiotik und Strukturalismus in der Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre angesehen werden. Mit ihr ist sowohl die sinnliche Filmerfahrung als auch die körperliche Materialisierung des Films in das Zentrum der Theorie- und Methodenbildung gerückt. Die doppelte Akzentuierung hat nicht nur neue Bereiche der Rezeptions- und Wirkungsforschung eröffnet, sondern führte zu einer Wiederentdeckung der Phänomenologie des Films und der phänomenologischen Film- und Mediendiskurse<sup>1</sup>, die nach einer kurzfristigen Hochphase nach dem Zweiten Weltkrieg von anderen Konzepten weitgehend verdrängt worden waren (vgl. Morsch 1997, 271ff; Robnik 2002, 246ff; Rustermayr/Schalk 2004, 4).

Die maßgeblichen Theorien zur Relektüre der Phänomenologie erschienen in den frühen 1990er Jahren im Umfeld der feministischen Filmtheorie. Mit den richtungsweisenden Arbeiten von Vivian Sobchack und Linda Singer haben sich methodologische Debatten über das strategische Verhältnis von politischen, sozialen und geschlechtlichen Theoriemarkierungen in der Filmphänomenologie etablieren können (Sobchack 1990, 1992; Singer 1990). Auf diese Weise hat sich nicht nur ein weites Spektrum der Beziehungen zwischen der Phänomenologie

<sup>1</sup> Die internationale Konferenz zur *Phänomenologie des Films*, die vom 22.–24. April 2004 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena veranstaltet wurde, bot dafür ein Forum.

und dem bewegten Bild ausdifferenziert, sondern damit einhergehend eine *erkenntniskritische Sondierung* der phänomenologischen Prämissen der Filmtheorie etabliert, die immer auch ein selbstkritisches Verhältnis zur eigenen Theoriebildung unterhält. Sie versucht daher, die Auseinandersetzung mit philosophischen Grundfragen lebendig zu erhalten (Barker 2009). Diese Schnittstelle zwischen Wissensformierung und Wissenskritik bildet für mich einen Ausgangspunkt bei dem Versuch, die Filmphänomenologie als *ambivalentes Schwellenwissen* zu thematisieren. Zunächst geht es darum, die *soziale und geschichtliche Konstitution* der Körpererfahrung hervorzuheben, um damit metaphysische Präsuppositionen wie die Möglichkeit einer «ursprünglichen Perzeption», die «Selbstidentität des aktuellen Moments» und die «Präsenz der Selbstpräsenz» zurückzuweisen (vgl. Derrida 1979, 115ff, hier: 115). An diese Kritik knüpft sich dann das Vorhaben, eine *subjektlose Erfahrung* ohne die identitätsstiftenden Akte der Erfahrungs-Zuordnungen zum erfahrenden Subjekt zu entwerfen. Das Problem der subjektlosen Erfahrung ist unter anderem deshalb so relevant, weil es gestattet, Praktiken der Entsubjektivierung zu denken, die sich den institutionellen Konstruktionen von Erfahrung und Subjektivität entziehen und zur Entstehung neuer Affekte und Intensitäten führen können.

### Orthoästhesie

Thomas Elsaesser und Malte Hagener diagnostizieren in ihrer vielbeachteten *Einführung in die Filmtheorie* einen «Wendepunkt des okular-zentrischen Paradigmas» (Elsaesser/Hagener 2007, 143). Für ihre Hauptthese verweisen sie auf zahlreiche Beispiele aus der jüngeren Filmgeschichte, anhand derer sie den von ihnen behaupteten «Endpunkt des Okularzentrismus» (ibid., 142) zu belegen suchen (vgl. das Konzept der *haptic visuality*, Marks 2000, xi). Sie argumentieren mit unterschiedlichen Strategien, wenngleich im Stile einer generalisierenden Theorie: «Wir nehmen Film somatisch, mit unserem ganzen Körper auf und affizieren die Bilder, *bevor* die kognitive Datenverarbeitung oder die unbewusste Identifikation uns auf einer anderen Ebene anspricht» (ibid., 148).

In diese Richtung hatte bereits früher Vivian Sobchack ihre Argumentation entwickelt und dabei die radikale Vorgängigkeit und Unhintergebarkeit der somatischen und intermodalen Perzeption betont. Sobchack bezieht sich auf die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty, um einen körperlich-sinnlichen Zugang zum Film auszuloten. In ihrem vielbeachteten Buch *The Address of the Eye* (1992)

kritisiert sie die traditionelle Opposition von Geist und Körper, von Subjekt und Objekt und untersucht die Wechselwirkungen zwischen sinnlicher Erfahrung und Medium. Dabei werden Medien in ihrer synästhetischen und vorreflexiven Erfahrung verstanden und Körperfahrungen in ihrer medialen Vermitteltheit.

Fragwürdig erscheint nun weniger die Annahme wechselnder Dominanzen innerhalb der Sinnesorganisation, die sich in die seit Platon etablierte Hierarchisierung der Sinne einreihet,<sup>2</sup> sondern vielmehr das Bestreben phänomenologischer Setzungen, die Wahrnehmungsprozesse von ihren sozialen und historischen Voraussetzungen abzulösen. Unter Berücksichtigung des sozialen und geschichtlichen Ortes der Körpererfahrung können Sinne aber nicht *einfach* und *natürlich festgestellt* werden. Sie verweisen immer auch auf eine soziale und geschichtliche Dynamik ihrer wissenschaftlich-technischen Experimentalisierungen, Bedeutungsverschiebungen und Grenzziehungen. Diese Sichtweise beinhaltet jedoch ihren eigenen Umkehrschluss. Demgemäß muss eingeräumt werden, dass auch die sinnliche Erfahrung *nie* vollständig und lückenlos *formiert* und *informiert* werden kann. Eine Geschichte der Wahrnehmungskultur muss mithin sowohl die *Normierung* als auch die *Subversion* der Sinne einschließen. Vor diesem Problemhorizont hat Jonathan Crary die methodenkritische Frage aufgeworfen, ob nicht das Visuelle bloß ein «Effekt andersartiger Kräfte und Machtverhältnisse sei» (Crary 2002, 14) und das Sehen lediglich

eine Schicht im Körper, der von einer Reihe externer Techniken ergriffen, geformt und kontrolliert werden kann, der jedoch auch instande ist, sich einem institutionellen Zugriff zu entziehen und neue Formen, Affekte und Intensitäten zu erfinden (ibid., 15).

Angesichts dessen bedeutet die kritische Gleichsetzung des Sehens mit dem Logozentrismus unter dem Titel «Okularzentrismus» noch lange keinen Bruch mit der Normalisierung des Visuellen als primären

2 Siehe dazu Bernhard 2008, 19: «Ursprünglich besitzt das heute mit ‚Wahrnehmung‘ übersetzte griechische *asthesis* eine breitere Bedeutung: Einerseits meint es ‚Sinn‘ und ‚Sinnesorgan‘, andererseits ist es bezüglich der Wahrnehmung nicht auf das sinnliche Erfassen beschränkt, sondern kann jegliches Gewährwerden (auch in der Bedeutung von innerem Empfinden) bezeichnen. Das aus der Alltagserfahrung stammende, vorreflexive Verständnis von Wahrnehmung beruht vor allem auf einer organspezifisierenden Klassifikation, in der Wahrnehmen als mentale Funktion bestimmter körperlicher Organe gilt. Danach wird das Sehen den Augen, das Hören den Ohren, das Riechen der Nase, das Schmecken der Zunge und das Fühlen der Haut zugeordnet».

Erfahrungssinn. Daher beharren Elsaesser und Hagener darauf, den Okularzentrismus zu hinterfragen und dieses Hinterfragen als alternative Agenda zu betreiben. Dies bedeutet jedoch keinesfalls einen Fortschritt im emphatischen Sinne, sondern bleibt vielmehr zutiefst ambivalent (vgl. Elsaesser/Hagener 2007, 146). In diese Richtung geht auch der Einwand von Crary, der darauf abzielt, die einseitige Modalität des Visuellen und die Dominanz der *Visual Studies* zu durchbrechen und die Frage der Wahrnehmung an historische Prozesse der *Subjektformierung* heranzuführen, die alle Sinne umfasst:

Ein Großteil der neueren, von einer inzwischen stumpf gewordenen Kritik der Präsenz sich herleitenden Arbeiten hat nicht begriffen, dass die Frage nach einem der Wahrnehmung möglichen direkten Zugang zur Selbstpräsenz innerhalb der modernen disziplinären und spektakulären Kultur vollkommen irrelevant ist (Crary 2002, 16).

Bei beiden Argumentationen geht es um den Nachweis, dass somatische Perzeption weder eine *sozial unterschiedslose Tatsache* noch ein *ahistorisches Ereignis* darstellt, sondern im Kontext einer umfassenderen Umformung der Subjektivität zu verstehen ist. Andererseits bleibt – wie es Bernhard Waldenfels in seinem Buch *Sinnesschwellen* festhält – die grundsätzliche Frage bestehen, ob überhaupt eine Geschichte der Sinne «ohne gewisse Sinnesvergessenheit, ohne eine gewisse Blindheit und Taubheit zu denken ist, da das Sehen und das Hören niemals mit dem Wissen, dass oder wie man sieht oder hört, koinzidiert» (1999, 149).

Der Prozess der ästhetischen Erfahrung kann folglich als eine doppelte Bewegung entworfen werden: auf die Identifizierung von Sinn folgt seine Subversion. Im Unterschied zur hermeneutischen Methode, die darin den Weg zum vollkommenen Sinnverstehen erblickt, steht hiermit die Möglichkeit des Verstehens generell zur Disposition, wenn in Betracht gezogen wird, dass sich der «Leib der Eingemeindung in eine durchgängige Sinn-, Regel- oder Kausalsphäre [...] widersetzt» (ibid., 12). Fasst man also den Erfahrungsprozess als prinzipiell unendlich auf, dann kann damit die Annahme eines unvermittelten oder intuitiven Verstehens zurückgewiesen werden. Dieser Fokus der Erfahrung entspricht dem, was Christoph Menke «ästhetische Negativität» nennt, die in der *unendlichen Verzögerung* automatischen Verstehens besteht (Menke 1991, 191ff). Es gibt also in der Erfahrung etwas – ein Moment, das sich präzisieren und somit zu einem wissenschaftlichen Thema machen lässt –, das nicht verstanden werden kann, das sich mithin immer und notwendigerweise dem (hermeneutischen) Verstehen

entzieht. Dieser theoretische Vorbehalt ist insofern relevant, als er die Medialität der Leibgebundenheit filmischer Erfahrung berücksichtigt, die kulturellen Kodierungen von Erfahrungsdiskursen integriert und somit Ansätze einer naiven Empfindungssprache zurückweist (diese Sichtweise teilt Marks 2002, 91ff).

Eine Dezentrierung und Translokation der Sinnesvermögen, die darauf hinausläuft, bloß die *Kräfteverhältnisse* innerhalb der sinnlichen Erfahrung anders zu justieren, also z.B. den Tastsinn gegenüber dem Gesichtssinn zu privilegieren, vermag zwar bestimmte sinnliche Qualitäten vom Hintergrund in den Vordergrund zu rücken, sie reproduziert aber weiterhin die tragenden Kategorien (z. B. Identität, Einheit, Substanz) der Organisation der Sinne und löst letztere von ihrer Einbettung in geschichtliche, geschlechtliche, kulturelle und soziale Differenzenerfahrungen. Diese Kritikperspektive bezieht Sigrid Adorf in ihrem Buch *Operation Video* auf die Filmphänomenologie. In ihrer Kritik am Subjektbegriff von Vivian Sobchack moniert sie, dass der Körper der Betrachter/innen nicht weiter befragt wird und damit als eine unbestimmte Referenz fungieren muss (Adorf 2008, 181f). Adorf bemerkt, dass Sobchack in der filmischen Optik bloß eine Vermittlung des Sehens in einer überzeitlichen Ausprägung sehe. Damit spricht Adorf eines der Kardinalprobleme der phänomenologischen Betroffenheitsprosa an, in der die soziokulturelle und repräsentationsgeschichtliche Dimension, ein Körper zu sein, lediglich eine untergeordnete Rolle spielt.

Es wäre allerdings ein fataler Irrtum anzunehmen, dass die phänomenologischen Textformate ausschließlich aus einem leibhaftigen Sprechen bestehen würden oder – defensiv formuliert – ein abschließliches Sprechen *über* den Leib seien. Denn phänomenologische Diskurse enthalten selbst eine Vielzahl kultureller Kodierungen, die oft stillschweigend ausgeblendet werden, um einen unvermittelten und spontanen Zugang zur leiblichen Erfahrbarkeit zu suggerieren. So verkörpert zwar ihre Sprechposition den Anspruch, leiblich erschlossene Affekte *möglichst ungefiltert* zu äußern. Dabei wird jedoch ein leiblich erschlossener Affekt mit einem späteren, positiven ästhetischen Urteil kurzgeschlossen, als ob beides dasselbe sei und wird letztlich zu einem integralen *Ja*, einer Art bedingungsloser Affirmation zur Mannigfaltigkeit der Sinne verschmolzen. Es erscheint mir daher problematisch, die grundsätzliche Ambivalenz, die auch den von Edmund Husserl so genannten «Logos der ästhetischen Welt» durchzieht, in einem quasi-ontologischen Zugriff einfach auflösen und greifbar machen zu wollen; das Ergebnis wäre auch nichts anderes als eine «Orthoästhesie» anderer Art (Husserl 1993, 174).

Doch die in Aussicht gestellte Präsenzerfahrung ist in sich selbst *gespalten*: ihr ist die Unmöglichkeit inhärent, im Ereignis des *Hier und Jetzt* aufzugehen (zur Problematik der «Selbstidentität des aktuellen Jetzt» vgl. Derrida 1979, 117). Diese uneinholbare Sehnsucht nach einer darstellenden Gegenwart nennt Lyotard die tragische Struktur des Ereignisses und spricht angesichts der spezifischen Paradoxie des Ereignisses die Unfähigkeit an, sich selbst als autonom und eigenständig wahrzunehmen (Lyotard 1982, 97).

Ein Erfahrungsspontaneismus enthält zwar Evidenzsignale, versucht aber auch über die eigene soziale, geschlechtliche und geschichtliche Position hinwegzutäuschen. So verweist Laura Marks auf die kulturellen Kodierungen von Gewalt in Steven Shaviros haptischem Konzept des *cinematic body*, die sie als *maskuline Vorstellung* von Verkörperung ausweisen kann (Marks 2000, 151). Marks vertieft in *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002) diese Problematik. Sie untersucht, auf welche Weise mit der Anrufung von (hegemonialen) Körpervorstellungen bestehende Herrschafts- und Machtverhältnisse stabilisiert und plausibilisierend verstärkt werden.

Dieser flüchtige Hinweis soll zeigen, dass die Binnendiskurse der Filmphänomenologie von einer kontroversen Auseinandersetzung gekennzeichnet sind. Der filmphänomenologische Diskurskörper ist selbst affiziert von An- und Abstoßungen. Ausgehend von der hier dargestellten Selbstreflexion der phänomenologischen Methode scheint ein phänomenologischer Zugang zum Film ergiebig, der die Diskurse der Sinnespolitik und der Sinnesökonomie, die Ordnung, Hierarchie und Architektur der Sinne einerseits zur Kenntnis nimmt, es aber andererseits vermeidet, die Sinne mit lebensontologischen Prädikaten aufzuladen, um in ihnen die scheinbar verlorene Gegenwart, Präsenz und Selbstevidenz des Subjekts wiederzufinden.

### **Der objektlose Sinn**

Auge und Gehör übernehmen, wie auch die anderen Sinne, nicht nur die epistemische Funktion von Orientierungen und Steuerungen im Verhältnis des Lebewesens zu seiner Umwelt. Das Begehren, zu hören und gehört zu werden oder zu blicken und erblickt zu werden, geht von vornherein über das jeweils Hör- und Sichtbare hinaus. Wenn wir nicht von der medialen *Vergegenwärtigung* oder *Aktivierung* des Sicht-, Hör- und Tastbaren ausgehen, sondern davon, dass sich schon im *erinnenden Sinn* oder im *suchenden Sinn* eines objektlosen Spähens, Lauschens und Tastens ein sinnliches Erlebnis abzuzeichnen beginnt, dann

setzt *Erfahrung* bereits im Moment der *Erwartung* ein. Sie stellt sich nicht erst ein, wenn etwas seh-, hör- oder greifbar ist, sondern entwirft sich immer auch in Bezug auf Erinnerungtes. Das Erinnerungtes oszilliert zwischen dem subjektiv Erlebten und dem kulturellen Gedächtnis. Da in die Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung also Erinnerungtes und Erwartetes einfließt, kann Vorstellbares zum Kriterium für empirisch Erfahrbares werden. Wenn sinnliche Erfahrung möglich ist, ohne dass eine Repräsentationsbeziehung stattfindet, dann kann das weitverbreitete Stimulus/Response-Modell und damit auch die sinnliche Erfahrung vom Objektbezug entkoppelt werden. Der *Sinn für die Situation* ist mithin selbst dann gegeben, wenn gar kein konkretes Bezugsobjekt vorliegt. Vor diesem Hintergrund versucht Michel Serres in *Die fünf Sinne* zwischen der Dunkelheit und dem Nebel differenzierende Merkmale auszumachen:

Die Dunkelheit bewahrt die Merkmale der Welt; der Nebel verwandelt sie kontinuierlich durch Homöomorphie, bringt Distanzen, Maße und Identitäten zum Verschwinden. [...] Die Dunkelheit lässt alles unverändert, der Nebel macht alles veränderlich. [...] Die Dunkelheit betrifft den optischen Raum und bleibt wie die Helligkeit im Rahmen der gewöhnlichen euklidischen Geometrie. Der Nebel besetzt topologische Mannigfaltigkeiten, er betrifft den kontinuierlichen oder zerrissenen Raum des Tastsinns; er bemächtigt sich in Fetzen der Umgebung (1993, 86).

Dieses Anderssehen, das vom «rechten» Sehen abweicht, gibt uns das Motiv des fremden Blicks. Er versetzt unser gewohntes Sehen in Unruhe. Damit ist ein Blick thematisiert, der aus dem Rahmen der medienkulturell geprägten Sehtechniken fällt. Das Sehen geht nicht im Gesehenen auf. Es verbleibt ein Rest im Blickgeschehen; dieser Rest konfrontiert den Betrachter mit seiner Abwesenheit. Darauf verweist auch Merleau-Ponty, wenn er zeigt, dass sich nicht nur das Verstehen als von mehrfachen Differenzen durchbrochen erweist, sondern auch die Wahrnehmung, da sie das Nicht-Wahrgenommene und die Fremdheit zum Wahrgenommenen mit einschließt (vgl. Merleau-Ponty 1986, 308f).

Eine dichte Beschreibung der kinästhetischen Sinneserfahrung zeigt, dass sich das Sehen nicht auf das Rezipieren und Registrieren filmischer Repräsentationen beschränkt. In seinen Untersuchungen zum Verhältnis von Kinesis und Aisthesis entwickelt Waldenfels eine Phänomenologie des *seligierenden Hinsehens*, bei dem sich der Blick tastend bewegt indem er auf Bildelementen ruht, teils mit den Bildge-

genständen wandert, von Handlungen abweicht, Hintergründiges ab-sucht oder ruckartig von einer Einstellung zur anderen springt: «Das Tasten sucht seinen Weg in einer Bewegung des Abtastens, dies kann etwa ein *glissando* sein, das über das Betastete hingleitet oder ein *stac-cato*, das das Betastete abklopft» (Waldenfels 1999, 71).

Die Vermengung des Visuellen mit dem Haptischen ist oft beschrieben worden; wenn etwa Finger die Funktion des didaktischen Zeige-stabs imitieren und versuchen, den Blick an die Hand zu nehmen, um ihn durch das Bild zu führen. Lant hat die Tastgebärde der Stilistik des filmischen Blicks zugeordnet und ihre intermedialen Referenzen he-rausgearbeitet (vgl. Lant 1995, 45ff). All dies verweist auf die brüchig gewordene Sinnesarchitektur, in der das Sehen und das Tasten in den Vordergrund rücken (vgl. Barker 2009). Andere Sinne wie etwa das Riechen und Schmecken, die – so Leroi-Gourhan (1984, Kap. 7-9) – stärker an den Lebensvollzug gebunden sind als etwa das distan-ziert-reflektierende Sehen, bleiben bis heute im Untergrund der The-oriebildung. Sie überlagern sich kaum mit anderen Sinnesmodalitäten (Ausnahmen bilden die Analysen von Marks 2002, Kapitel «Olfactory Haptics», 113ff).

Dennoch bewirkt meines Erachtens die Frage nach den fünf Sinnen und die damit verknüpfte Suche nach einer alternativen theoretischen Wahrnehmungsanordnung eine sich verschiebende Tektonik der Epi-STEME, die sich bekanntlich auf das Allgemeine richtet. Der Umstand, dass mit der Hybridisierung der Medien, der Medienformate und des Mediengebrauchs gleichermaßen der hegemoniale Anspruch des *Iconic Turn* und der Bildwissenschaften relativiert wird, könnte zur Aufwer-tung der «Schwellenerfahrungen» und «Sinngemische» führen. Diese Aufwertung muss aber die Frage wach halten, wie von leiblichen Er-fahrungen gesprochen werden kann, ohne den Leib in Sprache zu ver-wandeln. Nach Michel Serres sind die «Theorie und die Anschauung dem Gesichtssinn verhaftet» und verbleiben im Bereich «des Festen» (Serres 1993, 104). Eine schriftsprachliche Aktivierung der fünf Sinne rekurriert auf die Prozeduren der Übersetzungen, der Transfers und der Übergänge. In seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* formuliert Merleau-Ponty die erkenntnistheoretischen Schwierigkeiten einer sta-tischen Beobachtungssprache (vgl. Merleau-Ponty 1966, 265). Seiner Ansicht nach müsse das Sprechen die Phänomene der Bewegung ver-fehlen, da es die Welt in beständige Gegenstände mit festen Eigen-schaften fixiere. Der auf das zentrierte, fokussierte Sehen ausgerichtete Blick ordnet Vorhergehendes und Nachfolgendes. Darin gehorcht er der reproduktiven Urteilskraft zeitlicher Vorstellung, der stetigen Folge.



Der stetigen Folge geht aber im Wahrnehmungsakt je schon eine Abtrennung und verräumlichte Aufgliederung in Hinsicht auf Zentrum und Peripherie voraus: Für den fixierenden Blick ist Bewegliches etwas, das die Fixierung des Blicks auf einen Teil des Gesichtsfeldes irritiert. Was heißt es aber demgegenüber, Bewegung zu denken? «Wollen wir», so Merleau-Ponty, «das Phänomen der Bewegung ernstnehmen, so müssen wir eine Welt denken, die nicht allein aus Dingen, sondern aus reinen Übergängen besteht» (ibid., 320). Sie definieren sich allein durch die Weise des «Vorübergehens» (ibid.). Dieses bleibt jedoch unscharf und undeutlich und formt keinen klar erkennbaren Gegenstand. Nicht unvernünftig, aber kaum vernünftig. Mehr oder weniger lässt uns das unscharfe Ereignis ein übergängliches Geschehen erahnen, ein Werden, das aus einer chronischen Anfangslosigkeit hervorgeht. Wir können uns der Bildhaftigkeit dieses flüchtigen Phänomens nie ganz sicher sein: «Das Trugbild schließt den differentiellen Gesichtspunkt in sich ein; der Beobachter bildet einen Teil des Trugbildes selbst, das sich mit seinem Gesichtspunkt verändert und entstellt» (Deleuze 1993, 316). Seine zweideutige Schattenhaftigkeit ist stets etwas anderes, als gesagt werden kann. So gibt es im Trugbild ein Verrückt-Werden, ein Unbegrenzt-Werden, wie jenes des Philebos, wo

das Mehr und Weniger immer bahnbrechend sind, ein stets Anders-Werden, ein subversives Werden der Tiefen, das dem Gleichförmigen, der Grenze, demselben oder dem Ähnlichen auszuweichen vermag; stets zugleich mehr oder weniger, doch niemals gleichmäßig (ibid.).

Dieser kurze Hinweis kann auch als Diagnose für die Publikationskultur der Filmwissenschaft gelesen werden, welche ihren Gegenstand, die *Bewegtbilder*, häufig in *Standbilder* für textbasierte Kontexte transformiert. Auch die Filmphänomenologie hat sich mit ihren eigenen Limitationen und Beschränkungen auseinanderzusetzen. Ihre Grenzen setzt sie innerhalb des Deutungsrahmens der filmischen Repräsentation. Sie reflektiert nicht den Apparat; für sie ist das Medium selbst der blinde Fleck im Mediengebrauch. Erfahrbar wird das Medium selbst erst im Augenblick seiner störenden Intervention und vermag dann immer erst nachträglich die Erfahrung zu affizieren.

Es wäre allerdings müßig, die Sprache gegen den Leib auszuspielen. Vielmehr findet sich auch ein leiblicher Wiederhall in der Sprache, wenn sie mit der vorreflexiven Wahrnehmung auf eine sinnfällige Weise verbunden ist (im Unterschied zum Verständnis der Wahrnehmung als mentale Funktion bestimmter körperlicher Organe). Ein solches

Sprechen beschränkt sich nach Waldenfels nicht darauf, «Gesehenes und Gehörtes, Sichtbares und Hörbares zu beschreiben und zu erklären, sondern macht es sprechend sichtbar und hörbar» (Waldenfels 1999, 12) – im Sinne einer *Leibhaftigkeit der Sprache*. Die Leiblichkeit reicht tief in die Textstruktur der Phänomenologie hinein. Ihre Schriftsprache spielt nicht zwingend den abstrakten Gegenpart der sinnlichen Erfahrung, sondern ist selbst bis in die syntaktischen Ordnungen hinein sinnlich affiziert. Dies zeigt sich etwa im Bemühen, eine «tastende», «lebendige» oder «angeregte» Verstehbarkeit eines «berührenden» Filmes mitzuteilen (vgl. zum Aspekt des physisch-somatischen Filmverstehens bei Sobchack:Voss 2006, 137).

Das abschließende Kapitel plädiert für die Grundannahme einer *subjektlosen Erfahrung*. Sie ermöglicht das Denken eines subversiven Körpers in der Film Erfahrung<sup>3</sup>, wobei letztere in die Lage versetzt wird, die identitätsstiftenden Reflexionsbestimmungen eines erfahrenden Subjekts abzustreifen.

### Der subjektlose Sinn

Die Filmphänomenologie kennt zahlreiche Versuche, die Subjekt-Objekt-Dichotomie der dominanten psychophysischen Wahrnehmungsmodelle aufzulösen (vgl. Sobchack 2004). Die filmische Sinneswahrnehmung wird bevorzugt als Gemenge und Gemisch konzipiert. Man spürt hierbei phänomenologische Suchbegriffe auf, wie den zentralen Begriff des «Chiasmus» im Spätwerk Merleau-Pontys. In seiner 1964 posthum veröffentlichten Schrift *Sichtbares und Unsichtbares* entwickelt Merleau-Ponty ein chiasmatisches Denken des Wahrnehmungsprozesses. Im dialektisch konzipierten Wahrnehmungsprozess ist die Sinnbildung weder vorgeprägtes Sinn-Sein noch spontan gesetztes Sinn-Erfinden. Die Konstitution von Sinn ist nicht Sinn-Setzung, sondern Sinn-Verste-

3 Vgl. die Konzeption des «kinästhetischen Körpers» (*cinesthetic subject/body*) in Sobchacks Theorie der sinnlich-emphatischen Synästhesie-Erfahrung: «All the bodies in the film experience – those on-screen and off-screen (and possibly that of the screen itself) are potentially subversive bodies. They have the capacity to function both figuratively and literally. They are pervasive and *extensional*, diffusely situated in the film experience. Yet these bodies are also materially circumscribed and can be specifically located, each arguably becoming the 'grounding body' of sense and meaning since each exists in a figure-ground reversibility with the others. Furthermore, these bodies also subvert themselves from within and are *intensional*: comingling flesh and consciousness, the human and technological sensorium, so that meaning and where it is made does not have a discrete origin in either bodies or representation but emerges from both» (Sobchack 2004, 67).

hen. Somit ist der Wahrnehmungsprozess kein bloß rezeptiver Vorgang, innerhalb dessen ein vorgegebener Sinn lediglich erkannt werden würde. Für ihn ist das Subjekt weder ein synthetisierendes Tatsubjekt, noch trifft es auf einen synthese-indifferenten, fertigen Sinn. Vielmehr ereignet sich zwischen beidem eine situative Synthese. Einerseits stiftet das Subjekt diese Synthese, andererseits stößt es in der Wahrnehmungssituation auf den Sinn. Dieser *dialektische Ansatz* kritisiert die Annahme, dass der Wahrnehmungsgegenstand ein Produkt der Synthesisleistung durch das Subjekt der Wahrnehmung ist. Somit kann die klassisch intentionale Subjektkonzeption, welche ein Subjekt annimmt, dessen Aufmerksamkeit sich auf *etwas* richtet, aufgegeben werden. An seine Stelle tritt eine Vermengung und Vermischung des Wahrnehmens und des Wahrgenommenen, die auf kein stabiles Innen oder Außen mehr abhebt.

Dieser Theorieansatz kreuzt also die unterschiedlichen Dimensionen des affektiven und somatischen Überschusses an Sinn. Der chiasmatische Sinn der Sinne erhebt aber keinen Wahrheitsanspruch, sondern bleibt partikular, bezieht sich auf Situatives und Partikuläres und privilegiert einen brüchigen Sinn. Diese Brüchigkeit und Unvollständigkeit der Schwellenerfahrung und der damit assoziierten Subjekt-Werdung unterläuft die Fixierung der Sinnesvermögen und ermöglicht ein Denken, das in seiner eigenen Textstruktur aggregatähnlich werden kann. Wenn wir versuchen, Erfahrungen zu beschreiben, dann tun wir das stets in anderen symbolischen, bildlichen und medialen Registern. Wir haben also keinen unmittelbaren Zugriff, sondern müssen Übersetzungen durchführen, die nur bestimmte Aspekte der Erfahrung hervorheben – aber nie die Erfahrung in ihrer Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit.

Die Frage, auf welche Weise ein Leinwandgeschehen auf unsere Sinne wirkt, impliziert bereits eine kausale Reflexionsbestimmung, die gegebene Sinneseindrücke in bestimmter Weise aufeinander bezieht. Wenn aber Sinnlichkeit, neben dem Verstand, als gleichursprüngliches Erkenntnisvermögen firmieren soll, dann muss folgerichtig eine Affizierung der Sinne nicht vor aller reflexiven Unterscheidung zwischen «Innen» und «Außen», sondern überhaupt vor einer von Subjekt und Objekt liegen (vgl. Kennedy 2002, 11ff). Dementsprechend kann das Leinwandgeschehen nicht im Verhältnis einer *Bewirkung der Sinne* beschrieben werden. Die Kantsche Redewendung einer «Affizierung der Sinne» liefert einen mittelbaren Hinweis darauf, dass der Affekt eine «Überraschung durch Empfindung ist, wodurch die Fassung des Gemüts aufgehoben wird. Er ist also übereilt, d.h. er wächst geschwinde zu einem Gefühl, der die Überlegung unmöglich macht (ist unbesonnen)» (Kant 1980, 170).

Das hier angesprochene Konzept der «Affizierung der Sinne» geht über den Diskurs der empirischen Psychologie hinaus, da der mit Kants Geschossmetapher angesprochene *Modus der Geschwindigkeit* einen Zeitmodus in Szene setzt, der sich vor aller Ausdehnung und Anschauung nicht mehr in im *Hier* und *Jetzt* einer Empfindung oder eines Gefühls fassen lassen kann (vgl. zum rezenten Gebrauch der Geschossmetapher zur Kennzeichnung des kognitiven Kontrollverlustes Shaviro 1993, 57). Insofern steht die Affizierung der Sinne am Ursprung *jeder möglichen Erfahrung*; sie liefert einerseits die möglichen empirischen Inhalte, andererseits zerspringt mit diesem unzugänglichen und doch vorausgesetzten Affekt eine stabile und geordnete *Welt der Erfahrung*.

Dem entsprechend muss sich auch die phänomenologische Filmtheorie mit einer irreduziblen Verspätung auseinandersetzen, um ihre Reflexionsbestimmungen zurückzugewinnen. Denn ihre Formen der Anschauung, ihre Einbildungs- und Urteilskraft können immer erst in einer *nachträglichen Antwort* eine Welt der Erfahrung aufbauen. Die entscheidende Frage lautet daher: Was affiziert die Sinne derart, dass es die Filmphänomenologie zu ihrer Fassung veranlasst? Wie ließe sich Filmerfahrung als unaufholbare Spur denken – mit einem Denken, das nicht mehr nach einem Subjekt fragt, das Erfahrung als etwas «Hinzu-Erdichtetes, Dahinter-Gestecktes» (Nietzsche 1974, 323) erlangt, sondern das als *subjektlos* entworfen wird? Wie können die identitätsstiftenden Akte der Erfahrungs-Zuordnungen zum erfahrenden Subjekt unterlaufen werden?

Dem oben angesprochenen Narrativ des Bei-Sich-Seins durch Körper-Erfahrung möchte ich daher einen anderen Ansatz entgegenstellen. Waldenfels beschreibt in seinem Buch *Sinnesschwellen* Formen der *Heteroästhesie*, die er – in Anspielung auf die Poetologie Arthur Rimbauds – als *Entregelung aller Sinne* in der Aisthesis begreift (Waldenfels 1999, 157f). Der Begriff der Heteroästhetik signalisiert, die ästhetische Erfahrung als eine *nicht-defizitäre* Form von *Entzug*, *Abwesenheit* und *Ferne* beschreiben zu können. Er beschreibt damit eine variable und aggregatähnliche Ordnung des Sinnlichen, die Wechselspiele und Überlagerungen der Sinne herauszubilden vermag. Die Heteroästhesie unterläuft jede Hierarchisierung, Identifizierung und Singularisierung der Sinne und damit einhergehend eine Architektur der Erfahrung, die sich vom rohen und gemeinen Sinn zum feinen und gebildeten Sinn aufschwingt. Denn oft sind es gerade die Nebenwirkungen, das Unbeabsichtigte, die von niemandem gewollten Effekte, die ästhetische Erfahrung mehr als alles andere kennzeichnen und die dafür sorgen, dass sich Wirkungen von filmischen Repräsentationen einer trenn-

scharfen, einhegenden Bestimmung entziehen. Die Phänomenologie spricht von einem transzendentalen Feld und meint damit, dass die Reflexion niemals die Welt als Ganzes in den Blick zu fassen vermag, sondern nur über ein begrenztes Gesichtsfeld verfügt. In diesem Sinne bestehen «Schwellenerfahrungen» konstitutiv aus «Fehlern», «abweichenden Interpretationen» und «Störungen». Ein sich «ver-sehendes Sehen», ein sich «ver-hörendes Hören», ein sich «ver-greifendes Greifen» (ibid.) – sie stehen für eine Rohheit der Sinne, die sich nicht zur fixen ästhetischen Systemgrenze zwischen den Sinnen umbiegen lässt. So sprengt das Unsichtbare, das Unerhörte und das Unbegehbare den Spielraum unserer eigenen Möglichkeiten und zeigt die Unzulänglichkeit der institutionellen Macht auf, die versucht, bestimmte Vorstellungen von Erfahrung an produktive, lenkbare und kalkulierbare Subjekte zu delegieren. Liegt hier nicht der entscheidende Punkt einer kritisch-reflexiven (und nicht-lebensweltlichen) Phänomenologie, die nicht nach dem fragt, was Filme erfahrbar machen, sondern aufzeigt, dass das Sichtbare, das Hörbare und das Spürbare immer *auch* aus anästhetischen Prozessen hervorgehen. Insofern ist die mit allen Sinnen erlebte Filmerfahrung vom Verhältnis des Ästhetischen zum Anästhetischen durchdrungen. Die sinnliche Erfahrung des Films bezieht sich also konstitutiv auf ein der Erfahrung Entzogenes. Jede Orthoästhesie ist «mit einem Stigma der Vorläufigkeit geschlagen, alles Sichtbare ist [...] mit einem Nicht-Wahrnehmbaren und Nicht-Gewussten umrahmt» (Vogl 2001, 129). Im Denken der Heteroästhesie kann ästhetische Erfahrung als eine *nicht-defizitäre* Form geltend gemacht werden, die *unentwirrbar gemischte Modalitäten* der Erfahrung hervorzubringen vermag und sich damit dem Zugriff der institutionellen Macht zu entziehen vermag.

## Literatur

- Adorf, Sigrid (2008) *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld: Transcript.
- Barker, Jennifer M. (2009) *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Bernhard, Peter (2008) Aisthesis. In: *Die Sinne und die Künste. Perspektivenästhetischer Bildung (Ästhetik und Bildung 2)*. Hg. v. Eckart Liebau. Bielefeld: Transcript, S. 19–33.
- Casebier, Allan (1991) *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Crary, Jonathan (2002) *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1993) *Logik des Sinns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1979) *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007) *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg:Junius.
- Husserl, Edmund (1993) *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie derLogik* [1938]. Hamburg: Meiner.
- Kant, Immanuel (1980) *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [1798]. Hg. v. KarlVorländer. Hamburg: Meiner.
- Kennedy, Barbara M. (2002) *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lant, Antonia (1995) Haptical Cinema. In: *October* 74, S. 45–73.
- Leroi-Gourhan, André (1995) *Hand und Wört: Die Evolution von Technik, Sprache undKunst* [frz. 1964/65]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lyotard, Jean-François (1982) *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin: Merve.
- Menke, Christoph (1991) Umrisse einer Ästhetik der Negativität. In: *Perspektiven derKunstphilosophie*. Hg. v. Franz Koppe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 191–216.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung* [frz. 1945]. Berlin: Walter de Gruyter.
- (1973) *Vorlesungen I* [frz. 1966]. Berlin/New York: de Gruyter.
- (1986) *Das Sichtbare und das Unsichtbare* [frz. 1964]. München: Fink.
- Morsch, Thomas (1997) Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischenTheorie des Kinos. In: *Medienwissenschaft* 3, S. 271–289.
- Nietzsche, Friedrich (1974) Nachgelassene Fragmente 1885–1887. In: Ders.: *Kritische Gesamtausgabe* (KGW), Abt. 8, Bd. 1. Hg. v. Giorgio Colli und Maz-zino Montinari. Berlin/New York: de Gruyter.
- Robnik, Drehli (2002) Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: *Moderne FilmTheorie*. Hg. v. Jürgen Felix. Mainz: Bender, S.246–280.
- Rustermayr, Dirk/Schalk, Helge (2004) Aufgaben und Probleme der Medienphilosophie – zum Schwerpunktthema Philosophie der Medien. In: *Journal Phänomenologie* 22, S. 4–7.
- Serres, Michel (1993) *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Shaviri, Steven (1993) *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shaw, Spencer (2008) *Film consciousness: From Phenomenology to Deleuze*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Singer, Linda (1990) Eye/Mind/Screen: Toward a Phenomenology of Cinematic Scopophilia. In: *Quarterly Review of Film and Video* 12,3, S. 51–67.
- Sobchack, Vivian (1990) ‚Surge and Splendor‘: A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic. In: *Representations* 29, S. 24–49.
- (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- (1997) Film. In: *Encyclopedia of Phenomenology*. Hg. v. Lester E. Embree et al. Dordrecht: Kluwer, S. 226–232.
- (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley University of California Press.
- Vogl, Joseph (2001) Medien-Werden. Galileis Fernrohr. In: *Mediale Historiographien* 1. Weimar: Universitätsverlag, S. 115–123.
- Voss, Christiane (2006) Ästhetische Erfahrung der Illusion. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54,1, S. 131–143.
- Wahlberg, Malin (2008) *Documentary Time. Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Waldenfels, Bernhard (1992) *Einführung in die Phänomenologie*. München: Beck.
- (1999) *Sinneschwellen. (Studien zur Phänomenologie des Fremden 3)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

---

## Was tun mit der Kinoerinnerung?\*

Annette Kuhn

Eine der frappantesten Einsichten, die man aus der *Oral-History*-Forschung zur Praxis des Kinobesuchs gewinnen kann, betrifft die Tatsache, dass die Erinnerungen der Informanten viel stärker um das soziale Ereignis kreisen als um die Filme, die sie gesehen haben: Filme spielen nur eine geringe Rolle in den Sammlungen solcher Erinnerungen. Diese Entdeckung wirft weiterführende Fragen auf, nicht nur für Methodologie und Forschungsinteressen der Filmhistoriografie, sondern auch für das weitere Feld der Filmwissenschaft insgesamt. So ist zu konstatieren, dass eine starke Divergenz besteht zwischen den kritischen und analytischen Zugängen zum einzelnen Film und zu den wissenschaftlichen Ansätzen, die das Kino als soziale und kulturelle Institution untersuchen. Manche Historiker, die sich mit der Pragmatik des Kinobesuchs beschäftigen, haben die Auseinandersetzung mit einzelnen Filmen weitgehend aufgegeben, während Vertreter des anderen Lagers Kinoerinnerungen für irrelevant erklären, lieferten sie doch allenfalls triviale Anekdoten, welche die zentralen Forschungsanliegen der Disziplin nur peripher berühren.

Ich möchte in diesem Beitrag über das Wesen der Kinoerinnerung nachdenken und untersuchen, inwiefern sie sowohl als eine Art kulturelle Erfahrung als auch als Form des Diskurses funktioniert. Indem ich eine Typologie solcher Erinnerungen entwickle, versuche ich zu erkunden, wie das Persönliche und Private einerseits, das Kollektive und Öffentliche andererseits im Gedächtnis des Publikums zusammenwirken und einander durchdringen, wie es ja auch bei der Kinoerfahrung selbst schon der Fall ist. Im Zuge dessen hoffe ich nicht nur unser

\* Anm. d. Hg.: Der Aufsatz «What to do with Cinema Memory?» wird 2011 in dem von Daniel Biltereyst, Richard Maltby und Philippe Meers herausgegebenen Band *New Cinema History* erscheinen (Oxford: Blackwell).



Verständnis dafür zu schärfen, welche Aufschlüsse Kinoerinnerungen für Filmhistoriker liefern können, sondern möchte zugleich Vorschläge machen, wie die diskursiven Prozesse mithilfe jener textuellen und psychoanalytischen Verfahren analysiert werden können, die den meisten Filmwissenschaftlern geläufig sind.

Die erste und umfassendste Quelle meiner Untersuchung stammt aus einem Forschungsprojekt zur britischen Filmkultur der 1930er Jahre,<sup>1</sup> dessen Ergebnisse meinem Buch *An Everyday Magic* (2002a) zugrunde liegen. Als Verallgemeinerungen, die induktiv aus empirischen Daten gewonnen wurden, sind die Ergebnisse aus diesem Projekt vermutlich in vieler Hinsicht auf den zeitlichen und geografischen Rahmen der 30er Jahre in Großbritannien beschränkt, auf den sich die Daten beziehen. Daher rekurriere ich, um ihre Validität für die Interpretation und Konzeptualisierung von Forschungsprojekten über andere Orte und Zeiten zu testen, im vorliegenden Beitrag auf zwei weitere Werke zur Kinoerinnerung. Das erste ist ein Projekt des Britischen Filminstituts namens *Screen Dreams*, das Erinnerungsarbeit und Interviews umfasst. Es wurde vor einigen Jahren an fünf Filmclubs für ältere Menschen, vornehmlich im Londoner Gebiet, durchgeführt und erhob Daten zu Erinnerungen an Filme und Kinobesuche, die einen weit größeren Zeitraum abdecken als meine eigene Studie.<sup>2</sup> Als zweite Quelle habe ich mich auf das Buch *The Remembered Film* (2004) des Künstlers und Kritikers Victor Burgin gestützt, das in seiner Betrachtung erinnelter Filmfragmente und ihrer Assoziationen eine wertvolle alternative Perspektive zu jenen Untersuchungen eröffnet, die sich auf die sozialen Aspekte konzentrieren.

Ein signifikantes Element meines Forschungsprojekts zu den 30er Jahren bildet der *bottom-up approach*: Ausgangspunkt war die Erfahrung – weitgehend die *erinnerte* Erfahrung – tatsächlicher Kinobesucher. In jenem Teil des Projekts, der sich mit der Erinnerung beschäftigt (insbesondere Interviews aus den 90er Jahren mit Informanten, die während der 1930er ins Kino gegangen sind), kehren bestimmte Themen und Erzählweisen immer wieder. Eine Untersuchung dieser und anderer

1 *Cinema Culture in 1930s Britain*, ESRC-Projekt R000235385 (im Folgenden CCINTB).

2 *Screen Dreams: Cinema-going in South East London 1920–60*, Age Exchange Reminiscence Centre, September–Dezember 2003. Die Transkripte der Interviews sind zur Zeit nicht öffentlich zugänglich, aber einige Zitate daraus sind 2003 für den nicht-wissenschaftlichen Kontext einer Ausstellung in London aus dem großen Materialkorpus ausgewählt worden und online zugänglich unter <http://www.bfi.org.uk/education/teaching/screendreams/resources/testimonies> (letzter Zugriff am 16. Januar 2009).

Charakteristika solcher Zeugnisse kann erhellen, wie die Erinnerung hier funktioniert, und vor allem, wie das Private und das Öffentliche in dieser Spielart des kulturellen Gedächtnisses interagieren.

Kinoerinnerungen können einfach nur das Material für einsame Träumereien oder Tagträume liefern oder aber Material für Geschichten, über die wir uns mit anderen Menschen austauschen – Geschichten über unser Leben, die Zeiten und Orte, an denen wir waren:

Es kostete damals nur wenig – zwei Pennies der alten Währung – , und wir sahen ganz unterschiedliche Filme, Western zum Beispiel, Komödien, keine besonders ernsten Sachen. Vorwiegend Western [...]. Ich ging in die Samstagmatinee des Broadway-Kinos, am Fuße von Tanners Hill, genau gegenüber der Deptford High Street. Alle aus meinem Viertel gingen dort hin. Meist waren wir nur Schulkinder, [...] hauptsächlich, weil es billig war und fröhlich zugeht und die Filme uns gefielen. [...] Ich stand immer in der Schlange draußen, bis sie uns einließen, Alec, Gladys, Sid, Keithy – alles Schulkameraden, und wir sind immer noch befreundet. *Tatsächlich treffe ich mich mit vier oder fünf von ihnen noch gelegentlich – selbst in meinem Alter, und das ist schön. Wir sprechen oft über die alten Filme* (Ted in *Screen Dreams*, Herv.d.A.).

Sowohl die Träumereien wie die erzählten Geschichten können sich in größere, weniger private Zusammenhänge einfügen, in literarische Texte, Kunstwerke, Filme (so im Fall von Victor Burgin oder, was vielleicht bekannter ist, im Fall des Regisseurs Terence Davies, auf dessen Kinoerinnerungen ich später zurückkomme) und natürlich sogar in die wissenschaftliche Forschung. Die Träumereien und Geschichten mögen sich oberflächlich von den kulturellen Produkten unterscheiden, weisen aber dieselben thematischen, diskursiven, formalen oder ästhetischen Eigenschaften auf. Sie herauszupräparieren erweitert nicht nur unser Verständnis für die kulturelle Relevanz der Kinoerinnerung, sondern könnte auch der weiteren Forschung richtungweisende Impulse geben.

Ich habe vor allem solche Formen der Kinoerinnerung kategorisiert, die frühe oder Kindheitserinnerungen auszeichnen. Diese Formen umfassen erstens erinnerte Szenen oder Bilder aus Filmen (Typus A), zweitens Erinnerungen an bestimmte Situationen während der Rezeption (Typus B) und schließlich Erinnerungen an den Kinobesuch als Ereignis (Typus C). Der empirische Befund zeigt, dass diese drei Formen nicht voneinander zu trennen sind, sondern als Positionen auf einem Kontinuum betrachtet werden sollten, an dessen einem

Pol Typus A steht, am anderen Typus C. Bei den meisten Beispielen durchdringen sich diese Erinnerungstypen oder ähneln einander in vieler Hinsicht.

Hier zwei Beispiele für Typus A:

Eine dunkle Nacht, jemand läuft durch ein enges Flussbett. Ich sehe nur die Füße, die durchs Wasser platschen, und gebrochene Lichtreflexe von irgendwo oben, wo etwas Mysteriöses und Schreckliches lauert (Burgin 2004, 16).

Es war [...] ein Stummfilm über das Meer. Und die Wellen trugen ein Schiff voran, ein Segelboot. Und ich hatte solche Angst, ich ließ mich vom Sitz gleiten und verbarg das Gesicht im Schoß meiner Mutter (Tessa Amelan, CCINTB T 95-158, zit. n. Kuhn 2002a, 72).

Typus A steht dem «erinnerten Film» im Sinne Victor Burgins am nächsten: Er nennt seine lebendige und detaillierte früheste Erinnerung (im ersten Zitat) ein «Sequenz-Bild», denn es handelt sich um «eine Sequenz von solcher Kürze, dass ich fast ein Foto beschreiben könnte» (Burgin 2004, 15). Die beiden Zitate differieren deutlich in Inhalt und Ton, doch beide stellen sehr frühe Erinnerungen dar. Das ist wichtig, denn zum Zeitpunkt der Erlebnisse konnten die Kinder noch nicht zwischen der Welt auf der Leinwand und der Realität unterscheiden. In meiner Forschung zu den 30er Jahren bin ich allerdings nur auf sehr wenige Beispiele dieser Art gestoßen (und im Online-Material *Screen Dreams* finden sich überhaupt keine), aber was die kulturelle Relevanz des Fundes betrifft, so vermag seine Intensität diese Seltenheit durchaus zu kompensieren.

Erinnerte Szenen oder Bilder aus Filmen unterscheiden sich in dreierlei Hinsicht, was sich jeweils in den zitierten Beispielen beobachten lässt. Erstens haben die Beschreibungen eine Lebendigkeit und visuelle Qualität, die fast traumhaft anmutet. Als er sich fragt, wie sicher er sein kann, dass die Erinnerung wirklich aus einem Film stammt, kann Burgin nur beteuern: «Ich weiß einfach, dass es so ist. Außerdem ist die Erinnerung schwarzweiß» (ibid., 16). Es handelt sich zweitens um Erinnerungen einzelner, isolierter Einstellungen, Szenen oder Bilder aus Filmen, deren Titel meist vergessen oder unbekannt ist. Und drittens pulsieren diese Bilder offenbar noch Jahrzehnte später im Bewusstsein der Befragten. Im Augenblick des Erzählens, so wird aus den Zeugnissen deutlich, steigen die Gefühle oder Empfindungen von damals wieder auf.



2 THE MUMMY  
(Karl Freund,  
USA 1932)

Anzumerken ist, dass Erinnerungen dieses Typs an eine bestimmte Epoche gebunden sein können. Zumindest für Kinobesucher der 30er Jahre scheinen sie, wenn auch nicht ausschließlich, mit der Erinnerung verknüpft, sich in der frühen Kindheit im Kino gefürchtet zu haben (vgl. Kuhn 2002a, Kap. 4; 2007a). Manche der Informanten erinnern sich zum Beispiel mit Schauern (aber nicht immer detailgenau) an einen sehr kurzen Augenblick aus der 1933er Version von *THE MUMMY* mit Boris Karloff in der Titelrolle. Wenn sie an den Moment zurückdenkt, «als sie den Sargdeckel öffnen und man sieht ihn – du weißt schon –, da bewegt er die Hand», erwähnt Annie Wright den Titel des Films, nicht aber Karloff. Und sie bezieht sich höchstwahrscheinlich erneut auf *THE MUMMY*, wenn sie an anderer Stelle sagt: «Er [Karloff] kam irgendwie aus dem Sarg, und man sah, wie er die Hand hob» (Annie White, CCINTB T95–32, zit. in Kuhn 2002a, 71).

Die Erwähnung von *THE MUMMY* deutet auf einen generationsspezifischen Aspekt der Kinoerinnerung, der für weitere Untersuchungen relevant sein könnte. In den 1930er Jahren war die Öffentlichkeit äußerst besorgt über die Wirkung von Horrorfilmen auf Kinder, und viele Hinweise auf Angstzustände in meinen Interviews deuten darauf hin, dass diese Sorge berechtigt war (vgl. Kuhn 2007b, 323ff). Eine weitere Gruppe von Filmen, die meine Informanten als Kinder sahen, handeln vom Ersten Weltkrieg, zum Beispiel *BATTLE OF THE SOMME*

(1916), SEVENTH HEAVEN (1927), FOUR SONS (1928) und ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930). Für die Generation, die um 1922 geboren wurde, ist die Erinnerung an den Stummfilm wenn überhaupt, dann lediglich bloss vorhanden: als etwas, das nur die frühesten Kinobesuche betrifft oder noch davor liegt; etwas, das soeben noch in ihre Bewusstwerdung fällt. Die Erwähnungen des Ersten Weltkriegs zeugen außerdem von der Faszination der jüngsten Vergangenheit, insbesondere dem letzten Krieg, der offensichtlich im Alltagsbewusstsein noch sehr präsent war. Andere Generationen werden sich mit gleicher Intensität an andere Filme oder Medieninhalte erinnern; aber man darf grundsätzlich behaupten, dass die Faszination, die von der Vergangenheit ausgeht, mit der eigenen Ankunft in der Welt oder dem Zeitpunkt der eigenen Bewusstwerdung korreliert und stets mit besonders lebhaften Gedächtnisbildern einhergeht.<sup>3</sup>

Die zweite spezifische Eigenschaft des Typus A besteht, wie erwähnt, darin, dass die erinnerten Szenen oder Bilder typischerweise sehr kurz sind und sich jeweils isoliert von der filmischen Handlung präsentieren, welche nicht erzählt wird und wahrscheinlich auch vergessen ist. In der Regel werden die Berichte nicht von Details zu den Umständen, unter denen der Kinobesuch stattfand, begleitet: als ob die erinnerten Bilder sich in scharfem Relief gegen einen Hintergrund abheben, der nicht gegenwärtig, sondern eher vage ist und keine Einzelheiten enthält; oder als ob sie sich von jeder Verbindung zu ihrem ursprünglichen Kontext gelöst hätten. Victor Burgins Erinnerung ist ein extremes Beispiel dieser Tendenz. Er bemerkt, dass ihm weiter nichts vom Film geblieben ist als der Moment, den er beschreibt: «Mehr existiert nicht, weder davor noch danach, keine andere Sequenz, keine Handlung, keine Namen der Figuren oder Schauspieler und kein Titel.» Zu den Umständen, unter denen er den Film sah, deutet er an, dass er in Begleitung seiner Mutter war: «Meine Mutter suchte sich im Kino zu zerstreuen [...]. Ich wurde zu ihrem Gefährten» (Burgin 2004, 16). Doch hier spricht der erwachsene Victor, während innerhalb des Erinnerungstextes kein Hinweis auf die Gegenwart der Mutter erfolgt. Dagegen verknüpft Tessa Amelan ihre Filmbeschreibung damit, dass sie Trost im Schoß der Mutter suchte.

Tessa Amelans Aussage deutet auf den dritten distinkten Aspekt der Typus-A-Erinnerung hin: Beschreibungen der Szenen oder Bilder pflegen starke Gefühle oder Körperempfindungen bei den Erzählern zu evozieren. Erinnerungen daran, sich zu verstecken, das eigene Ge-

3 Für eine weitere Diskussion dieses Phänomens vgl. Kuhn 2002b, Kap. 7.

sicht zu verbergen oder sich unter den Sitz zu flüchten, weisen auf physische, möglicherweise nichtverbale Reaktionen, die mit der Erinnerung an den Film zusammengefloßen sind. Als würden das Bild und die damit verbundenen Gefühle im Augenblick der Vergegenwärtigung mit dem Körper der sich erinnernden Person verschmelzen. In gewisser Weise «umfaltet»<sup>4</sup> die erinnerte Szene das Subjekt – das dennoch zugleich als Beobachter der Film- wie der Erinnerungsszene figuriert. Freud beschreibt dieses Phänomen, wenn er davon spricht, dass das Subjekt einer Fantasie zugleich eine *Mise-en-scène* kreiert und sich in sie hineinversetzt – also ein Szenario entwirft und sich gleichzeitig hilflos darin verstrickt (vgl. Freud 1947 [1919]).

All dies bestätigt Victor Burgins Beobachtung, dass die Filmerinnerung, als ein Beispiel unseres Alltagsumgangs mit den Medien, Phänomenen wie der *inneren Rede* oder der unwillkürlichen Assoziation verwandt ist und Primärprozessen wie dem *rohen*, noch nicht erzählten Traum, dem Tagtraum oder der Fantasie ähnelt (Burgin 2004, 14). Dies und die fragmentarische, nicht-narrative Qualität der Typus-A-Erinnerung rückt sie – neben der visuellen Investition – in eine Reihe mit dem Nichtverbalen oder Vorsprachlichen und damit dem Vorbewussten und dem Unbewussten. Bezüglich seines «Sequenz-Bildes» stellt Burgin fest, dass diese Erinnerung, die er mit einem «bestimmten Affekt» assoziiert – einem Gefühl der bösen Vorahnung –, sich abschwächt, sobald er sie in Worte fasst, als ob der Prozess der Artikulation dem noch nicht versprachlichten Gedächtnisbild die Kraft nähme. Er konstatiert weiterhin, dass man die Erinnerung, ähnlich einem erzählten Traum, «verfälscht, transformiert, schmälert», sobald man ihre Synchronität «der Diachronie des Narrativs» unterwirft (ibid., 15). An anderer Stelle erwähnt er «das Leuchten» dieser Form der Erinnerung – eine Formulierung, welche die Fluidität und Lebendigkeit einfängt, die auch viele der aus den 30er Jahren erinnerten Szenen kennzeichnen. Möglicherweise ist es die physische, präverbale, primärprozesshafte Qualität der inneren Rede, wie sie diesen nun in Worte gefassten Erinnerungen immer noch anhäftet, die sie auch mit der Unmittelbarkeit und Simplität der Kinderstimme färbt: eine Qualität, die sich deutlich in den Berichten über die 30er Jahre manifestiert.

Die Erinnerungen vom Typus A, wie sie sowohl Victor Burgin als auch einige meiner Informanten beschreiben, operieren auf der Seite der Innenwelt und des Phänomenologischen. Burgins reiche und evokative Beschreibung seiner Erfahrung des erinnerten Films und der

4 Zum «Umfalten» [enfold] vgl. Marks 1999.

Erinnerung an Filme überhaupt erhellen besonders die Nähe zu psychischen und mentalen Prozessen mit ihrer Affinität zur inneren Rede sowie zu Imaginationen aus dem Unbewussten oder Vorbewussten. Sie decken sich auf interessante Weise mit Eigenheiten der Filmrezeption, wie sie Christian Metz (2000 [1977]) und andere im Zusammenhang mit der Psychodynamik und Metapsychologie des Kinos herausgearbeitet haben. Außerdem weisen diese Typus-A-Erinnerungen, wenn man sie diskursiv – im Rahmen ihrer Rhetorik oder Adressierung – betrachtet, viele der formalen Qualitäten jenes kulturellen Genres oder Modus auf, der, in allerdings ganz anderem Zusammenhang, als «Gedächtnistext» bezeichnet wird.<sup>5</sup> Dazu gehören insbesondere eine diskontinuierliche oder nichtsequenzielle Narration, eine unbestimmte Temporalität, eine fragmentarische Struktur sowie ein Gefühl der Gleichzeitigkeit, als ob die erinnerten Ereignisse gewissermaßen aus der linearen Zeit herausgenommen wären oder sich dagegen sträubten, in der *realen* historischen Zeit verankert zu sein. Kurz, Erinnerungstexte haben eine grundsätzlich imagistische Qualität mit Kreationen des Unbewussten wie Träumen oder Fantasien gemeinsam (vgl. Kuhn 2002b, 160, 162). Bezeichnenderweise hält Burgin, wie wir gesehen haben, fest, dass seine erste Filmerinnerung in sich selbst ruht (er nennt sie «deutlich konturiert» und «leuchtend»), doch zugleich ist sie vage in Bezug auf alles, was außerhalb von ihr liegt.

Die Ähnlichkeiten in Beobachtung und Interpretation, die sich hier abzeichnen, weisen darauf hin, dass Typus-A-Erinnerungen, auch wenn sie im Bereich des Phänomenologischen oder Metapsychologischen operieren und die Zeichen innerer Prozesse tragen, doch keinesfalls als rein subjektiv, persönlich oder idiosynkratisch abgetan werden dürfen. Offensichtlich gibt es auf einer bestimmten Ebene etwas Gemeinsames und sogar zutiefst Kulturbedingtes bei den Produkten der inneren Welt. Doch zugleich können das Fragmentarische solcher Erinnerungen und Burgins Hinweis, dass ihnen «etwas Privates» anhaftet, so dass man sie besser nicht erzählen sollte, zur Erklärung beitragen, warum dieser Typus relativ selten in unserer Forschung auftaucht (Burgin 2004, 16).

Noch offensichtlicher tritt die kulturelle Komponente in den Kinoerinnerungen vom Typus B in Erscheinung, bei dem Filme, filmische Szenen oder Bilder im Kontext einer Episode aus dem eigenen Leben erinnert werden. Dieser Typus entspricht vielleicht jenen Erinnerungen, deren Flair Burgin als gänzlich anders als das des rätselhaf-

5 Weitere Ausführungen zum Thema «Gedächtnistexte» in Kuhn 2002b, Kap. 8.

ten und mysteriösen «Sequenz-Bildes» beschreibt: Denn sie sind mit bewussten Kindheitserlebnissen assoziiert, die «entweder in direkter Beziehung zu einem Film stehen oder zu etwas, das sich kurz danachzutrug» (ibid., 17). Burgin führt keine solche persönliche Erfahrung an, doch in meinen Interviews zu den 30er Jahren sind Berichte dieser Art eher häufiger als Beispiele vom Typus A. Details und Natur des erinnerten Films und die damit assoziierten realen Erlebnisse variieren beträchtlich von Fall zu Fall und ebenso ihre Gewichtung oder ihre Beziehung zueinander.

Oh, ich erinnere mich an das erste Mal, dass wir ins Kino gegangen sind, um [Boris Karloff] zu sehen, im Kino Globe war das, das sich – wo noch gleich – in Old Trafford befindet, wie ich glaube. Und es war THE MUMMY. Damals gab es ja Bänke, keine Sitze. Ich bin nicht sicher, ob ich die Schule schon hinter mir hatte – wahrscheinlich war das so. Jedenfalls ging ich ins Kino, um ihn zu sehen. Ich saß da, absolut still. Und als sie den Sargdeckel öffnen und man sieht ihn – du weißt schon –, da bewegt er die Hand. Da entfuhr mir ein Schrei, und ich rutschte über die ganze Bank (Annie Wright, CCINTB T95-32, zit. in Kuhn 2002a, 55).

Ich muss fünf gewesen sein, und wir platzten mitten in den Film herein, damals wurde ja durchgehend Einlass gewährt. Der Film war wohl schon halb vorbei, als wir eintrafen. Und ich erinnere mich, dass ich Janet Gaynor und Charles Farrell in SEVENTH HEAVEN gesehen habe. Mehr weiß ich nicht mehr (Beatrice Cooper, CCINTB T95-96; Harrow, 20. Juli 1995).

Annie Wrights Bericht enthält ein lebhaft erinnertes Bild aus THE MUMMY – und dies innerhalb eines Kinobesuchs, zu dem sie relativ viele lokale Details angibt (Name und Ort des Hauses, Möblierung des Saals) sowie eine Beschreibung ihrer körperlichen Reaktion, als die Mumie plötzlich zum Leben erwacht. In Beatrice Coopers kurzer, aber ebenfalls lebhafter Erinnerung an Borzages SEVENTH HEAVEN (den sie in beiden Interviews erwähnt, die ich mit ihr führte) fehlt diese Art von lokaler Kontextualisierung, doch Cooper geht dafür auf ein anderes interessantes Detail ein. Ihre Erwähnung der damaligen Praxis, Filme kontinuierlich zu zeigen und die Zuschauer jederzeit einzulassen, betont zugleich die «leuchtende» Qualität ihrer visuellen Erinnerung; denn sie verweist auf den ersten Eindruck, den sie mit fünf Jahren beim Eintritt in den Saal empfing.

Ein weiteres Beispiel desselben Typus, das ebenfalls Umgebungsdetails enthält, berichtet davon, wie der Kinobesuch eine Obsession



3 SINGIN' IN THE  
RAIN (Stanley  
Donen/Gene  
Kelly, USA 1952)



zündete, die später die künstlerische Arbeit des Berichterstatters inspirieren sollte:

Als ich sieben war, durfte ich mit meiner ältesten Schwester in SINGIN' IN THE RAIN gehen. Im dunkelbraunen, barocken Gehäuse des Liverpooler Odeon sah ich Gene Kelly mit einem Regenschirm tanzen, und ich betrat zum ersten Mal eine magische Welt: das Kino (Terence Davies).<sup>6</sup>

Diskursiv betrachtet zeichnen sich Typus-B-Erinnerungen durch eine Art *anekdotische* Rhetorik aus, eine Form der Adressierung, die typischerweise mit einer Ich-Erzählung über ein einzigartiges Ereignis zusammengeht, wobei der Informant oder die Informantin sich als Hauptfigur konstruiert. Mit anderen Worten: Die Erzähler fungieren in diesen Berichten sowohl als Protagonisten innerhalb der eigenen realen Erlebnisse wie auch als Betrachter (meist aber nicht als Teilnehmer) des Geschehens auf der Leinwand (vgl. Kuhn 2002a, 10). In meinen Interviews zu den 30er Jahren ist die anekdotische Adressierung zwar insgesamt ziemlich selten, doch stellt sie eine signifikante, vielleicht sogar beharrliche Eigenschaft des Typus B dar.

6 Das Zitat entstammt einer Ausstellung zu Terence Davies im BFI Southbank, März 2007.



4 KING KONG  
(Merian C.  
Cooper,  
USA 1933)

In einigen Erzählungen verwenden die Informanten auch eine *schwache* Variante des Anekdotischen, um sich als Protagonisten sowohl von realen Erlebnissen wie von Filmszenen oder -bildern zu etablieren, die mit hoher Wahrscheinlichkeit *Implantate* sind (wie, mit Verlaub, in *BLADE RUNNER*). Implantierte Erinnerungen können auf Geschichten zurückgehen, die in der Familie kursieren – mit oder ohne dass sich die Informanten dessen bewusst sind. Norman MacDonald berichtet von einem Vorfall, den seine Mutter ihm erzählt hat, wie er sich als Kind bei einer Vorführung von *THE KID* daneben benahm. Eine ähnliche Geschichte stammt von einem anderen Informanten, der, wie er schreibt, 1938, im Alter von drei Jahren, in *SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS* mitgenommen wurde. Er erinnert sich, wie die «(grüne?) Hexe/Stiefmutter/Königin aus dem Bild herausblickte. Ich rannte aus dem Kino. *Meine Mutter* hat erzählt, dass sie lange brauchte, um mich wieder einzufangen» (Fragebogen Leonard Finegold, CCINTB 07–08, Herv. A.K.; vgl. Kuhn 2002a, 39).

In manchen Fällen sind solche *Erinnerungen* wohl erst nachträglich in die Erzählung der Informanten eingewandert, und zwar wenn ein bestimmtes Bild in späteren Jahren hohe Ikonizität gewann. Einige Interviewte *erinnern* sich zum Beispiel an solche ikonischen Momente aus *KING KONG* (1933), und dabei vor allem an jene Szene, in der sich die Titelfigur auf der Spitze des Empire State Building niederlässt (vgl.

Kuhn 2002a, 77f). Ein ebenfalls häufiges Phänomen manifestiert sich im Bericht eines Informanten über eine Matinee für Kinder:

Manchmal wurde es dramatisch, und ich erinnere mich noch gut daran, wie die Frau auf die Geleise gebunden wurde und der Held kam, um sie zu retten, und die Musik spielte. Pearl White, wie ich glaube (Ronald, *Screen Dreams*).

Solche Reminiszenzen sind unschwer als Implantate zu erkennen, da sie weniger «leuchten» als tatsächlich erinnerte Szenen.

Victor Burgin beschreibt eine isolierte *Erinnerung* an seine Mutter, «bleich und verängstigt» und schwanger mit ihm in einem Bombenschutzraum während des Zweiten Weltkriegs, und er versteht dieses Bild ebenfalls als Implantat. «Diese Erinnerung», so schreibt er, «ist natürlich eine Fantasie, deren Ausstattung sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit einem Film verdankt» (2004, 15). Ihm scheint «die Tendenz, persönliche Vergangenheit mit Erinnerungen aus Filmen oder anderen Medienprodukten zu vermischen, nahezu universell» (ibid., 68). Dasselbe Phänomen, bei dem eigene Erlebnisse unbewusst mit Filmszenen angereichert werden, nennt die *Oral-History*-Forscherin Marie-Claude Taranger (1991) «Erinnerungen aus zweiter Hand». Bei Interviews zu weiblichen Lebensgeschichten in Südfrankreich erzählten ihr einige Informantinnen, wie sie sich, da es im Zweiten Weltkrieg keine Seidenstrümpfe gab, Strumpfhäute auf die Waden malten. Wie Taranger anmerkt, handelt es sich dabei aber um eine Anleihe aus François Truffauts Film *LE DERNIER METRO*, der im Zweiten Weltkrieg spielt.

Implantierte Erinnerungen lassen gewöhnlich das intensive Leuchten vermissen, das die Bilder vom Typus A kennzeichnet. Solche anekdotischen Erzählungen verraten, dass sie diversen späteren Revisionen unterworfen waren, und sie mögen zudem bei häufiger Wiederholung über die Jahre mit weiteren Details angereichert worden sein. Da ihnen die intensive und offensichtliche idiosynkratische Qualität erinnelter Filmszenen oder -bilder fehlt, dokumentieren Erinnerungen vom Typus B, dass sie in der sozialen Gemeinschaft kursiert haben. Sie werden herumerzählt, verhandelt, neu belebt oder gar nachträglich ausgeschmückt.

Beim Typus B kann die narrative Balance zwischen Filmerinnerung einerseits und Kinobesuch andererseits variieren. Liegt die Emphase hauptsächlich auf den faktischen Umständen, so beginnen die Typus-B-Erinnerungen jedoch mit dem dritten Modus zu fusionieren, der Erinnerung an das Ereignis des Kinobesuchs:



5 LE DERNIER MÉTRO  
(DIE LETZTE METRO,  
François Truffaut,  
F 1980)

Normalerweise, wenn wir ins Ionic [in Golders Green] gingen, bezahlte nur einer von uns, begab sich dann zur Toilette und öffnete den Notausgang, um unsere Freunde gratis einzulassen (Brief von J.B. Ryall, \*1922, Bournemouth, CCINTB 95-48-1).

Alle warfen ihre Nusschalen auf den Boden, und ebenso die Orangenschalen. Es ging bunt hin und her zwischen den Reihen. Und wenn man neben manchen Kindern saß, konnte man das Kampheröl riechen, man rieb ihnen ja die Brust damit ein (Ellen Casey, CCINTB T95-37; zit. in Kuhn 2002a, 59).

Erinnerungen dieses Typs beziehen die Filme überhaupt nicht mit ein, sie handeln ausschließlich vom Kino. Selbst wenn es um einen ganz frühen Kinobesuch geht, werden Namen und Lage des Hauses typischerweise sorgfältig notiert, und oft finden sich auch Angaben über den Weg dorthin. Die Informanten besinnen sich zudem häufig darauf, mit wem sie ins Kino gegangen sind, sowie darauf, wie dessen Interieur beschaffen war: das Dekor, die Sitze, aber auch das Verhalten der Angestellten oder des Publikums.

In meiner Forschungsarbeit zu den 30er Jahren rangieren Typus-C-Erinnerungen deutlich vor den anderen beiden Kategorien, und sie werden normalerweise ganz ohne Hinweis auf den gesehenen Film erzählt. Es ist eines der Ergebnisse meines Projekts, dass in den meisten Erinnerungen der Akt des Kinobesuchs viel wichtiger ist als die kulturelle Aktivität der Filmrezeption. Das bestätigen auch die *Screen-Dream*-Materialien. In Victor Burgins Buch *The Remembered Film* spielt

der soziale Aspekt dagegen keine große Rolle, denn es geht hier, wie der Titel bereits suggeriert, vor allem um den Film, nicht um das Kino, und der eigentliche Fokus liegt auf der Erfahrung, *Filme* zu sehen und zu erinnern. Burgin weist im übrigen auf etwas hin, das dazu beiträgt, die relative Seltenheit von Typus-A- und Typus-B-Erinnerungen zu erklären: dass nämlich die fragmentierten Sequenzen solcher Erinnerungen

vergängliche und vorläufige Bilder sind, die sich zweifellos unbewusst wegen ihrer Assoziation mit Gedanken, die uns ohnehin gerade durchströmen, eingestellt haben. [...] Sie sind aber weder mehr noch weniger ergiebig als andere Erinnerungen, die in mir aufgestiegen sein mögen und dem Vergessen anheim fallen, sobald sie ihren Zweck erfüllt haben (Burgin 2004, 16).

Die Kinoerinnerungen der Informanten sind in meinem historiografischen Projekt durch einen *repetitiven* Typ narrativer Rhetorik diskursiv markiert. In einem solchen Erinnerungsdiskurs – der besonders häufig ist – schließen sich die Erzähler oder Erzählerinnen in die vergangenen Ereignisse mit ein, aber diese werden (im Unterschied zum anekdotischen Modus) eher als habituell denn als speziell oder einzigartig dargestellt. Oft wird die erste Person Plural verwendet, die eine gewisse persönliche Distanzierung von den Ereignissen beinhaltet, während zugleich eine starke kollektive Involviertheit mitgeteilt wird. «Wir haben immer...», ist die charakteristische Einführung dazu, und dieses «Wir» wird in beiden zitierten Geschichten impliziert. Obwohl J.B. Ryall sich auf ein bestimmtes Lichtspieltheater bezieht, geht es bei ihm darum, was er und seine Freunde zu tun pflegten, um gratis hinein zu gelangen. Ellen Caseys Geschichte über das Verhalten der Kinder bei Matinee-Vorstellungen lässt jedoch vermuten, dass sie sich eher als Beobachterin fühlte: Indem sie auf ihr Mitpublikum in der dritten Person verweist, sucht sie sich von dessen Unbotmäßigkeit zu distanzieren. Ryalls Lokalisierung der Szene mit Name und Lage des Lichtspieltheaters ist auch typisch für eine andere, häufige Eigenschaft von Kinoerinnerungen: ihre Bindung an einen bestimmten Ort. In der Tat ist ein auffälliger Zug solcher Erinnerungen, dass der Ort als beides, als Stichwort für die Erinnerung und als ihre *Mise-en-Scène*, fungiert (vgl. Kuhn 2002a, Kap. 2; Kuhn 2004).

Die überwältigend repetitive und kollektive Rhetorik von Geschichten des Typus C ist normalerweise verbunden mit gewissen rekurrierenden Themen und Inhalten sowie stereotypen Wendungen. Zum Beispiel die Thematik des *Sich-zu-behelfen-Wissens* oder des *Die-*

*Autorität-der-Erwachsenen-Unterlaufens*, für die jeweils dieselben Tropen oder sogar Ausdrücke gewählt werden – wieder und wieder werden in meinen Interviews Geschichten erzählt von Marmeladengläsern, die man sammelte, um vom Erlös Eintrittskarten zu kaufen, von Kinder-Matineen oder davon, wie man die Erwachsenen dazu kriegte, einen in sogenannte A-Filme mitzunehmen (Kuhn 2002a, Kap. 3). Auch bei den *Screen Dreams* finden sich einschlägige Beispiele:

Also musste man am Samstagmorgen mit Eimer und Schaufel ausziehen, um Pferdeäpfel zu sammeln, denn bei uns gab es viele Fuhrwerke, und wir verkauften den Dung für einen Penny pro Eimer [...]. Alle Jungen taten das, weil wir alle ins Kino wollten [...] Es war das Park-Kino oben auf Hither Green (Ronald, *Screen Dreams*).

Diese aufschlussreiche Information führt uns in eine wenig erforschte Nebenstraße der *Oral History*. Man hat beobachtet, dass *Oral-History*-Material, insbesondere von Arbeitern oder der Landbevölkerung, oftmals konventionelle Redewendungen und Erzählweisen beinhaltet, die das Persönliche mit dem Kollektiven verschmilzt oder das Persönliche in einer kollektiven Erfahrung verortet. Der italienische Historiker Alessandro Portelli schreibt:

Der Grad, in dem ›geronnenes Material‹ wie Sprichwörter, Lieder, formelhafte Sprache oder Stereotypen präsent sind, kann als Maß des Grades dienen, in dem ein ›kollektiver Standpunkt‹ gewählt wird (Portelli 1981, 99).

Die redundanten Themen und formelhaften Modi des Erzählens, die so viele Erinnerungen an Kinobesuche kennzeichnen (vor allem solche aus der frühen Kindheit), sowie die ungebrochene Virulenz solcher viel erzählter Geschichten, können durchaus etwas Besonderes dieser Spielart des kulturellen Gedächtnisses signalisieren – und dies nicht nur in Bezug auf eine bestimmte Generation oder ein bestimmtes Land. Die stereotypen Formulierungen, die in Geschichten des Typus C in Umlauf sind, und ihre rekurrierenden Themen und Inhalte deuten auf eine Fusion des Persönlichen mit dem Kollektiven. Es nähert sie auch bezüglich ihrer sozialen (oder kulturellen) Aspekte einander an oder in Hinblick auf die Publikumsgemeinschaft – im Gegensatz zum *Zuschauer*, wie ihn manche Zweige der Filmtheorie konstruieren – und verortet sie im Bereich von Film (und Medien), wie sie im Alltag eine Rolle spielen. In ihrer Studie über die Kinogewohnheiten südasiatischer Nachkriegsimmigranten in Großbritannien

hat die Soziologin Nirmal Puwar (2007) den Ausdruck «soziale Kinoszene» geprägt, um den gemeinschaftlichen Aspekt (und die Anbindung an einen bestimmten Ort) dieser auffälligen Seite des kulturellen Gedächtnisses und der Kinoerinnerung zu beschreiben. Sie betrachtet die Funktion solcher sozialen Kinoszene bei der Formierung kollektiver Identitäten.

Die Eigenschaften und Querbeziehungen der drei Typen von Kinoerinnerung lassen sich in einer Tabelle zusammenfassen:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
erinnerte Szene/Bild	verortete Filmerinnerung	Erinnerung an Kinobesuch
<b>Sequenz-Bild</b>		<b>soziale Kinoszene</b>
phänomenologisch Zuschauer- gemeinschaft metapsychologisch primärprozesshaft innere Welt/innere Rede vorbewusst unbewusst	nachträglich revidiert kursierend	Alltag Lokalität

Ihre diskursiven Eigenschaften stellen sich folgendermaßen dar:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
erinnerte Szene/Bild	verortete Filmerinnerung	Erinnerung an Kinobesuch
<b>Sequenz-Bild</b>		<b>soziale Kinoszene</b>
fragmentierte Narration Erinnerungstext	anekdotisch	kollektiv repetitiv formelhaft

Was können wir daraus über die Kinoerinnerung schließen, über den erinnerten Film und überhaupt das erinnerte Ereignis? Welchen Wert haben die gewonnenen Erkenntnisse? Was könnte außerdem wichtig oder wissenschaftlich sein, und wie lässt es sich erforschen? Da sie auf empirischen Daten beruht, kann eine solche Untersuchung viel über die diskursiven, thematischen und erfahrungsbezogenen Eigenschaften der Kinoerinnerung aussagen und damit viel darüber, was sie zu einem distinkten Subtyp des kulturellen Gedächtnisses macht.

Zum Beispiel weist die Kinoerinnerung Eigenschaften auf, die universell, vielleicht sogar archetypisch sein mögen, aber durch Erinnerungsgeschichten und andere Elemente zum Ausdruck gebracht werden, die historisch situiert und generationsbezogen oder anderweitig spezifisch sind. Gleichzeitig zeigen Kinoerinnerungen, die auf den ersten Blick lediglich persönlich oder idiosynkratisch erscheinen, bei genauerer Betrachtung oft allgemeine oder kollektive Eigenschaften. Daher kann ein tieferes Verständnis der Art und Weise, wie die Kinoerinnerung diskursiv, rhetorisch und als Erfahrung funktioniert, Licht darauf werfen, wie der Akt des Erinnerns an Filme oder Kinobesuche uns mit der Gemeinschaft verbindet.

So vermag eine solche Untersuchung zu demonstrieren, wie in der Produktion und Operation der Kinoerinnerung private und öffentliche, persönliche und kollektive Welten zusammenfließen, sich durchmischen und auf verschiedene Weise interagieren. Letztendlich kann all dies breitere Erkenntnisse über die Arbeit des Kinogedächtnisses befördern, besonders in Hinblick auf die Entstehung und Festigung von Identitäten und Gemeinschaften. Da eine ähnliche, induktive Studie sich mit Gewinn an jedem Datenkorpus von Kinoerinnerungen durchführen ließe, können meine Ergebnisse überprüft und an andere historische, kulturelle und geografische Gegebenheiten angepasst werden. Auf diese Weise könnte uns die Untersuchung, die ich hier beschrieben habe, eine globale Perspektive auf die sehr lokale und alltägliche Aktivität des Kinobesuchs verschaffen und zugleich auf die Erinnerung an Filme.

*Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann*



## Literatur

- Burgin, Victor (2004) *The Remembered Film*. London: Reaktion Books.
- Freud, Sigmund (1947) «Ein Kind wird geschlagen». Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen [1919]. In: *Gesammelte Werke XII: Werke aus den Jahren 1917–1920*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 195–226.
- Kuhn, Annette (2002a) *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: Tauris. [In den USA publiziert unter dem Titel: *Dreaming of Fred and Ginger*. New York: New York University Press 2002].
- (2002b) *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso.
- (2004) Heterotopia, Heterochronia: Place and Time in Cinema Memory. In: *Screen* 45,2, S. 106–114.
- (2007a) SNOW WHITE in the 1930s. Raphael Samuel Memorial Lecture, Bishopsgate Institute.
- (2007b) Children, «Horrific» Films and Censorship in 1930s Britain. In: *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*. Hg. v. Richard Maltby, Melvyn Stokes & Robert C. Allen. Exeter: Exeter University Press, S. 323–332.
- Marks, Laura U. (1999) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus. [frz. als: *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*]. Paris 1977.
- Portelli, Alessandro (1981) The Peculiarities of Oral History. In: *History Workshop Journal* 12,1, S. 96–107.
- Puwar, Nirmal (2007) Social Cinema Scenes. In: *Space and Culture* 10,2, S. 253–270.
- Taranger, Marie-Claude (1991) Une mémoire de seconde main? Film, emprunt et référence dans le récit de vie. In: *Hors cadre*, 9, S. 41–60 (Themenheft «Mémoire»).

---

# Brünett bevorzugt

## «Erfahrung» in der Zuschauerforschung Hollywoods

Patrick Vonderau

Im Januar 1928 fand in einem New Yorker Kino ein landesweit beachtetes Experiment statt. Ein Psychologe der Columbia University ließ Probandinnen einige Szenen aus *FLESH AND THE DEVIL* (Clarence Brown, USA 1926) und *LOVE* (Edmund Goulding, USA 1927) vorführen, um ihre Reaktionen auf die Darstellung romantischer Liebe zu ermitteln. Mithilfe verschiedener Apparaturen zur Messung von Atmung und Blutdruck sowie eigener Beobachtungen kam der Psychologe zu der Auffassung, dass Frauen empfänglicher für die audiovisuellen Stimuli von Liebesfilmen seien als Männer, und dass brünette Zuschauerinnen auf solche Filme stärker reagierten als blonde. Brünette, so eine der Schlussfolgerungen, reize der «thrill of pursuit», Blondinen bevorzugten «the more passive enjoyment of being kissed».<sup>1</sup>

In der langen Geschichte filmtheoretischer Überlegungen, die sich dem Verhältnis von Zuschauer und Leinwand gewidmet haben, nimmt die empirische Publikumsforschung keinen zentralen Platz ein. Aus gutem Grund, möchte man angesichts des Beispiels meinen: Anstatt uns zu erlauben, im Kino die Realität «wie von neuem» wahrzunehmen (Casetti 2010), verengt die Praktik des Messens die Frage nach der filmischen Erfahrung auf eine der Haarfarbe. Problematisch ist dies, wie ein scharfsinniger Augenzeuge befand, weil nicht jeder blonde Schopf echt ist,<sup>2</sup> vor allem aber, weil das wahrnehmende Subjekt in

1 Anon., Blondes Lose Out in Film Love Test. Brunettes Far More Emotional, Psychologist Proves by Charts and Graphs. In: *New York Times*, 31. Januar 1928.

2 Ibid., sowie Brunettes Given Edge Over Blondes On Love Machine. In: *Chicago Daily Tribune*, 31. Januar 1928 sowie Anon., Blonds Desire Money. In: *Los Angeles Times*, 31. August 1930.

der behavioristischen Anordnung des Versuchs so irrelevant wird wie der vorgeführte Film. Seit ehedem, so scheint es, besteht die Empirie der Erfahrung in ihrer schrittweisen Reduktion: von der umfassenden, entgrenzenden Wahrnehmung auf das emotionale Erlebnis; vom Erlebnis auf dessen äußerlichen Verhaltensaussdruck; vom Verhalten auf die entindividualisierte Reaktion, die ihrerseits am *Stimulusband* eines beliebigen Films induziert ist. Kritik hat sich deshalb nicht nur am Versprechen praktischen Nutzens entzündet, den solcherart erhobene Daten für die Medienindustrie besäßen, sondern auch an der Industrie selbst, deren apparatives Dispositiv sich offenbar in der Publikumserhebung bloß wiederholt.<sup>3</sup>

Was wäre folglich naheliegender, als zum Konzept der Erfahrung wie an einen Ort zurückzukehren, von dem aus sich das wahrnehmende Subjekt gegen den deterministischen Zugriff von Außen verteidigen ließe? Filmtheoretische Positionen zur Erfahrung lassen das Kino im Anschluss an Walter Benjamin als Heimstätte einer ästhetischen Moderne erscheinen, als eine dem modernen Subjekt gemäße Erfahrungsform. Erfahrung wäre demnach der ‚Überschuss‘ oder ‚Rest‘, der zur Selbst- und Weltbestimmung nach Abzug des Apparativen verbleibt (Benjamin (1977 [1939]); vgl. Sobchack 1992; Casetti 2010; Morsch 2010). Filmische Erfahrung wird sogar zur Letztbegründung dafür, dass das Kino überhaupt existiert hat: Erst die Frage nach unserer Erfahrung, so Francesco Casetti, führe zur Einsicht, ob uns mit dem Ende der Moderne auch «das Kino abhanden gekommen» sei oder «ob es bloß den Ort gewechselt» habe (ibid.). Die aus dem gegenwärtig beobachteten Medienwandel zu ziehende Lehre wäre demnach, dass es die vereinheitlichte Zuschauerposition, wie sie in Form des apparatbasierten Erzählkinos von der Publikumsforschung offenbar vorausgesetzt, von der psychoanalytischen Filmtheorie kritisiert worden ist, nicht nur als gangbares Theorem nicht (mehr) gibt, sondern auch auf Ebene industrieller Praktiken gar nicht hätte geben müssen: Eben weil Erfahrung mehr ist als *Rezeption*, kann der Zuschauer in nostalgische oder befreiende Distanz zum klassischen Modus der Filmwahrnehmung rücken, den die Blondes und Brünetten im New Yorker Experiment anscheinend unfreiwillig am eigenen Leib erleben mussten.

Wäre Erfahrung also der Bezugspunkt, von dem aus sich das Subjekt und seine Wahrnehmung des Filmischen begründen ließen? Oder ist

3 In charakteristischer Polemik bei Toby Miller et. al., wo im Blick auf die Zuschauerforschung von einem «Regulieren der Besucherpopulation mittels Verbraucherüberwachung» gesprochen wird (Miller/Govil/McMurria 2005, 262; Übers. PV).

sie vielmehr selbst bedingt von einem technischen Apriori, das sie dem Wandel unterwirft? Die Ausgangsüberlegung des vorliegenden historischen Essays ist, dass der dieser Sichtweise inhärente Gegensatz von Erfahrung und Erlebnis, freier Wahrnehmung und *Subjektivifizierung*, Intentionalität und industrieller Fremdsteuerung kaum weniger Streitbar sein dürfte als der zwischen Blondinen und Brünnetten. Schließlich sind die theoretischen Gründe, die angeführt werden könnten, *Erfahrung* als Begriff zu verwenden, historisch identisch mit den Hindernissen, die dem Verständnis dieses Begriffs entgegenstehen. So jedenfalls lautete das Fazit John Deweys, als er 1951 im Rückblick auf seine früheren Arbeiten *Experience and Nature* (1925) und *Art as Experience* (1934) den Erfahrungsbegriff verwarf, weil er ihm, «durch eine ironische Wendung der Ereignisse, die ich verkannt habe», ungewollt im Mentalen und Privaten aufzugehen schien (Dewey 2007 [1951], 450). Der nach 1925 ins Spiel kommenden psychologischen Wendung des Begriffs, die sich im amerikanischen Sprachgebrauch der *experience* stärker bemerkbar macht als im Deutschen (und die Übertragung erschwert), stellte Dewey als Philosoph übrigens das Konzept der «Kultur» entgegen: um die «immense Verschiedenheit» zu unterstreichen, in der sich «Artefakte, Güter, technische Prozesse, Ideen, Gewohnheiten und Werte» in reziproken Bezügen formieren, um als «Ästhetik», «Politik» oder «Ökonomie» wahrnehmbar zu werden (ibid., S. 451f).

Offenbar ist der Begriff der Erfahrung also doppelbödig, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag, und dasselbe trifft auf das New Yorker Experiment von 1928 zu, wie in der nachfolgenden Argumentation noch deutlich werden wird. Anknüpfend an Deweys skeptische Reformulierung des Erfahrungsbegriffs will ich zeigen, dass *filmische Erfahrung* um 1930 in einem Feld reziproker Bezugnahmen emergiert, in das Psychologisches neben vielem anderen eingeht: patentierte Apparaturen, Experten, Preise, Graphen, Werbung, Meinungen, Fragebögen und nicht zuletzt Filme. Mich interessiert dabei weniger Deweys humanistische Fabel als die Analyse des Prozesses, in dem *der Zuschauer* als Ankerpunkt ästhetischer Wahrnehmung überhaupt in den Vordergrund tritt. Dieses Interesse gründet sich in einem Feld tastender Versuche, die gegenwärtig den Nutzen der Actor–Network Theory für die Medienwissenschaft erproben. Auch wenn die Produktivität der damit gemeinten Ansätze noch keineswegs erwiesen ist,<sup>4</sup> versprechen

4 Ich beziehe mich auf einige der unter dem Etikett der ANT versammelten Arbeiten im Sinne einer Methode eher denn in Form eines Ansatzes oder gar Paradigmas. ANT scheint mir produktiv, wo es um sozio-technische Phänomene wie das der Zuschau-

sie doch, eine Schiefelage zugunsten technologischer Determinismen oder umgekehrt des Subjekts und Sozialen auszutarieren. Zuvorderst handelt es sich um eine Position der Skepsis, was etwa die *Rolle* und Handlungsmacht menschlicher Akteure angeht, und um eine, die es erlaubt, über Phänomene wie Subjektivität oder Erfahrung aus einer nicht-essentialistischen, «de-zentrierten» Perspektive zu sprechen, die das Soziale, Materielle und Konzeptionelle in seinen Bezügen zu erfassen sucht (Pickering 2005, 353). ANT lädt dazu ein, die Analyse von Handlungen über Kategorien des Subjekts, der Intention oder Institution hinauszuführen und sie als weder einseitig gesteuert noch rein willkürlich zu begreifen. Ein Text wie der vorliegende, dem es in Fortführung von Janet Staigers grundlegendem Aufsatz zur Geschichte der Filmwerbung um die Frage geht, wie sich «das Selbst über die Formen des Konsums» (2005 [1990], 55) bestimmt, wird von ANT somit die Gewissheit erborgten, dass zur Konstituierung des Zuschauers als Konsument mehr gehört als nur eben jener. Machtanalysen kritisieren Medieninstitutionen regelmäßig dafür, dass sie auf einer asymmetrischen Verteilung von symbolischen Ressourcen beruhen; der Umgang der Filmindustrie mit ihrem Publikum ist keine Ausnahme (vgl. etwa Miller/Govil/McMurria 2005; Wasko 2003). Wie aber sind die Erfahrung und das Erlebnis mit dem Film genau zwischen den «immens verschiedenen» Entitäten verteilt, denen wir ihr Vorhandensein verdanken? Als historischer Rahmen zur Beantwortung dieser Frage bietet sich die Zuschauerforschung an, die in den USA ab etwa 1915 Bestandteil filmindustrieller Praktiken wird.<sup>5</sup> Im ersten Teil werde ich etwas näher auf die Mediengeschichte des New Yorker Experiments eingehen, im zweiten am Beispiel der Preview einige weiterführende theoretische Überlegungen skizzieren.

erforschung geht, weil die Science Studies in ihrer auch historischen Analyse von industriellen Prozessen den Wert einer deskriptiv genauen, zur Philosophie offenen, Soziologie und Semiotik überführenden Darstellung erwiesen haben. ANT ermöglicht zugleich die Abkehr vom Funktionalismus vieler Medientheorien (Couldry 2008) und eine Intervention in das Modell eines empirischen Realismus, auf das sich Mediengeschichte immer noch gründet (Allen/Gomery 1985, 3–20; Bordwell/Thompson/Staiger 1985). Weniger sinnvoll scheint mir ANT, wo sie zur Entgrenzung des Medienbegriffs oder für philologische Sprachspiele herangezogen wird, weil mir ihr Nutzen eher einer des Abwägens und Nuancierens zu sein scheint: einer punktuellen, sporadischen Intervention, die ich hier vor allem mit Pickering (2005), Callon (2008), Gomart/Hennion (1999) führen werde. Dewey (2007 [1951], 450ff) stützte sich übrigens auf Bronislaw Malinowski. Dank an Andrea Seier für wichtige Hinweise.

- 5 Ausdrücklich geht es somit um industrieinterne Konzeptionen des Publikums und nicht etwa eine verallgemeinernde Diskursgeschichte der Medienwirkungsforschung; hierzu Otto 2008.

## Genealogien eines Versuchs

Archivierte Zeitungsartikel und Fotografien beschreiben den angekündigten «Laborversuch»,<sup>6</sup> der am frühen Nachmittag des 30. Januar 1928 im New Yorker Embassy Theatre stattfindet, einem gediegenen, erst kürzlich eröffneten Premierenkino am Broadway. Sechs Frauen, davon drei blond und drei brünett, werden in Paaren mit je gegensätzlicher Haarfarbe in der ersten Reihe des Saales platziert. Zwei Geräte sind mit ihnen unter der Rezeption verkoppelt: ein Sphygmomanometer, mit dem sich der systolische Blutdruck messen lässt, sowie ein Pneumograph zur Kontrolle der Atmung. Kontinuierlich verzeichnet die rotierende Gummiwalze des Pneumographen in Form einer Verlaufskurve, wie sich Frequenz und Volumen beim Luftholen verändern; die Nadel des Sphygmomanometers steigt oder fällt. Das dritte Messinstrument sind Hand und Auge des Psychologen: sie bleiben mit den Probandinnen beständig in Kontakt. Vorgeführt werden einige hundert Meter Film, vorwiegend Großaufnahmen, die John Gilbert und Greta Garbo interagierend in Liebes- und Konfliktsituationen zeigen. In dieser Anordnung registrieren sich die Brünetten mit erhöhter Temperatur und heftiger Atmung. Bei einem Streit zwischen Garbo und Gilbert fällt der Blutdruck einer Braunhaarigen von 136 auf 88, während der einer Blonden von 84 auf 128 steigt, als die Stars ihre Wangen aneinander schmiegen.<sup>7</sup>

Gäbe es eine plakativere Darstellung des kinematographischen Dispositivs? In fast idealtypischer Weise implementiert das New Yorker Experiment im Kino einen klassischen Modus konstanter Selbst- und Fremdbeobachtung. Frauen stehen im Mittelpunkt einer Produktion des Begehrens, dessen Anschauungsobjekte für ein männliches Publikum sie zugleich sind (vgl. Mayne 1993, 22ff). Nicht genug damit – die registrierende Apparatur selbst ist auf Ebene ihrer theoretischen Disposition untrennbar mit der des Kinos verknüpft, stammt die Auffassung, dass der Pneumograph überhaupt einen «intimen Bezug zwischen Gefühl und Atmung» herzustellen vermag, doch von niemand anderem als Hugo Münsterberg (1908, 113). Für Münsterberg drückten sich mithilfe dieses Geräts «geheimste Gefühle» auch gegen den Willen ihrer Träger aus, ebenso wie das New Yorker Kino-Dispositiv ihm offenbar die in *The Photoplay* (1916) niedergelegte Idee ver-

6 Anon., Blondes Lose Out in Film Love Test. Brunettes Far More Emotional, Psychologist Proves by Charts and Graphs. In: *New York Times*, 31. Januar 1928.

7 Vgl. Fußnoten 2 u. 7.

1 Psychologe,  
eine Brünette  
präparierend  
(Courtesy of the  
Academy of  
Motion Picture  
Arts and  
Sciences)



dankt, Großaufnahmen seien mit dem «Innersten des Menschen», seinen Emotionen und Gefühlen korreliert (1996 [1916], 55, 112). Was Münsterberg mit dem Experiment ausdrücklich verbindet, ist der veranstaltende Psychologe William Moulton Marston (1893–1947), ein Münsterberg-Schüler, der einige Jahre zuvor die Erfindung des Lügendetektors patentiert hatte.<sup>8</sup>

Müheles also fügen sich diese archivierten Bilder und Berichte in eine genealogische Denkfigur, die Lügendetektor und Kino als Produkte verwandter Praktiken beschreibt: als frühzeitig getrennte Zwillinge, die einen auf Étienne-Jules Marey zurückgehenden Stammbaum haben. Von diesem *Ahnherr* aus erschienen Reihenbild und physiologische Messung dann als Varianten desselben Versuchs, in der Produktion menschlichen Fühlens und Erfahrens wissenschaftlich abgesicherte Kontrolle zu erlangen – und umgekehrt die produzierten Emotionszu-

<sup>8</sup> Zu Marstons Arbeit bei Universal Pictures, dem New Yorker Versuch im Kontext von Zuschauerforschung und früher Filmpsychologie ausführlich in meinem Buch *Ökonomien der Emotion* (Marburg: Schüren, in Vorb.). Vgl. Bunn (1997) sowie die populärwissenschaftlich-biographische Aufarbeitung bei Alder (2007). Marston war überdies Urheber des Comics *Wonder Woman* und u.a. gemeinsam mit John Henry Feller Verfasser eines medienhistorischen Werks zum Vaudeville, *FF Proctor: Vaudeville Pioneer*. New York: Richard R. Smith, 1943.

stände mit der gelebten Erfahrung von Zuschauer-Probanden anzureichern. Wie Ute Holl könnte man also vom Kino als «Trancetechnik» oder «Maschine» sprechen, die in Kontinuität psychophysischer Apparate Technik, Wahrnehmung und Körperlichkeit verschweißt (2002, 185, 209; vgl. Malin 2009). Oder man könnte wie die kognitionspsychologische Filmtheorie mit Münsterberg als sekundierendem Ahnen den Nachweis führen, dass Film in der Tat die «Emotionsmaschine» einer psycho-industriellen Rationalität sei (etwa Tan 1996). Genealogisch gesehen trägt das Kino bei zu einem epistemischen Bruch, der Ende des 19. Jahrhunderts mit der Art und Weise einhergeht, wie selbstaufzeichnende graphische Technologien emotionale Innerlichkeit in ein visuell appäsentiertes, rationalisiertes Objekt des Wissens übersetzen. Marstons emotionale Topographie des Sozialen wäre somit vorweggenommen in den Techniken einer Wissensproduktion, die Blondinen und Brünette nicht so sehr als soziale Typen vermisst, sondern sie epistemologisch erst als solche hervorbringt (vgl. Dror 1999, 359ff; Cray 1992, 148).

Nicht genug damit: Im Drängen darauf, das Kino zum Ort einer emotionalen Erfahrung von Wirklichkeit zu machen, vereinen sich genealogisch betrachtet Wissenschaft und Industrie. Archivarisches Spüren führt von Marston zu den «laboratorischen Zielen» der Filmwirtschaft selbst. So umschreibt der Harvard-Ökonom Howard T. Lewis 1933 in einer Darstellung der Industrieorganisation Hollywoods deren vielfältige Versuche, den Wünschen ihres Publikums habhaft zu werden (ibid., 94). Lewis erwähnt auch, dass «Universal Pictures Corporation 1929 einen Psychologen einstellte», dessen Aufgabe in der «Analyse von Geschmäckern und Reaktionen des Publikums bestand und auch darin, diese Faktoren im Blick auf filmische Qualitäten zu interpretieren» (ibid., 88f; Übers. PV). Gern wird Lewis mit dieser Angabe von Wirtschaftshistorikern zitiert, die die Anfänge filmindustrieller Publikumsforschung beschreiben (Bakker 2003, 106; Staiger 1990, 29). Bei diesem Psychologen handelte es sich um William Moulton Marston. Marston dürfte der erste studiointern mit Publikumsforschung befasste Psychologe gewesen sein.<sup>9</sup> Eingestellt wird er im Dezember 1928

9 Einmal abgesehen von Hugo Münsterberg, dessen *The Photoplay* als Auftragsstudie für Paramount Pictures entstand und der mit dem Doyen der amerikanischen Kinowerbung, Epes W. Sargent bekannt war. Im Erscheinungsjahr von *The Photoplay* führte der Psychologe und Drehbuchautor Hereward Carrington überdies «various psychological tests» für den Film *THE MYSTERIES OF MYRA* (Leopold & Theodor Wharton, 1916) durch, um die geeignete Hauptdarstellerin zu ermitteln. «The motif throughout is such that much depends upon methods of intuitive expression. The star must be capable of portraying the emotions of one subject to the compelling



von Universals-Präsident Carl Laemmle als Leiter einer neu eingerichteten Abteilung, deren Aufgabe die Anwendung der Psychologie auf alle Belange des Konzerns ist.<sup>10</sup> Marston soll an Drehbuchkonferenzen teilnehmen und Vorschläge aus psychologischer Sicht unterbreiten.<sup>11</sup> Der Vertragsabschluss fällt zeitlich zusammen mit dem Beginn von Universals klassischer Genreproduktion, und tatsächlich werden die Messungen später bei Genrefilmen wie *FRANKENSTEIN* (James Whale, USA 1931) in dem Versuch wiederholt, die Effizienz der Affektübertragung zu optimieren.<sup>12</sup>

So wird Erfahrung im Kontext des filmindustriellen Labors kaum anders denkbar denn als Emotion, die ihrerseits rationalistisches Kalkül eines Regelungsversuchs mithilfe von Apparaten und unter kapitalistischen Bedingungen ist: Instantiierung einer Macht, die «unser eigenes Zittern und Zucken, je nach Versuchsaufbau, je nach Filmgenre» exponiert (Holl 2002, 22; vgl. Otto 2008; Krause/Pethes 2007). Als Erfinder des Lügendetektors und Autor des Buches *Emotions of Normal People* (1928) verspricht der Psychologe die Wahrheit über die gefühlte Erfahrung mit Film im Rückgriff auf einen Normalisierungsdiskurs, der von einem behavioristischen Bild der Kognition gerahmt ist. Marstons Antwort auf die schon von Münsterberg formulierte Frage, «warum wir ins Kino gehen» (1996 [1916]), fällt einschlägig als proto-kognitivistisches Motto aus:

Motion pictures are emotion pictures [...]. It is the duty of motion pictures to arouse in humanity emotions which heal the destructive emotions of humans. Everybody has troubles, but they don't seem nearly so desperate after you've been to view a good movie which arouses the proper emotions (Kingslet 1929).

Nun gibt es aber gute Gründe, die Genealogie des Kinos als Publikumsversuch eben *nicht* im Sinne einer solchen Faszinationsgeschichte psycho-technischer Dispositive fortzuschreiben, auch wenn die Archi-

influences of a superior will. She must have grace, poise and a personality which will actually reach out from the screen, take possession of the people and make them instinctively, irresistibly, respond to each impulse and thrill with every emotion which the star experiences.» Anon., Psychologists Selects Screen Star. *The Motion Picture World*, 6. Mai 1916. Hintergrund war Carringtons Interesse an parapsychologischen Phänomenen.

<sup>10</sup> Anon., Psychology for Films. In: *New York Times*, 25. Dezember 1928.

<sup>11</sup> Grace Kingslet, Universal Signs Psychologist. In: *Los Angeles Times*, 11. Januar 1929.

<sup>12</sup> Mac Tines, Horror, Thrills Compose Plot of Frankenstein. In: *Chicago Tribune*, 4. Dezember 1931. Anon., Frankenstein. In: *Time*, 14. Dezember 1931.

valie *passt*. Als *Anfang*, von dem aus die Gegenwart manipulativer Mediendispositive zu delegitimieren wäre, taugt sie medienarchäologisch schon deshalb nicht, weil sie keinen Anfang markiert. Apparaturen wie der Pneumograph und Experten wie Marston kehren in der Filmindustrie zyklisch – fast jedes Jahrzehnt und bis in die Gegenwart – in Form kurzfristiger, nur leicht variiertes Auftritte wieder; selten finden sie länger Verwendung als der Psychologe, dem von Universal nach wenigen Monaten gekündigt wurde.<sup>13</sup> Überdies verfügte die US-amerikanische Filmindustrie von Anbeginn über ein empirisch gefasstes Bild ihres Publikums. Anders als Zeitungsleser oder Radiohörer sind Filmzuschauer keine unsichtbaren und unbekanntes Adressaten, sondern im Kino als integralem Bestandteil der industriellen Organisation Hollywoods jederzeit als befragbare Subjekte greifbar. Bereits in den 1910er Jahren gab es hierzu direkte und indirekte Verfahren: Kinobetreiber sammelten als Medien direkten Kontakts kontinuierlich Informationen über die Akzeptanz von individuellen Filmen oder Filmtypen unter konkreten Zuschauergruppen, systematisierten diese und leiteten sie auf Verkaufsmessen, über die Fachpresse und eine umfassende, sorgfältig systematisierte Korrespondenz an die produzierenden Studios weiter (Maltby 1999, 23f).<sup>14</sup> Die Studios richteten ab 1917 eigene Abteilungen ein, um Meinungen des Publikums, der Kritiker, der Kinobetreiber und der eigenen Verkaufsorganisation zu sichern (Staiger 1990, 17). Seit 1911 pflegten sie zudem den indirekten Kontakt mit dem Publikum, etwa über Fanmagazine wie *Photoplay* oder *Motion Picture Magazine*, die Kinogeher regelmäßig dazu einluden, sich als Drehbuchverfasser, Gutachter, Juroren oder Skriptdoktoren an der Produktion zu beteiligen.<sup>15</sup>

Lange vor 1920 bestehen somit vielfältige Maßnahmen, die nicht einseitig auf oder gegen das Publikum gerichtet sind und dennoch im damaligen Diskurs der Zuschauerforschung dem entsprachen, was als gute Praxis des Scientific Marketing galt.<sup>16</sup> Das Besondere an Mar-

13 Zu George Gallups Tätigkeit für die Studios in den 1940er Jahren siehe die Arbeiten von Susan Ohmer (insbes. 2001; 2006); zur Tätigkeit des Motivationspsychologen Ernest Dichter, heutigen Psychologen wie Gerald Zaltman (Mind of the Market Laboratory, Harvard) und der Arbeit von Marktforschern wie Joe Farrell (NRG/Nielsen) oder Albert J. Sindlinger für die Filmindustrie s. *Ökonomien der Emotion* (wie Fußnote 8).

14 Vgl. auch Studien zur Publikumsformierung, die in der Forschung zum frühen Kino entstanden sind, so etwa Fuller (1999) sowie Olsson (2004).

15 Weitere Studien zur Zuschauerforschung finden sich etwa bei Jowett (1985), Jurca (2008) oder Quinn (2001).

16 Vgl. dagegen Jowett (1985) oder Ohmer (2006). Schon Duncan (1919) verweist in

stons Versuchen – und ihr Wert für das Verständnis des Erfahrungsbegriffs – zeigt sich nun eben in dem spezifischen «Spektakel kultureller Vielheit», zu dem materielle, konzeptionelle und soziale Aspekte zusammenfließen, und in der Art und Weise, wie sie dabei «übersetzt» und «adjustiert» werden (vgl. Pickering 2005, 354). Genealogien liegen gewiss nicht *falsch*: die in der Archivalie beschriebene Verknüpfung aus Filmprojektion, klassischer Erzählform, Theaterraum, Experten, Mesinstrumenten, Blondinen oder Brünetten bringt *genau* die Anschauung des Kinos als apparatives Dispositiv hervor, mit der sich *unsere* Erfahrung des Kinos verbindet. Genealogien und die Medienarchäologie gehen zugleich nicht weit genug, und ich will stattdessen zunächst im Sinne einer *Medienpragmatologie* auf die ontologische Vielheit der *ta archaia* verweisen.<sup>17</sup> Denn was die Archivalie zu etwas Besonderem macht – und ihre radikale Herausforderung an die Adresse der Filmtheorie begründet – ist, um einen schönen Satz Friedrich Kittlers zu bemühen, dass es sich bei Marstons Versuch auch um einen wirklich «eleganten Sprung aus Experimentalanordnungen in [die] Unterhaltungsindustrie» handelte (1986, 220; Herv. d. A.).

Was damit gemeint ist, wird nur deutlich, wenn man etwas Bewegung in das Bild bringt, das sich in den 1920er Jahren mit dem Eintreten eines techno-wissenschaftlichen Dispositivs in den Raum des Kinos verbindet. Historische Darstellungen verweisen auf einen zu diesem Zeitpunkt stattfindenden Wandel in der Konzeption des Publikums (etwa Balio 1976; 1995; Jowett 1985), stellen diesen aber meist anhand der sich eben nicht wandelnden Parameter des Wandels dar – im Blick auf Ursachen, Kontexte, Bedingungen. Aus dieser Sicht *begrenzt* etwa die labortechnische Messung das, was vom Subjekt am Film erfahren wird, bildet die nun vertikal integrierte Filmindustrie einen *Rahmen*, ihre interne Konkurrenz um schwindende Publika und das Bestreben um Profitmaximierung einen *Grund* dafür, dass sich Erfahrung am Film auf (positive) Emotionen *verengt*. Hollywoods Publikumsforschung lässt sich am Gegenstand des Marston-Versuchs

seinem Standardwerk auf die damals gängigen Methoden; vgl. Percival White (1927, 98f) zum Scientific Marketing mit seiner rigorosen Ausrichtung auf den Konsumenten und seiner «theory of finding out what the consumer wants and then giving it to him».

17 Anknüpfend an jüngere Diskussionen innerhalb einer auf ANT fundierten Archäologie, wie sie im Umfeld der Theoretical Archeology Group Meetings in Columbia und Stanford von Christopher Witmore oder Graham Harman geführt werden. Die Figur des Archäologen und die Medienarchäologie mit ihrer am Frühen Kino geschulten Methodologie wirken in der Gegenwart der «more media» (Lev Manovich) überholt.



2 Pneumograph, einen Psychologen mit zwei Schauspielerinnen...  
(Courtesy of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences)

aber auch als offener Prozess betrachten, in dem soziale, ökonomische, ästhetische und psychologische Phänomene fließend ineinander übersetzt werden. So ändern sich mit dem Eintritt der Laborpsychologie in das Kino nicht nur Kino und Zuschauer, sondern sporadisch auch Ansprüche und Konzepte der Laborpsychologie. Und nicht nur der Pneumograph transformiert Frauen in Blondinen und Brünette, sie transformieren auch den Pneumographen: Denn während letzterer durch das Messen Unterscheidungen produziert, verwandeln diese einen Atmungsindikator in ein Gerät zur Kontrolle filmischer Emotionen. Der Prozess geht in seiner Komplexität zugleich weit über solche einfache Dualismen hinaus, weil es sich beim Kino neben einem *Labor* oder dem Ort einer kommerziellen Auswertungskette eben auch um einen Raum ästhetischer Wahrnehmungen handelt.

Marstons Versuch krönt eine Welle von Blondinen-Filmen, darunter *BLONDE OR BRUNETTE* (Richard Rosson, 1927), *BLONDES BY CHOICE* (Hampton Del Ruth, 1927), *BEWARE OF BLONDES* (George B. Seitz, 1928), *A BLONDE FOR A NIGHT* (E. Mason Hopper, 1928) und *STOCKS AND BLONDES* (Dudley Murphey, 1928). Am 28. Januar 1928 wird *GENTLEMEN PREFER BLONDES* (Malcolm St. Clair, USA 1928) uraufgeführt, die Adaption des Bestsellers von Anita Loos, erschienen zunächst als Serie in *Harper's Bazaar* und dann 1926 überaus erfolgreich als Musical am Broadway; 1927 hatte Loos mit dem Roman

But Gentlemen Marry Brunettes nachgelegt.<sup>18</sup> Ebenso wichtig wie das Liebestagebuch der blonden Flapper Lorelei Lee sind für den Versuch im Embassy Theatre die dabei gezeigten Filme mit Greta Garbo und John Gilbert. So wird GrafVronsky (Gilbert) in *LOVE*, der MGM-Version von *Anna Karenina*, beim Frühappell vom schmunzelnden Großfürsten nach dem Grund für sein Zuspätkommen gefragt: «Blond or brunette?».<sup>19</sup> Kurz, das experimentelle Setting appropriiert populäre Erzähltopoi im gleichen Gestus, wie es sich die von James B. Watson oder Marston entwickelten Theoreme des Behaviorismus zueigen macht. Hinzu kommt, dass es selbst unverhüllt als Spektakel inszeniert ist. Denn im Gegensatz zum geronnenen Bild der Publikumsforschung haben Marstons Probandinnen nicht nur Haarfarbe und Geschlecht, sondern auch ein Gesicht, einen Namen, eine Karriere und eine Meinung, die über die erhobenen Daten hinausgeht. Durchweg sind es Showgirls vom Broadway, die Marston vor der geladenen Presse als blond und brünett verdatet: Rose Gallagher und Peggy Udell aus *Show Boat*, Patsy O'Day und Jean Ackerman aus *Rosalie*, Beryl Halley aus *Rio Rita* und Claudia Dell aus *The Three Musketeers*.<sup>20</sup> Unter den zahlreich anwesenden Presseleuten herrscht Unruhe und Gelächter, sarkastische Fragen fallen, Claudia Dell verlässt den Saal, um Essen zu gehen.<sup>21</sup>

Handelt es sich beim Fall Marston also doch nur um eine beliebige, ja zunehmend bizarre oder gar fälschlich abgelegte Archivalie?<sup>22</sup> Neben einem nach wissenschaftlichen Kriterien durchgeführten Laborexperiment ist der New Yorker Versuch offenbar auch alles andere als das: ein Tie-In, eine Form der *cross-promotion* oder Ereigniswerbung, die wahrscheinlich zwischen MGMs Produktionschef Irving G. Thalberg und dem Broadway-Impresario Florence Ziegfeld arrangiert wurde, um auf nationaler wie lokaler Ebene Aufmerksamkeit für MGMs Filme und Ziegfelds Musicals zu erregen (vgl. Vonderau 2009). 1930 wird die «Blonde Matinee» zu einem verbreiteten Verfahren der Filmpromotion.<sup>23</sup> Marstons Kapazitäten als «mental showman» waren

18 *Gentlemen Prefer Blondes. The Illuminating Diary of a Professional Lady*. New York: Boni & Liveright, 1925 sowie *But Gentlemen Marry Brunettes. The Illuminating Diary of a Professional Lady*. New York: Boni & Liveright, 1927.

19 «Blond, sir», antwortet Vronsky. «Any luck?» «No, sir.» Ein Irrtum, wie sich herausstellt.

20 Anon., Blondes Lose Out in Film Love Test. Brunettes Far More Emotional, Psychologist Proves by Charts and Graphs. In: *New York Times*, 31. Januar 1928.

21 *Ibid.*

22 Die hier abgedruckten Fotos sind neben anderen abgelegt als «Testing Audience Response», MGM, Margaret Herrick Library, Los Angeles. Dank an Barbara Hall.

23 «Where star or feature is a pronounced blonde, stage a Blonde Matinee, terminating



3 ... und der Presse verbindend (Courtesy of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences)

im übrigen ausdrücklich Teil des Vertrags mit Carl Laemmle, der Marstons Stelle in den Monaten nach dem MGM-Experiment erst über eine landesweit veröffentlichte Werbeanzeige *ausgeschrieben* und dann mit dem «Master Psychologist» besetzt hatte – als Leiter von Universals neuem Public Service Bureau.<sup>24</sup> Die Pointe entging zumindest der Presse nicht:

If from now on Universal pictures do not contain, to your way of thinking, at least 75 per cent pleasing impressions and associations over those of another sort, there is probably something wrong with you, instead of with the pictures, and you had better see a doctor, because Universal is hiring an expert to see about this matter.<sup>25</sup>

in the selection of the blonde who most closely resembles the star. The blondes are invited through cooperation of a newspaper. Judges are stationed in the lobby who designate the most likely ones as they enter the theater, the winner being chosen during the performance». Anon., «Practical Showmanship Ideas». In: *The Film Year Book*. New York: The Film Daily, 1930, S. 683.

<sup>24</sup> Der Publicity Stunt wurde mit größter Wahrscheinlichkeit von Robert H. Cochrane eingefädelt. Vgl. Cochranes (1927) Schilderung seiner Tätigkeit als Werbefachmann und die wohl von ihm verfasste Kolumne «Our Weekly Chat» in der *Saturday Evening Post* vom 21. Juli 1928, 20. Oktober 1928 und 9. Februar 1929. Zu dieser Kolumne auch ausführlich in meinem Buch (s. Fußnote 8).

<sup>25</sup> Grace Kingslet, Universal Signs Psychologist. In: *Los Angeles Times*, 11. Januar 1929.

Das Ereignis im Embassy Theatre übersetzt somit Meinung in Forschung, die ihrerseits Werbung ist – ein unendlicher Regress im Zugriff auf Erfahrung und im Wissen über diesen Zugriff, wie es scheint. Es geht hier indes nicht darum, Erfahrung anhand des Beispiels in einem *neuen Licht* oder sich widersprechenden *Kontexten* zu zeigen oder sie in ihrer apparativen Verfasstheit als soziales Konstrukt zu entlarven, sondern eben nur um eine nicht-essentialistische Sicht auf die Geschichte, von der aus eine andere, theoretische Bestimmung der Zuschauerforschung möglich wird. Wie schon eingangs formuliert, ist es vielleicht gerade die ganz konkrete Verknüpfung (und Verteilung) von als essentiell verschiedenen angenommenen Dingen – Forschung und Werbung, zum Beispiel, oder Dispositiv und Erfahrung – von der aus das Verständnis der Kinowahrnehmung konturiert werden kann. Mehr noch: wie meine Ausführungen bislang gezeigt haben, verbindet *uns* etwas mit der Idee des Apparats, im Sinne eines historischen Ortes, von dem aus *wir* in Form einer kollektiven Erfahrung – in Casettis Sinne: im Zusammenfall von Sehen-Können und Wissen-ums-Sehen (*saper-vedere* und *saper-di-vedere*) – vom Hollywood-Kino sprechen. Das Subjekt zur Definition von Erfahrung ebenso wenig voraussetzen zu können wie die Erfahrung zur Bestimmung des Subjekts, ist einer der irritierenden Befunde des Marston-Versuchs, zumal in der Dokumentation des Experiments weder von dem einen noch dem anderen gesprochen wird: Daten werden erhoben, aber sie beziehen sich darauf, was Subjekt und Erfahrung eben nicht (im herkömmlichen Sinne jedenfalls) sind – Filme, Haarfarben, Körpertemperatur, Herzschläge, etc. Gleichwohl relativiert dies den Versuch als historisches Ereignis nicht, sondern zeugt im Gegenteil von einem Drängen, das in ihm und seinem zeitlichen Umfeld hin auf einen Wandel deutlich wird: hin auf einen Prozess, in dessen Verlauf Methoden der Laborforschung und der statistischen Marktanalyse in die ästhetische Wahrnehmung intervenieren, beim Eintritt in den Kinoraum aber zugleich an Schärfe verlieren und interdiskursive, *weichere* Bedeutungen annehmen. Es handelt sich kurz gesagt, wenn überhaupt, um ein *Experiment* von anderer epistemologischer Ordnung, das in Marstons Fall zwar eine historisch ganz spezifische (und in der Tat außergewöhnlich elegante) Prägung erhält, gleichwohl auch dort nur Variante einer Praktik ist, die bis heute für ein Verständnis des Phänomens der filmischen Erfahrung als zentral gelten muss.<sup>26</sup>

26 Explizit werden Pneumograph und Sphygmomanometer bei einer Preview für FRANKENSTEIN in Chicago eingesetzt, um das Verfahren zu optimieren: «We can now know

Gemeint ist mit dieser industriellen Praktik die *Preview* oder Voraufführung von Filmen als Standardverfahren der Publikumsforschung. Vor dem Hintergrund des oben geschilderten historischen Falles will ich in einem zweiten Schritt am Gegenstand der Preview zeigen, inwiefern das Verständnis dieses wechselseitigen ›Durchmangels‹ (Andrew Pickering) dazu beitragen kann, Erfahrung als Begriff zu konturieren. Begründet ist das Beispiel der Preview nicht nur darin, dass es sich neben dem Kassenhäuschen um den wichtigsten *Messpunkt* für Erhebungen der Filmindustrie handelt. Die Preview verdeutlicht auch die sich am Fall Marston abzeichnende Dynamik, innerhalb derer ab Mitte der 1920er Jahre ein neues, aber überaus nachhaltiges «Arrangement» emergiert (Callon 2008), was das Verhältnis des Kinos zu den Zuschauern und das der Zuschauer zu ihrer eigenen Rolle als Konsumenten betrifft. Schließlich ist die Preview als Beispiel deshalb nützlich, weil sich an ihr die im Blick auf Marston gemachten historischen Funde theoretisch wenden und pointieren lassen. Ich will hierzu drei vorläufige Thesen formulieren.

### **Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität**

Die erste These lautet, dass das Entstehen einer neuen Konzeption des Publikums in der Filmindustrie zusammenfällt mit dem Entstehen eines organisierten Marktes für ihre Produkte. Das Konzept des Marktes beinhaltet schließlich nicht nur eine bestimmte Organisationsform und einen Prozess von Transaktionen, sondern zuallererst auch eine spezifische Anthropologie: Märkte setzen kalkulierende Akteure (*calculative agents*), oder genauer: kalkulierende *agencies* voraus (Callon 2008, 3). Werbung und Marktforschung tragen um 1930 maßgeblich dazu bei, dass ein «Raum der Kalkulierbarkeit» entsteht, in dem sich Zuschauer als Akteure eines Marktes bewegen. Zum einen lösen Marktanalyse und Zuschauerforschung mit einer Reihe von Technologien und Verfahren materieller, metrologischer und prozeduraler Art den Prozess der Transaktion von seinen lokalen Rahmenbedingungen ab. Signifikant für diese Veränderung ist, dass die Kinobetreiber als Medien direkter Datenerhebung suspendiert werden. Ihre bisherige Funktion als Verbindungsglied zwischen Produzent und Zuschauer wird um 1930 für die Studios insofern problematisch, als sie zu diesem Zeitpunkt die Kontrolle über die gesamte Auswertungskette beanspruchen

exactly the emotional effect of any film, can cut out the dead spots, and generally improve the pictures distributed». Anon., Frankenstein. In: *Time*, 14. Dezember 1931.



(vgl. Maltby 1999; Ohmer 2001). Auch müssen wegen der Einführung des Revenue-Sharing-Verleihsystems 1928 und den höheren Investitionsvolumen infolge der Durchsetzung des Tonfilms Ticketverkäufe nunmehr exakt bestimmt werden, damit der Split errechnet werden kann (Hanssen 2005).

Zum anderen beginnen sich die bislang ebenfalls meist auf lokaler Ebene, zwischen Studio und Kinobetreiber gehaltenen Werbemethoden ab diesem Zeitpunkt auf ein landesweites Publikum und dessen Wahrnehmung zu richten, dass jeder Film einzigartig und die Erfahrung wert sei (vgl. Staiger 1990, 14). Das Publikum wird indes nicht nur als kalkulierend bestimmt; es tritt in den späten 1920er Jahren auch selbst als widerständiger Akteur in den Vordergrund, der über das Schicksal jedes Films entscheiden kann. Bestseller wie *Your Money's Worth: A Study in the Waste of the Consumer's Dollar* (1927) leiten die landesweite Organisation von Verbraucherschutzmaßnahmen ein, zu denen wissenschaftliche Produkttests und der Abgleich mit genormten Spezifikationen gehören (Handel 1950, 4; McGovern 2006, 163ff; vgl. Schwarzkopf 2009). Hollywood rückt in den Mittelpunkt konsumkritischer Praktiken, die sich gegen standardisierte Filmplots und Hollywoods «canned publicity» ebenso wie gegen den Missbrauch emotionaler oder psychischer Bedürfnisse und die Schwierigkeit richten, Entscheidungen für ein Produkt zu treffen, dessen Wert nicht über Preis oder Leistung bestimmbar ist.<sup>27</sup> Nicht von ungefähr wird in den 1920er Jahren das Kassenhäuschen diskursiv zum Ort der öffentlichen Abstimmung oder *public vote*, befördert von der vertikalen Integration, welche die *Stimme* an der Box Office für die Studios in direkte Einkünfte oder Verluste übersetzt (vgl. Staiger 1990, 14).

Previews tragen ab Mitte der 1920er Jahre maßgeblich zur Konstitution des Marktes und seiner Akteure bei. Die zweite These lautet, dass sich in ihnen eine neue *agencement*, ein verändertes «Arrangement» manifestiert, was die Organisation verteilten Wahrnehmens und Handelns im Bereich des Kinos betrifft. Michel Callon führt mit dem Begriff des Arrangements Foucaults Konzept des *dispositifs* weiter, um auf die komplexe Anordnung aus diskursiven Elementen, Prozeduren und technischen Verfahren zu verweisen, über die sich Handlungen und Kognitionen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren verteilen (2008, 39–43). Previews sind inoffizielle Voraufführungen eines fertigen oder fast fertiggestellten neuen Films mit dem Ziel,

<sup>27</sup> Chase/Schlink (1927, 261f); vgl. Studien zur Bedeutung des Production Code und zur Payne Fund-Kontroverse (etwa Jowett/Jarvie/Fuller 1996).

die künftige Nachfrage zu ermitteln und zu beeinflussen; die Grenzen zwischen den Begriffen der *sneak* und *analytical preview* (auch: *studio preview*, *research screening*) sind dabei fließend.<sup>28</sup> Previews markieren den Erstkontakt einer jeweiligen Produktion mit einem als repräsentativ befundenen Querschnittspublikum: Sie sollen die filmischen Erlebnisqualitäten im Rahmen einer spontanen, also nicht von Kenntnissen oder konkreten Erwartungen vorgebahnten Reaktion beobachtbar machen. Gewiss gab es Probeaufführungen auf amerikanischen und europäischen Theaterbühnen schon im 19. Jahrhundert, mit dem Produktionsmodus des Hollywoodkinos sind sie regulär seit spätestens 1914 verbunden.<sup>29</sup> Zu einem weithin bekannten Merkmal Hollywoods wurde diese industrielle Praxis allerdings erst mit dem Entstehen von Routinen und Medien konsumkritischer Selbstaufklärung, wie ich sie oben beschrieben habe: als etwa MGMs Produktionschef Irving G. Thalberg die Kosten der Retakes publizierte, die aufgrund mehrerer Testvorführungen für *THE BIG PARADE* (King Vidor, USA 1925) nötig geworden waren.<sup>30</sup> Selbst wenn die Preview sich als spezifische Form der Wissensproduktion seit 1929 oft *wissenschaftlicher* Verfahren bedient

28 Leo G. Handel (1950, 61) spricht von der *analytical preview* als «research version of the Hollywood sneak preview»; vgl. etwa Thorp (1939, 30) oder unlängst Bing/Hayes (2004, 38, 52). Unter einer Sneak Preview wird heute ein eingeschränkter kommerzieller Filmstart verstanden, bei dem ein zahlendes Publikum als Teil des regulären Kinoprogramms einen nicht näher angekündigten, fertiggestellten Film zu sehen bekommt. Begleitet wird diese Spielart der Preview mitunter von Gewinn- und anderen Promotion-Aktionen sowie einer abschließenden Fragebogenerhebung. Im Gegensatz zu den oben verhandelten Previews sind Sneaks ein globales Phänomen, bei dem ergänzende Hinweise für die nationale Auswertung eines bereits im Vertrieb befindlichen Films gewonnen werden sollen (etwa zur Kopienzahl, zur Kinolaufzeit oder zum günstigsten Programmslot). Dank der Selbstorganisation von Fans, die sich die Termine über Websites wie *sneak.de* besorgen und ihr Wissen anschließend in sozialen Netzwerken kommunizieren, tragen Sneak Previews zudem zur Mundpropaganda und zu teils erheblichen Zusatzeinkünften bei. S. Wasko (2003, 194), Marich (2005, 25–30).

29 Kevin Brown berichtet von einer Probeaufführung für D.W. Griffiths *THE AVENGING CONSCIENCE/THOU SHALT NOT KILL* (1914): «It was, in the theatrical sense, an out-of-town tryout to test audience reaction and thereby spot the weak points and the strong points as well, to reduce the one and to augment the other» (1973, 47). Bordwell/Thompson/Staiger (1985, 152) setzen den Beginn regulärer Previews für 1915 fest.

30 Thalberg machte Retakes zu einem festen Bestandteil der MGM-Produktion und ließ jeden Film drei- bis viermal vortesten. Seine Previews waren legendenumrankt, nicht zuletzt aufgrund eines eigens bereit gestellten Straßenbahnwagens der Pacific Electric Railway Company («Big Red»), der das Management vom Studiogelände direkt in die Vorortkinos brachte, wo die Previews stattfanden. «Films are not made, they are re-made», wird er gern zitiert (hierzu etwa Schatz 1988, 38; Balio 1976, 264; Vieira 2010, 63).

und darin unterschiedlichen Vorannahmen folgt, ist ihr industrieller Zweck bis heute derselbe geblieben: Previews leiten einen halböffentlichen Suchprozess ein, der die ökonomisch nicht greifbare Erfahrung mit dem *Erfahrungsgut* Film als Komplement zu den harten Gewinndaten vom Kassenhäuschen messbar machen will.<sup>31</sup>

Als komplexes Arrangement aus verschiedenen Diskursen, Verfahren und Techniken erschöpfen sich Previews jedoch nicht in dieser industriellen Funktion. Wie Marstons Publikumstest verdeutlicht (wenn auch eher in Form eines selbstreflexiven ironischen Kommentars), verarbeiten Previews eine Gemengelage ökonomischer, psychologischer oder ästhetischer Interessen und bringen selbst wieder eine solche hervor. Dies zeigt sich vor allem an den Techniken und Verfahren, derer sie sich bedienen. Die *Premiere auf Probe* soll sowohl die Spielbarkeit als auch den Marketingansatz eines Films überprüfen und tut dies in der Regel vor einem eigens einbestellten Publikum, das Marktforscher in Form einer kontrollierten, das heißt mit der Wunschdemographie abgeglichenen Stichprobe auswählen. In ihrer Anlage erscheint die Preview damit disziplinierend; Zuschauer werden unter der Rezeption zudem oftmals mithilfe *panoptischer* Aufzeichnungstechnologien überwacht, darunter Infrarotkameras oder Tonbänder, und sie wurden schon früh dazu erzogen, ihre Reaktion mithilfe von Wählscheiben wie der «Hopkins Televoting Machine», dem «Reactograph» von Bernard F. Cirlin oder dem «Program Analyzer» von Lazarsfeld und Stanton im Wahrnehmungsverlauf darzustellen.<sup>32</sup> Zu solchen statistischen, vom Individuum im Sinne *akkumulierter Präferenzen* abstrahierenden Verfahren kommen jedoch stets andere: qualitative Erhebungen mittels «preview cards» oder Fragebögen, Umfragen in der Kino-Lobby und seit den 1970er Jahren in der Regel auch Focus Group-Interviews. Traditionell sitzen bei Testvorführungen in Los Angeles und New York zudem Mitarbeiter des Produktionsstabs und des Studiomanagements im Publikum, um als *seismische Personen* die eigene Erfahrung am Film vergleichend zu denen der Erstzuschauer zu erspüren.<sup>33</sup>

31 Im Bereich von Erfahrungsgütern gibt es «keine statistischen Mittelwerte, nur Netzwerkeffekte und Knotenpunkte und nichts als Überraschungen» (Vinzencz Hediger, persönliche Mitteilung an den Autor). Vgl. zu Previews auch den Filmökonom De Vany (2004, 146f.). Leider kann ich an dieser Stelle nicht näher auf den Begriff des Erfahrungsgutes und die ökonomische Modellierung von *pleasure* als *utility* eingehen, die in der US-Rezeption von Vilfredo Paretos Konzept der *ophemility* ab 1930 offenbar eine Reformulierung erfährt.

32 Vgl. etwa Handel (1950) und ausführlicher *Ökonomien der Emotion* (wie Fußnote 8).

33 Während einer von mir im März 2010 besuchten Preview in den Pacific Theatres in Lakewood (Los Angeles) kamen Studioangehörige am Anfang, in der Mitte und

Previews produzieren somit mitnichten ein homogenisierendes Bild des Publikums, sondern zunächst eine Gemengelage aus harten und weichen, kalten und heißen, retrospektiven und prospektiven Daten, deren industrieller Nutzen wiederum studiointern ausgehandelt werden muss und nicht Gegenstand der von Drittanbietern organisierten Zuschauerforschung selbst ist.<sup>34</sup> Die neue Anthropologie des Publikums, die mit einem Arrangement wie der Preview entsteht, fasst den *Zuschauer* in Form von *likes* und *dislikes*, Höhe- und Tiefpunkten, aber auch als protestierendes Individuum, das seine Meinung jederzeit unverhohlen kundtun kann: «With Vietnam, school riots, police & gang murders, I don't like to pay \$2.00 to witness more violence. That's entertainment?!!!», wie etwa eine erzürnte Zuschauerin nach Sam Peckinpahs *THE WILD BUNCH* (USA 1969) auf ihrer Preview Card befand.<sup>35</sup> Kalkulieren können ist also nur ein Anspruch des Arrangements, der darauf beruht, dass Erfahrung in Form von konventionellen Qualitätsstandards gefasst wird, als Erwartung, die sich auf Darsteller, Szenen oder Filmende richtet (vgl. Worland 2002, 4), oder als körperlich erlebte Emotion, sofern sich diese denn in einer wahrnehmbaren Zustandsveränderung niederschlägt.

Nicht minder wichtig an der Preview als Arrangement ist ihr Charakter als Dispositiv. Das Dispositiv macht sich im Rahmen der Preview zum einen darin bemerkbar, wie sie den Erstkontakt zwischen Produktion und Publikum gestaltet, zum anderen in ihrer Art und Weise Erfahrungen vorzubahnen, die mit dem jeweiligen Film zu *machen* und zu *haben* sind. Was den ersten Aspekt betrifft, so widerspricht die Preview als industrieller Praktik der Idee, die Filmindustrie ginge auf in einer funktionalistischen Rationalität. Dies tut sie schon deshalb nicht, weil sie kein sauber getrenntes *Innen* und *Außen* aufweist, über das sich die Verhältnisse kategorisch im Sinne der Politökonomie an Produzen-

zum Ende der Vorführung in den Saal, um Zuschauerreaktionen einzufangen. Standard wird diese Praxis mit den Mogulen des klassischen Hollywoodkinos, wie Adolph Zukor paradigmatisch deutlich werden lässt: «A movie audience is very sensitive. With a little experience I could see, hear, and (feel) the reaction to each melodrama and comedy. Boredom was registered – even without comments or groans – as clearly as laughter demonstrated pleasure» (1953, 42).

34 In der Regel dienen Previews und Focus Groups zum Testen von Marketingmaßnahmen und nur zum geringen Teil dazu, einen Film im Feinschnitt zu optimieren. Herzlichen Dank an Cindi Smith, Executive Director Research & Analysis, Nielsen Entertainment, für ein ausführliches Interview.

35 File 990, Wild Bunch Preview Cards (Fresno), Sam Peckinpah Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

ten und Konsumenten feststellen ließen.<sup>36</sup> Anders als bei den von Marx analysierten Komplexen der Schwerindustrie verfügt Hollywood über keine Fabrikto: die Grenzen zwischen Produktion und Konsum werden vielmehr immer wieder neu aufgenommen und verhandelt. So auch im Rahmen der Preview, die zwar wenig daran ändert, dass der jeweilige Film schon hergestellt ist, und die aufgrund ihrer Verfahren und Apparaturen wie dem Pneumographen, dem «Emotionometer» oder dem «Affectometer»<sup>37</sup> sicherlich die Herstellung von Filmen unterstützt, die auf beobachtbaren Reaktionen beruhen. Gleichwohl sind Testvorführungen ein *Suchprozess*, indem Zuschauer selbst zu Experten werden und in dieser Funktion in Konkurrenz zu «practical psychologists»<sup>38</sup> wie Marston oder später George Gallup und Ernest Dichter treten. Die nüchterne Sprache der Operationalisierung, die in den Previewprozess eingeführt wird, verschleiert die offensichtliche Konkurrenz kaum, die zwischen der Darstellung erfahrener Wirklichkeit in der Kunstform des Films, im Erleben der Zuschauer und in ihrer Vermessung als Probanden besteht: Previews ringen um eine Sprache, für die kompetitive Technologien und Formen zur Verfügung stehen (vgl. Dror 1999, 368). Deutlich wird dies an den zahllosen Insider-Berichten über Previews, die seit den 1920er Jahren die wechselseitige Irritation beschreiben, welche Macher und Publikum bei der ersten Begegnung miteinander und dem Film befällt, ohne dass dies jedoch zur Aufgabe des Verfahrens geführt hätte. Diskrepanzen im Wissen von Publikum und Produzenten können in unterschiedlichster Form deutlich werden: So lachte das Previewpublikum von PAID (Sam Wood, 1930) in San Bernardino an der *falschen Stelle*, weil im Dialog ein weit überhöhtes Durchschnittseinkommen genannt wurde (Marx 1975, 137f).<sup>39</sup> «The audience adds

36 «Some of the most interesting markers of production culture activity and expression can be found by scholars, in fact, in the endless intermediate concentric zones that separate and connect the cultures of production and the cultures of consumption» (Caldwell 2009, 208). Zu beachten sind überdies inner-industrielle Konflikte: die Verbindungen und Trennstellen zwischen Elementen einer Industrie, die keineswegs ein Monolith ist.

37 Ausführlicher hierzu in *Ökonomien der Emotion* (s. Fußnote 8).

38 Anon., Wanted – A Psychologist. In: *Saturday Evening Post*, 21. Juli 1928.

39 Die Beispiele sind zahlreich und können an dieser Stelle nicht aufgearbeitet werden. So berichtet etwa René Clair im Rückblick auf seine Zeit in Los Angeles von den Resultaten einer Preview: «I started looking through the audience reaction cards. I was busily reading them when Buddy said, «Don't read them; count them.» He was right, in a way. The fact that people were interested enough to fill out a card was more important than their individual reactions. There were about 200 cards, most of them quite enthusiastic. But then there was the inevitable one that said simply, «It stinks». I didn't feel bad about that because Preston Sturges had told me beforehand

its own element to a picture», notierte der Schriftsteller Robert Nathan über die Preview, «what emerges is a give-and-take, an intangible (but very real) relationship between the two» (1946, 146), und Frank Capra sprach von der Voraufführung euphorisch als Erfahrung einer im Studio nicht greifbaren «third dimension» (Capra nach Levine 1992, 37) der Filmwahrnehmung.

Wie also gehen Dispositiv und ästhetische Erfahrung zusammen? Offensichtlich bedient sich die Preview eines apparativen Dispositivs, aber sie zeigt zugleich, dass sich die mit dessen Begriff verbundene Macht nicht einseitig regulativ gegen das Publikum wendet, sondern *produktiven Charakter* annimmt. Voraufführungen verdeutlichen und potenzieren wie andere Praktiken der Zuschauerforschung die Eigenheit des Hollywoodkinos, «Dispositiv der Passion» zu sein (Gomart/Hennion 1999, 221; vgl. Williams 2002): Sie stellen Techniken, Settings, Verfahren und kollektive Träger für das Phänomen ästhetischer Erfahrung bereit, das in dem daraus konstituierten «event-network» (ibid., 225f) als Form einer zugleich aktiven und passiven, kalkulierten und kalkulierenden Position des Zuschauens entsteht. Während also der Apparat der Filmindustrie von Regulation, Standardisierung oder gar der Normierung des Filmerlebens spricht, setzen Operationalisierungen, wie sie in Verfahren der Zuschauerforschung deutlich werden, buchstäblich ein Mitspielen des Publikums voraus – nicht so sehr im Sinne einer Rolle, die es auch ablegen könnte, als im Bezug auf den offenen und verteilten Prozess, der Erfahrung entstehen und zugleich beobachten lässt.

Die dritte These schließlich lautet, dass Erfahrung im Dispositiv des Hollywoodkinos, wie die industrielle Praktik der Preview und William Moulton Marstons Versuch zeigen, eng mit den «Beziehungen der Rationalität zum Imaginären» verbunden sind, «das im Diskurs ein Hinweis auf den Ort seiner Produktion ist» (de Certeau 1988 [1980], 363). In ihrer Auseinandersetzung mit den Räumen, Netzwerken und Strukturen der Filmkultur hat Janet Harbord kritisch vermerkt, Previews würden «eine Art von Insider-Wissen schaffen» und, indem sie der Filmaufführung Cast, Crew und Celebrities beordneten, «die fiktionalen und faktualen Signifikanten von Texten ebenso verwischen wie die Instanzen ihrer Produktion» (2002, 87; Übers. PV). Treffender ließe sich kaum umschreiben, was als grundlegend für Erfahrung im

that there was one man in town who went to every preview, apparently with the sole purpose of writing that opinion invariably on every card he filled out. Later Preston asked me if Mr. Stinker had been at the preview, and I replied, «Yes, and he brought his family along with him» (Clair/Dale 1970/71, 37).

produktiven Dispositiv des klassischen Erzählkinos gelten kann. Unaufhörlich lotet Hollywood den Raum zwischen dem Wahrscheinlichen und dem Möglichen aus, zwischen zukünftigen Gegenwarten und gegenwärtigen Zukünften, ökonomischer Probabilistik und ästhetischer Imagination, und stets ist das *Subjekt*, von dem aus dieser Prozess kritisch zu beobachten wäre, an der Arbeit konstitutiv beteiligt (vgl. Esposito 2007). Wissenschaftliche Experimente an Blondes und Brünetten sind in diesem Sinne keine Ausnahme, sondern seit langem Teil der «cultural narratives» (Latour/Wolgar 1986), die unser Verhältnis zur Realität durch die Erfahrung mit der Fiktion begründen.

Mein kurzer Durchlauf durch die Mediengeschichte der Zuschauerforschung verweist auf ein Paradox, das der filmischen Erfahrung als historischer Praxis zugrunde liegt. Das ästhetische Vergnügen am Spielfilm erscheint dabei als Aspekt einer ökonomischen Rationalität, die das Publikum stetig selbst mit hervorbringt. Momente einzigartigen Erlebens sind untrennbar mit Routinen verbunden, die seit Beginn einer systematisierten Unterhaltungsproduktion um 1915 und insbesondere mit dem Entstehen eines organisierten Marktes für Spielfilme um 1930 zum Merkmal kommunikativer Lerngeschichten am Gegenstand Kino werden. Marstons Experiment und Verfahren wie die Preview verdeutlichen einen *Modus der Routinisierung* in der Art und Weise, wie *nie dagewesene* Beziehungen zwischen filmischen Stories, Leinwandgesichtern, typisierten sozialen Subjekten im Zuschauerraum, Beobachtungstechnologien und emotionalen Selbstbeschreibungen geknüpft und wieder gelöst werden. Filmische Erfahrung wird in Praktiken routinisiert, welche die «zweite Maschine» (Metz 1977, 14) des Kinos am Laufen halten: den institutionellen Apparat also, der nicht so sehr auf eine Uniformität lustvollen filmischen Erlebens, als vielmehr der geteilten Auffassung zuarbeitet, das es eine solche gibt (vgl. Acland 2003, 48). Als Phänomen dieser Routinisierung sind Verfahren wie die Preview somit seit knapp hundert Jahren an der Produktion eben auch jenes *Überschusses* oder *Rests* beteiligt, von dem aus sich das zuschauende Subjekt der Gegenwart filmtheoretisch als eines des Verlusts bestimmen lässt. Mit den Routinen des Vergnügens, für die Hollywood, die *Traumfabrik*, paradigmatisch einsteht, tritt das Spezifische des Films als eine für das Medium Kino bleibende Erfahrung hervor – auch wenn sich die empirischen Konzeptionen des Zuschauers ebenso wie die Medientechnologien in der Tat stetig ändern.

## Literatur

- Acland, Charles (2003) *Screen Traffic. Movies, Multiplexes, and Global Culture*. Durham, NC: Duke University Press.
- Alder, Ken (2007) *The Lie Detectors. The History of An American Obsession*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Allen, Robert C./Gomery, Douglas (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York/St. Louis/San Francisco: McGraw-Hill.
- Bakker, Gerben (2003) Building Knowledge about the Consumer: The Emergence of Market Research in the Motion Picture Industry. In: *Business History* 45,1, S. 101-127.
- Balio, Tino (1976) *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1995) *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Benjamin, Walter (1977) Über einige Motive bei Baudelaire [1939]. In: Ders.: *Illuminationen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 185-229.
- Bing, Jonathan/Hayes, Dade E. (2004) *Open Wide. How Hollywood Box Office Became A National Obsession*. New York: Hyperion/Miramax Books.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: McGraw-Hill.
- Brown, Kevin (1973) *Adventures with D.W. Griffith*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Bunn, Geoffrey (1997) The Lie Detector, Wonder Woman and Liberty: The Life and Work of William Moulton Marston. In: *History of the Human Sciences* 10,1, S. 91-119.
- Caldwell, John Thornton (2009) Cultures of Production: Studying Industry's Deep Texts, Reflexive Rituals, and Managed Self-Disclosures. In: *Media Industries. History, Theory, and Method*. Hg. v. Jennifer Holt & Alisa Perren. Malden, MA: Wiley-Blackwell, S. 199-212.
- Callon, Michel (2008) Economic Markets and the Rise of Interactive Agencements: From Prosthetic Agencies to Habilitated Agencies. In: *Living in a Material World. Economic Sociology Meets Science and Technology Studies*. Hg. v. Trevor Pinch & Richard Swedberg. Cambridge, MA/London: MIT Press, S. 29-56.
- Casetti, Francesco (2010) Die filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. In: *Montage AV* 19,1 (in diesem Heft).
- Chase, Stuart/Schlink, F.J. (1927) *Your Money's Worth: A Study in the Waste of the Consumer's Dollar*. New York: Macmillan.



- Cochrane, Robert H. (1927) Advertising Motion Pictures. In: *The Story of the Films*. Hg. v. Joseph P. Kennedy. Chicago/New York: A.W. Shaw, S. 233-263.
- Couldry, Nick (2008) Actor Network Theory and Media: Do They Connect and on What Terms? In: *Connectivity, Networks and Flows: Conceptualizing Contemporary Communications*. Hg. v. Andreas Hepp. Cresskill, NJ: Hampton Press, S. 107-120.
- Crary, Jonathan (1992) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- De Certeau, Michel (1988) Kunst des Handelns [franz. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, 1980]. Berlin: Merve.
- Dewey, John (2007) *Erfahrung und Natur* [amerik. *Experience and Nature*, 1925]. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Dror, Otniel E. (1999) The Scientific Images of Emotion: Experience and Technologies of Inscription. In: *Configurations* 7,3, S. 355-401.
- Duncan, C.S. (1919) *Commercial Research. An Outline for Working Principles*. New York: Macmillan.
- Esposito, Elena (2007) *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Fuller, Kathryn Helgesen (1999) Viewing the Viewers: Representations of the Audience in Early Cinema Advertising. In: *American Movie Audiences*. Hg. v. Melvyn Stokes & Richard Maltby. London: Routledge, S. 112-128.
- Gomart, Émile/Hennion, Antoine (1999) A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users. In: *Actor Network-Theory and After*. Hg. v. John Law & John Hassard. Oxford: Blackwell, S. 220-248.
- Handel, Leo G. (1950) *Hollywood Looks At Its Audience*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hanssen, F. Andrew (2005) Revenue Sharing and the Coming of Sound. In: *An Economic History of Film*. Hg. v. John Sedgwick & Michael Pokorny. London/New York: Routledge, S. 86-120.
- Harbord, Janet (2002) *Film Cultures*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Holl, Ute (2002) *Kino, Trance & Kybernetik*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Jowett, Garth S. (1985) Giving Them What They Want: Movie Audience Research Before 1950. In: *Current Research in Film. Audiences, Economics, and Law*. Bd. 1. Hg. v. Bruce A. Austin. Norwood, NJ: Ablex, S. 19-41.
- /Jarvie, Ian C./Fuller, Kathryn H. (1996) *Children and the Movies. Media Influence and the Payne Fund Controversy*. New York: Cambridge University Press.
- Jurca, Catherine (2008) What the Public Wanted: Hollywood, 1937-1942. In: *Cinema Journal* 47,2, S. 3-25.

- Kingslet, Grace (1929) Universal Signs Psychologist. In: *Los Angeles Times* v. 11.01.1929.
- Kittler, Friedrich (1986) *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Krause, Marcus/Pethes, Nicolas (2007) *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*. Bielefeld: Transkript.
- Latour, Bruno/Wolgar, Steve (1986) *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Levine, Lawrence W. (1992) The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and Its Audiences. In: *The American Historical Review* 97,5, S. 1369–1399.
- Lewis, Howard T. (1933) *The Motion Picture Industry*. New York: Van Nostrand.
- Malin, Brenton J. (2009) Mediating Emotion. Technology, Social Science, and Emotion in the Payne Fund Motion-Picture Studies. In: *Technology and Culture* 50,2, S. 366–390.
- Maltby, Richard (1999) Sticks, Hicks and Flaps: Classical Hollywood's Generic Conception of Its Audiences. In: *Identifying Hollywood's Audiences*. Hg. v. Richard Maltby & Melvyn Stokes. London: BFI, S. 23–41.
- Marich, Robert (2005) *Marketing to Moviegoers. A Handbook of Strategies Used by Major Studios and Independents*. Amsterdam/London: Focal Press.
- Marston, William Moulton (1928) *Emotions of Normal People*. Minneapolis: Persona Press.
- Marx, Samuel (1975) *Mayer and Thalberg. The Make-Believe Saints*. New York: Random House.
- Mayne, Judith (1993) *Cinema and Spectatorship*. London/New York: Routledge.
- McGovern, Charles (2006) *Sold American. Consumption and Citizenship, 1890–1945*. Chapel Hill, NJ: The University of North Carolina Press.
- Metz, Christian (1977) *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse at cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Miller, Toby/Govil, Nitin/McMurria, John u.a. (Hg.) (2005) *Global Hollywood 2*. London: BFI Publishing.
- Morsch, Thomas (2010) Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik. In: *Montage AV* 19,1 (in diesem Heft).
- Münsterberg, Hugo (1908) *On the Witness Stand: Essays on Psychology and Crime*. New York: The McClure Company.
- (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Nathan, Robert (1946) A Novelist Looks At Hollywood. In: *Hollywood Quarterly* 1,2, S. 146–147.
- Ohmer, Susan (2001) Gallup Meets Madison Avenue: Media Research and the Depression. In: *Journal of Macromarketing* 28, 109–116.

- (2006) *George Gallup in Hollywood*. New York: Columbia University Press.
- Olsson, Jan (2004) Pressing Inroads: Metaspectators and the Nickelodeon Culture. In: *Screen Culture: History and Textuality*. Hg. v. John Fullerton. Stockholm: Aura, S. 113–136.
- Otto, Isabel (2008) *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*. Bielefeld: Transcript.
- Pickering, Andrew (2005) Decentering Sociology: Synthetic Dyes and Social Theory. In: *Perspectives on Science* 13,3, S. 352–405.
- Quinn, Michael (2001) Distribution, the Transient Audience, and the Transition to the Feature Film. In: *Cinema Journal* 40,2, S. 35–56.
- Schatz, Thomas (1988) *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. London: Faber & Faber.
- Schwarzkopf, Stefan (2009) Discovering the Consumer. Market Research, Product Innovation, and the Creation of Brand Loyalty in Britain and the United States in the Interwar Years. In: *Journal of Macromarketing* 29,1, S. 8–20.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Staiger, Janet (1990) Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising. In: *Cinema Journal* 29,3, S. 3–31 (dt. als: Waren anpreisen, Kunden gewinnen, Ideale verkünden. Nachdenken über Geschichte und Theorie der Filmwerbung. In: *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Hg. v. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau. Marburg: Schüren, 2005, S. 18–61).
- Tan, Ed (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Thorp, Margaret F. (1939) *America at the Movies*. London: Faber & Faber.
- Tines, Mac (1931) Horror, Thrills Compose Plot of Frankenstein. In: *Chicago Tribune* v. 04. 12. 1931.
- Veira, Mark A. (2010) *Irving Thalberg: Boy Wonder to Producer Prince*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Vonderau, Patrick (2009) «Kim Novak and...». Zur Theorie und Geschichte des Product Placement. In: *Montage AV* 18,2, S. 175–196.
- Wasko, Janet (2003) *How Hollywood Works*. London: Sage.
- White, Percival (1927) *Scientific Marketing Management. Its Principles and Methods*. New York/London: Harper & Brothers.
- Williams, Linda (2002) Learning to Scream. In: *Horror, the Film Reader*. Hg. v. Mark Jancovich. London/New York: Routledge, S. 163–168.
- Worland, Rick (2002) Before and after the Fact: Writing and Reading Hitchcock's SUSPICION. In: *Cinema Journal* 41,4, S. 3–26.
- Zukor, Adolph (1953) *The Public Is Never Wrong. The Autobiography of Adolph Zukor. With Dale Kramer*. New York: G.P. Putnam's Sons.

---

# Das Aufklärungsversprechen des Kinos

oder: Die Ablösung der Metaphysik durch die Medien\*

Heide Schlüpmann

## Emphatik der Sinne – Aufklärung im 19. Jahrhundert

Als Filmwissenschaftlerin habe ich Probleme mit dem Sprachgebrauch «die Medien» und auch mit einer Medienwissenschaft, die den Film umgreift. Mich stört daran der vereinheitlichende Gestus, zumal er die Voraussetzung einer unbestimmten, vielleicht gar nicht existierenden Einheit impliziert – was ist *Medium*? Darin erinnert mich Medienwissenschaft an die Metaphysik, eine Domäne der (idealistischen) Philosophie. Diese hatte einmal den Anspruch, das Dach aller Wissenschaften abzugeben, weil sie sich ein Wissen um die letzten Dinge, in der alle anderen gründen, zusprach. Doch hat sich Philosophie selbst – von Veränderungen der Gesellschaft gedrängt, aber letztlich von Innen heraus, – in einen Prozess der Auflösung des Einheitsdenkens und der Vorstellung eines Einheit bildenden Metaphysischen begeben. Das geschah im Abschied von der Systemphilosophie im 19. Jahrhundert. Heute entsteht bisweilen der Eindruck, als gälten *die Medien*, die die Alltagswelt bestimmen, als das die Menschen global Vereinende und seien damit an die Stelle einer übersinnlichen Substanz – Gott, Geist oder transzendentes Subjekt – getreten. Medienwissenschaft will allerdings mit dieser Fiktion, die ihr Gegenstand in der Gesellschaft entwickelt, brechen. Begriffe wie Unterbrechung, Bruch, Riss, Mangel, Fehlen sind

\* Anm. d. Hg.: Es handelt sich hier um das Manuskript eines Vortrags, den die Autorin als «keynote lecture» an der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft hielt, die im Oktober 2009 vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien ausgerichtet wurde.

ihr zurzeit zentral. Ich jedoch möchte jener realitätsmächtigen und auf die Wissenschaft selber übergreifenden Fiktion mit einer Erinnerung an die Aufklärung begegnen, zumal es darin um die Sinne geht.

Gemeinhin gilt das 18. Jahrhundert – mit dem großen Kant im Zenit – als das Jahrhundert der Aufklärung – aber es ist im Einheitsdenken befangen. Dagegen haben Philosophen des 19. Jahrhunderts wie Ludwig Feuerbach, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, aber auch schon Arthur Schopenhauer eine Selbstaufklärung der Vernunft- und Geistes-Philosophie betrieben, der Metaphysik und des Begriffs eines transzendentalen Subjekts. Diese Fortsetzung oder Radikalisierung der Aufklärung ist weniger präsent, sie ist mit dem positiven Denken der westlichen Demokratien nicht kompatibel.

In der Auflösung der Metaphysik geschah eine Öffnung der Einheit des Erkenntnissubjekts und seines Allgemeinheits-, ja, Absolutheitsanspruchs auf die Vielfalt des sinnlichen Leibes in seiner Kontingenz hin. Philosophie war einmal eine engagierte Erkenntnis, in der es immer auch um das wahre oder richtige Leben ging. Mit dem Rekurs auf Sinne und Leib öffnete sie sich im 19. Jahrhundert der kommenden Gesellschaft, sie begann das elitedemokratische klassische Erbe abzustreifen und die Masse der Menschen in ihren Möglichkeiten wahrzunehmen/zu adressieren. Aus diesen und anderen Gründen sind mir das Kino und der Film immer als Erben wiederum dieses Selbstaufklärungsprozesses der Philosophie erschienen, sie greifen deren innerste intellektuelle und leibsinliche Bewegung auf und tragen sie vollends aus dem idealistischen Kontext heraus in die demokratische Massengesellschaft hinein. Unter der Frage des Verhältnisses von Sinnen und Medien möchte ich hier an Philosophien des 19. Jahrhunderts erinnern, um das Sinnenverhältnis des Films zur Sprache zu bringen.

Zur Verbindung von Philosophie und Film gibt es heute zahlreiche Veröffentlichungen. Seltener, soweit ich sehe, beziehen sie sich dabei auf Philosophiegeschichte. Eben das tut jedoch not, um Film und Kino selber aus einem geschichtlichen – und explizit nicht allein technikgeschichtlichen – Prozess heraus zu verstehen und sie nicht von dieser Geschichte abstrahierend lediglich darin zu fassen, worin sie Teil der heutigen Medienrealität sind. Es geht mir um ein altes Versprechen, das sich im Film, im Kino wiederfindet.

«Sonnenklar ist nur das Sinnliche, nur wo Sinnlichkeit anfängt, hört aller Zweifel und Streit auf. Das Geheimnis des unmittelbaren Wissens ist die Sinnlichkeit» (Feuerbach 1999. S. 311). Feuerbach (1804-1872) war der erste in jener Reihe von Aufklärern des 19. Jahrhunderts, er vollzog den Durchbruch zu einer Wendung des Metaphysischen auf

die Physik der Sinne und der Sinnlichkeit des Leibes, vom Denken der Transzendenz zu dem sinnlich erfahrener, erfahrbarer Diesseitigkeit. Dem einstigen Theologiestudenten und später Hegelschüler existiert nichts, was nicht durch die Sinne wahrnehmbar wäre oder in ihnen gründete. Ihnen kommt zentrale Bedeutung für eine aufgeklärte Menschheit und ein glückendes gesellschaftliches Leben zu.

Feuerbach feierte die Sinne und begab sich damit ins Aus der akademischen Karriere. Eben dieses zogen Schopenhauer, Nietzsche und Marx gleichfalls, wenn auch in unterschiedlicher Weise, der Professorenrolle vor. Sie sperrten sich dagegen, nach der idealistischen Philosophie – deren Vertreter noch prominente Lehrstühle innehatten –, in den postidealistischen Trend zur positiven Wissenschaft einzuschwenken – sei sie Geistes- respektive Kulturwissenschaft oder Naturwissenschaft. Bis heute erinnern diese Philosophen daran, dass es ein Denken gibt oder gab, das der empirischen Wirklichkeit in all seiner sinnenfälligen Fülle zugewandt war und das sich nicht der wissenschaftlichen Abstraktion fügte – der Abstraktion, die Siegfried Kracauer als das Signum des 20. Jahrhunderts begriff. Sie charakterisierte ihm eine fatale Situation, aus der der Film einen Ausweg bilden kann. Aufklärung als Aufhebung der Wirklichkeitsferne. Im 20. Jahrhundert verstand der Filmtheoretiker unter dieser Ferne nicht mehr vordringlich die des religiösen oder idealistischen Bewusstseins – wie noch Feuerbach und Marx –, vielmehr des wissenschaftlichen und wissenschaftlich-technischen. Schrieb der Filmtheoretiker also dem Film, einem Produkt von Wissenschaft und Technik selber, eine Wendung aus dem Abstraktionsprozess heraus zu und damit die Herstellung von Sinnlichkeit in der Wissensgesellschaft?

### **Welcher Sinnlichkeit?**

Marx' Diesseitsdenken verband sich in den Frühschriften mit den Vorstellungen einer Emanzipation der sinnlichen Leiblichkeit, einer «Naturalisierung des Menschen». Darin knüpfte er an Feuerbach an. Aber kritisch. Die erste der «Thesen über Feuerbach» lautet:

Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus (den Feuerbachschen mit eingerechnet) ist, dass der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des Objekts oder der Anschauung gefasst wird; nicht aber als sinnlich-menschliche Tätigkeit, Praxis, nicht subjektiv (Marx 1978, 5).

Marx führte die Auseinandersetzung mit einem Begriff der sinnlichen Emanzipation nicht weiter. Aufklärung, als Aufklärung der Massen,

blieb im politischen Zusammenhang auch ihm eine Sache der Rede und der Schrift, die das Bewusstsein, die Vernunft adressieren. (Allerdings gründete Marx seine revolutionäre Hoffnung weniger auf deren Wirkungsmacht als auf die Widersprüche des Kapitalismus.) Das Kino als Ort einer möglichen Massenaufklärung rückte im 20. Jahrhundert – so im sowjetischen Film – in den Blick, aber nur vorübergehend.

Das lag nicht zuletzt daran, dass seit den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts Film als Kunst und Film als Massenunterhaltung praktisch auseinander drifteten. In Kritik und Theorie wurde jedoch gleichzeitig bewusst, dass ästhetische Überlegungen zum Film sich nicht mehr auf den Begriff der Kunst und auch nicht auf den des Naturschönen stützen können, dass sie vom Phänomen des Massenkinos nicht zu lösen sind. Für dieses eröffnete der Gesellschaftstheoretiker Marx, in einer Wendung gegen Feuerbach, allemal den modernen Horizont im Verständnis der Sinne und der Sinnlichkeit. Sie sind Tätigkeit, Praxis, und sie sind *subjektiv*. Wie kann ich das im Zusammenhang mit dem Kino verstehen? Sind die Sinne dort tätig? Oberflächlich gesehen zeichnet Untätigkeit den Kinobesuch aus. Immer galt in einer auf Produktion, Arbeit, Aktivität programmierten Gesellschaft *Ins-Kino-Gehen* als Zerstreuung nach der Arbeit, als unproduktive Unterhaltung, bloßer Zeitvertreib statt Bildung, zumal auch politischer Bildung. Im Kino zu sitzen heißt nichts zu tun, von den Bildern der Leinwand überfallen werden, passiv Botschaften empfangen und uns als Subjekte verlieren. Es scheint – und so sahen es die kritischen Theoretiker der Dialektik der Aufklärung – als habe die Industrie mit Film und Kino gegen das bessere Wissen des historischen Materialismus verwirklicht, wie der transzendente Idealismus sich Wahrnehmung dachte: als reine Formen der Anschauung, in denen die Welt uns gegeben ist, um dann von Verstand und Vernunft durchdrungen und beherrscht zu werden. Ist Marx' theoretische Behauptung einer Tätigkeit der Sinne inmitten der Kulturindustrie praktisch auf der Strecke geblieben?

In den 1970er Jahren nahm Alexander Kluge Marx' Hinweis auf Tätigkeit und Subjektivität der Sinne auf und bezog ihn im Kontext des Produktionsbegriffs – die Sinne als Produktivkräfte – auf das Kino. Ich denke jedoch, dass man die Vorstellung einer Tätigkeit der Sinne ganz aus dem begrifflichen Zusammenhang einer Theorie des Kapitals lösen muss. Will ich – wie Kluge – eine Utopie Kino erkennen, so muss ich die sinnliche Tätigkeit in ihrem Eigensinn gegenüber der kapitalistischen Ökonomie reflektieren.

## Eigensinne

Der Rekurs der Denker im 19. Jahrhundert auf Sinne und Sinnlichkeit – und in deren Folge auch noch der praktischen (Film-)Theoretiker der 60er und 70er Jahre des 20. – mag auf den ersten Blick naiv erscheinen angesichts einer Wirklichkeit, in der wir nicht mehr das Gefühl haben, unseren Sinnen trauen zu können, schon gar nicht einer Art Unmittelbarkeit. Doch die gesellschaftliche Formation und Durchdringung aller Sinne war auch schon im aufkommenden Kapitalismus sehr wohl bewusst. Eigene Sinne sind nichts, was man einfach hat oder das vor dem Zugriff der Ökonomie und Technik konserviert werden könnte. Sie müssen vielmehr in eine Gegenbewegung übergehen, in der sie sich verändern und erst zu sich kommen. In Marx' Begriff sinnlicher Tätigkeit mag das impliziert sein. Jedoch hat es mir immer geschienen, dass vor allem Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* in der Frage solcher Gegenbewegung aktuell geblieben ist.

Eigensinn trägt Schopenhauers Philosophie. In seinem – eben genannten – Hauptwerk verschränken sich Wahrnehmung der heraufziehenden Industrialisierung unter der Herrschaft des Kapitals mit der entschiedenen Weigerung dieser, das Denken zu unterwerfen. Schopenhauer verteidigte Rückzug, Ort der Muße – er selber lebte als Rentier –, nicht nur um eine Kritik der Welt, wie sie ist, zu schreiben, sondern auch um den Abweichungen des Ästhetischen nachzugehen und durch sie hindurch dem Verlangen nach einem unmöglich erscheinenden Leben. Nimmt man den vier Büchern von *Die Welt als Wille und Vorstellung* den Gestus einer umfassenden, zeitlos gültigen Weltanschauung – eben das *Objektive* – und liest man sie stattdessen als tätige Sicht eines historischen Subjekts, dann offenbaren sie eine Spaltung in der modernen Anschauung. Der Philosoph ahnt zum einen, wie wir einer formalisierten, wissenschaftlich durchgearbeiteten Weltsicht erliegen, die sich auf dem Wege der Technik zu einer objektiven Welt unabhängig von uns verselbständigt – keine wahre Welt, sondern Vorstellung. (In unserem Anschauen reproduzieren wir sie bloß noch). Zum anderen jedoch bringt ihm diese Abspaltung zuallererst seine Leiblichkeit als nicht zu vernachlässigende Konstante zum Bewusstsein. Diese dämmerte zunächst in all ihrer Negativität: als etwas Dumpfes, Dunkles, Irrationales, als sich jeder Vernunftaufklärung entziehende Macht, die Schopenhauer *Wille* nennt, in deutlicher Desillusionierung des kantischen moralischen Willens. Das Kernstück der klassischen Ethik verwandelt sich in seinen Augen in den Motor hinter dem permanenten Kriegszustand, in dem sich die Gesellschaftsmit-



glieder befinden. Mit der Entscheidung, da nicht mitzumachen, begibt sich der Philosoph ins gesellschaftliche Abseits. Das erweist sich jedoch unter der Oberfläche und im Schutz des Privatisierens als Raum, in dem sich die Leibes- und Sinnestätigkeiten, vom äußeren Wirken abgeschnitten, reflektieren. In der Selbstreflexion kontingenter physischer Existenz kommt ein Gedächtnis der Menschheit zum Vorschein, bahnt sich ein anderer als herrschaftlicher Verkehr mit der äußeren Wirklichkeit an und bildet sich ein menschliches Vermögen, das nicht identisch ist mit einer Natur, die die gesellschaftliche Entwicklung hinterrücks treibt. Das begriff Nietzsche, der vom Denken «am Leitfaden des Leibes» sprach (Nietzsche 1988, 249).

Im Übergang von einer bürgerlichen Gesellschaft mit gesichertem Privateigentum und garantierter Privatsphäre in die Massengesellschaft scheint mir der Sprung vom Abseits des Philosophen zum Kino nur ein kleiner zu sein – Film vollendet die Abtrennung der Sinne – Auge und Ohr – von unserer Leiblichkeit, reproduziert sie technisch, aus dem Prozess wissenschaftlicher Erkenntnis heraus. Aber die Kamera, die die Wirklichkeit aufnimmt – und der Projektor, der sie wiedergibt – entlasten uns, nehmen uns das Funktionieren der Sinne als Organ der Ratio ab. Dadurch entsteht Raum für die leiblichen Prozesse, die im Kino unmittelbar den Eindrücken aufgenommener Wirklichkeit – wozu unter anderen auch die technische Reproduktion gehört – begegnen. Es handelt sich durchaus nicht um bloß innere Vorgänge, wie ja auch der Körper/der Leib Teil der äußeren Wirklichkeit ist. Vielmehr sind es Prozesse des Austauschs mit diesem Außen, und darin sind sie sinnlich, sind es ästhetische Prozesse jenseits von Kunst und Naturschönem. In Träumen wurden Wahrnehmungen, Erfahrungen verarbeitet wie in der Gedächtnisbildung. Eine Einverleibung der Wirklichkeitseindrücke fand statt, die uns veränderte und verändert der Welt gegenüber treten lässt. Ein sinnlich-leibliches Sehen ist tätig und radikal subjektiv: Es trägt eigensinnig diese inneren Prozesse in die Außenwelt. Wird es von dieser ob der Durchsetzung von ökonomischer Rationalität überall zurückgestoßen, so geben das Dunkel des Kinos und das Lichtspiel ihm Selbstgefühl und Möglichkeit der Äußerung.

Im Kino kommt beides zusammen: das in der Kamera verdinglichte Auge als bloße Funktion und die Augen des Publikums, die sich erneut mit den inneren Prozessen füllen und aus ihnen sehen. Die nicht im Film reproduzierten (Nahe-)Sinne wie Geruch, Geschmack, Gespür, entfalten sich und holen Auge und Ohr in ihren Kontext zurück. Film macht auf paradoxe Weise Sinne. Einerseits produziert und reproduziert er sie in ihrer Abstraktheit – woran sich alle Kritik von

dem Vorwurf der Klischees bis hin zur Verblendung hält, aber auch, wie mir scheint, die Einbeziehung von Film in *Medien*. Andererseits gibt er sie – im Kino – ihrer tätigen Leiblichkeit und Subjekthaftigkeit zurück. Und in dieser Subjekthaftigkeit *machen* die Sinne wiederum den Film, das heißt den Film in seiner jeweiligen Besonderheit – sie machen Filme.

### **Ausblick oder unmedienwissenschaftliche Betrachtungen zu Film und Schrift**

Das Kino übernimmt ein Versprechen der Aufklärung von der Philosophie. In dieser Hinsicht geht es gewissermaßen aus der Philosophie hervor. Der Übergang von der Philosophie zum Kino enthält jedoch nicht nur den Wechsel von der Suche nach Wahrheit zu der nach Wahrnehmung, in ihm löst zudem der Film die Schrift ab. Und in dieser Ablösung verbirgt sich ja etwas Katastrophisches, die Erfahrung vom Scheitern der Sprache. Die Manifestation dieser Erfahrung bildet das im Innersten Aufklärende der so zerrissen, sich im Irrationalen zu verlieren scheinenden Schriften Friedrich Nietzsches.

Nietzsche ist in meinen Augen immer noch der Philosoph des Übergangs von der Philosophie zum Kino. Im Unterschied zu Schopenhauer ging es ihm von vorneherein um den Prozess einer Selbstreflexivität des Leibes und damit um ein Bewusstwerden der Welt durch die vielfältigen leibhaften Eindrücke der Wirklichkeit; es kam ihm auf die Reflexion dieser Eindrücke im und durch den Leib als Teil der Welt an. Das Projekt ist nicht zu verwechseln mit der Propagierung einer Selbstbehauptung der biologischen Vitalität des Körpers, ganz im Gegenteil besteht es in der Zurücknahme solcher – im Sinne Darwins – *natürlichen* Selbstbehauptung in die Reflexion. Schopenhauer schuf mit der Verneinung der Selbstbehauptung den Durchbruch für die Mitteilung von Erkenntnis und von Erkenntnissen am Leitfaden des Leibes – so sah es Nietzsche. Mitteilung aber bekommt bei ihm gleichzeitig noch eine ganz andere Bedeutung, als lediglich der Verbreitung und Nutzung von Erkenntnis zu dienen. Angesichts der Desillusionierung von Gott, Geist, Idee oder transzendentelem Subjekt als das die Menschheit Einende, bleibt den in die Vereinzelnung ihrer physischen Existenz Entlassenen, auf sie Zurückgeworfenen nur noch die Möglichkeit, sich über Mitteilung zu verbinden.

Das Vorhaben einer Philosophie am Leitfaden des Leibes beförderte daher das andere Projekt, in Mitteilung die Isolation zu durchbrechen oder sie aufzuheben. Isolation war dem Leib-Philosophen allerdings

nicht nur eine intellektuelle Feststellung, sondern psychophysische Erfahrung. Das Leiden an der Einsamkeit, wie sehr es zu reden, zu schreiben bewog, barg die Gefahr, entweder in die alten Hypostasen einer Einheit – Gott, Idee, Geist, Nirwana – wieder einzukehren und daran zu verstummen oder im standhaften Verzicht auf solche Zuflucht doch hinterrücks von einer vereinheitlichenden Macht in der Gesellschaft ergriffen zu werden. In dieser perhorreszierte Schopenhauer die brutale Natur, die uns so eint wie entzweit, und von der er im Leben kein Entrinnen sah. Aber Nietzsche erkannte im *Willen* hinter der gesellschaftlichen Fassade bereits kein Naturverhängnis mehr, sondern vielmehr einen Komplex von Ökonomie und Industrie, dem Wirken menschlicher Überheblichkeit, Mangel an Selbsteinschätzung u.s.w.

Eine Ablehnung von System, ein Misstrauen in Kohärenz prägt seine Philosophie. Unbedingt hingegen hält sie an der Möglichkeit der Sprache zu Reziprozität zwischen Sprechen und Hören fest. Diese ist aber nur wirklich in einer Mitteilung, die ganz aus der Besonderheit, damit der konkreten, leiblichen Existenz der jeweiligen Sprecher hervorgeht, nur so ist Miteinander-Reden nicht pure Fiktion. Die Schriften Nietzsches sind ebenso Manifestationen dieses Versuchs, wie sie Dokumente seines Scheiterns bilden. In dem Augenblick, da die Philosophie die lebenswichtige Bedeutung von Mitteilung entdeckt, zeigt sich dieser Weg ins Leben versperrt. Ein Sich-gegenseitig-und-wechselseitig-Mitteilen unter gleich ihm aus Reflexionen des Leibes Sprechenden glückte dem Philosophen nicht. In radikaler Kritik an der Gesellschaft, an Kultur, Kunst und Wissenschaft seiner Zeit, die sich in Hörigkeit gegenüber dem, was bei Marx *Kapital* heißt, befindet, verschob er die Hoffnung vom gesprochenen Wort auf die Schrift: sie wird zur Hoffnung auf Mitteilung an Philosophen der Zukunft, die ihn *hören* würden und ihm antworten könnten.

Nietzscheleser und -leserinnen haben die vorgezeichnete Rolle oft und oft übernommen. Ein Verstehen seiner Schriften ist jedoch im dialogischen Sinne unmöglich. Die intendierte Reziprozität in der Sprache stellt sich nicht ein. Realisiert man das, tritt etwas anderes in den Vordergrund: Nur im Rahmen einer Geschichte der Philosophie geht es in Nietzsches Schriften um Wahrheit, ein wirklich Miteinander-Sprechen, die Reflexion und Mitteilung authentischer Erfahrungen usw. Aus dieser Geschichte der Philosophie heraus polemisierte er heftig gegen den Zeitgeist der Masse der Kulturträger. Er bewegt sich jedoch schon an der Grenze dieser Geschichte. Kulturverfall ist eine Sache, doch in diesem kommt etwas noch Bedrohlicheres – und nicht nur die Bürger Betreffendes – zutage, der Wahnsinn einer Gesellschaft,

die sich nicht in ihrer Beschränktheit wahrzunehmen weiß, der mehr und mehr der Ausblick auf eine Welt fehlt, die nicht beherrschbar, in diesem Sinne *äußere Wirklichkeit* ist. Die Kulturbesorgten wollen dies nicht sehen. Die herrschende Verblendung konfrontierte der Schriftsteller Nietzsche mit provokativen Sätzen, die eine Wahrnehmung wie diese fingieren:

In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllose Sonnensysteme flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmüthigste und verlogenste Minute der ‚Weltgeschichte‘: aber doch nur eine Minute (Nietzsche 1973, 365).

Die Empfindung eines Mangels an Ausblick aus den Schranken des gesellschaftlichen Lebens – aus dem Gefängnis der Selbstbehauptung – eignete nicht nur dem Philosophen. Sie zog massenhaft Menschen ins Kino. Nietzsche selber dankte als Philosoph auch darin ab, dass er kein Ziel, keine Idee, nicht Gott und nicht Geist und keine kommunikative Kompetenz in das blinde Fenster zur Welt stellte. Das Scheitern seiner Schrift geht einher mit einem Verlust an Vertrauen in Sprache als Verbindendes. Dieser um 1900 massenhaft erfahrene Verlust beförderte die ungeheure Wirkungskraft des Films, des Kinos. Das 20. Jahrhundert steht im Zeichen des Films. Nicht Mitteilung, sondern Wahrnehmung ist seine wirkliche Sorge. Alle Versuche zur Mitteilung, auch die ihrer Verschiebung auf die Schrift, verlieren an Bedeutung gegenüber der Vordringlichkeit, einen Ausblick zu gewinnen. Der bestimmt sich nicht allein am Objekt, der Anschauung fremder Kontinente oder des Weltalls etwa, sondern an der *tätigen Sinnlichkeit*.

Schrift und Film zeigen sich (philosophie-)geschichtlich als gänzlich unterschiedliche Phänomene. Schrift enthält das Versprechen der Mitteilung, auch und gerade dann, wenn sie den Dialog, das gesprochene Wort überschreitet. Film hingegen verspricht nur einen Ausblick aus der Befangenheit in einer sich totalisierenden menschlichen Welt. Aber ohne den wird jede Mitteilung sinnlos. Mit Ort und Raum Kino entsteht die Darstellung des Gefängnisses, zu dem wir unsere Welt gemacht haben, ein Gefängnis, noch – und doch – mit Ausblick. Wird unsere Netzhaut zunächst gleichgültig von den filmischen Erscheinungen, die die Leinwand reflektiert, getroffen, so fließt auf die Dauer unsere Sehnsucht nach dem Außen in das Sehen des Films ein und die im Innern verhaltenen Prozesse des Austauschs mit der Au-

Benwelt, Prozesse des Gedächtnisses, des Traums, der Empfindungen und subtilen Sensationen werden virulent, äußern sich.

Im Übergang von der philosophischen Schrift zum kinematographischen Film blitzt für einen Moment reine Technik im Ursprung des Neuen auf. Technik war der Entwicklung von Sprache und Schrift inhärent, aber mit dem Film begegnen wir ihr entblößt von Mythos, Poesie und Autorschaft – und auf diese Entblößung reagieren wird mit der ganzen Energie und Fülle unserer Einbildungskraft. Die Differenz zwischen Film- und Medienwissenschaft scheint mir in dem unterschiedlichen Verhältnis zur Technik zu liegen. Einmal ist sie ständiger Anstoß zur Eigentätigkeit der Sinne, und diese ist letztlich Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion. Zum anderen ist Technik, die Präsenz der Technik in unserer Wirklichkeit, dasjenige, dem der Wissenschaftler auf den Grund gehen will.

### **Technik – das Verdrängte der Philosophie?**

Filmtheorie kam offenbar weitgehend ohne Technikgeschichte aus; die Phänomene, die Filme, waren ihr genug. Sie basiert, ließe sich sagen, auf der sinnlichen Wahrnehmung nicht nur von Auge und Ohr, vielmehr einer umfänglichen Sinnlichkeit, aber in ihrer Reflexivität, das heißt in ihrem Reichtum an äußerer Wirklichkeit in Erinnerung, Gedächtnis, Traum. Sie gründet auf der Leidenschaft so gut wie auf der Erfahrung einer Gesellschaft, in der die Wahrnehmung des Films wie eine Erinnerung entdeckt wird, daherkommt wie aus einer anderen Zeit. Nicht so die Medienwissenschaft. Signifikant für ein medienwissenschaftliches Verhältnis zur Technik scheinen mir Überlegungen von Bernard Stiegler zu Technik, Philosophie, Wissenschaft; ich beziehe mich hier auf ihn. Stiegler geht in seinem kritischen Blick auf die Entwicklung der Technologie und der Wissenschaften gleichfalls auf Philosophiegeschichte zurück. Sein Blick aus der Mitte einer medientechnologischen Welt rückt diese Geschichte allerdings in ein anderes Licht als meine Wahrnehmung aus dem Kino heraus.

Philosophie zeigt sich jetzt seit Plato im Bann einer Verdrängung, der Verdrängung von Technik als ihrer eigentlichen Frage, ihrem eigentlichen Gegenstand (Stiegler 2009, 33). Die Bedeutung der Technik innerhalb der Menschheitsgeschichte zu fassen, geht Stiegler auf den Mythos zurück, der bis ins 20. Jahrhundert keine Transformation in aufgeklärtes Wissen erfuhr. Der Mythos von Epimetheus und Prometheus erzählt davon, wie Epimetheus alle Gaben des Zeus an die Tiere verschenkte, sodass für die Menschen schließlich nichts mehr

übrig blieb, um ihnen ein eigenes Leben zu geben. Darauf stiehlt Prometheus bei Hephaistos und Athene die Techné, um den Mangel an Eigenschaft auszugleichen. Doch das Fehlen einer einenden Bestimmung führt zu Krieg unter den Menschen. Zeus erbarmt sich der Menschheit und schenkt zu ihrer Rettung Gerechtigkeit und vor allem Scham, ein Bewusstsein der Grenzen und ein Schutz gegen die Hybris, zu der Technik verführt (ibid. 48f).

Im 19. Jahrhundert beginnt sich im Zuge der «industriellen Revolution» die Verdrängung von Technik aufzulösen (ibid. 103). Die Philosophie aber sperrte sich länger noch dieser Emanzipation und mit ihr eine Kultur- und Geisteswissenschaft, die sich von der Naturwissenschaft abspaltet. Das hat gravierende Folgen für die Technikentwicklung, sie wird den für das menschliche Leben blinden ökonomischen Interessen überlassen. In Technikverdrängung sind Geistes- und Kulturwissenschaften, so Stiegler, bis heute befangen (ibid. 94). Die Anforderung, Technik anzuschauen ergeht an sie gegenwärtig angesichts einer Transformation der Technik aus einer hilfreichen Gabe in ein Mittel der Selbstzerstörung. Wissenschaft muss sich radikal verändern, sich aus Verblendung befreien, sie muss sich als «Technowissenschaft» verstehen (ibid. 107). Das ist nicht allein eine Sache des Bewusstseins, vielmehr verändert die Befreiung der Technik aus der Verdrängung auch das Unbewusste der Wissenschaftstreibenden. Ihnen geht es dann nicht mehr um das Sein, darum festzustellen, was ist, zu prüfen, ob das objektiv oder wahr ist, stattdessen um das Werden und die Möglichkeit. «Von jetzt an geht es viel mehr darum, zwischen guten und schlechten Fiktionen zu unterscheiden und eine Wahrheit zu denken, die nicht der Fiktion entgegengesetzt, sondern aus Fiktionen zusammengesetzt wäre» (ibid.). Dann erst, so die politische Überlegung, würde es wissenschaftliche Entscheidungskriterien geben darüber, welche Technologien im Interesse der Menschheit entwickelt werden sollten und welche nicht. Den gegenwärtigen Zustand beschreibt Stiegler so: «[...] es ist nicht zu übersehen, dass die Kriterien der Selektion unter allem, was möglich ist, nichts Wissenschaftliches an sich haben: Sie sind rein ökonomischer und kapitalistischer Natur» (ibid. 105).

Das liest sich gut. Also sollten das Kino, der Celluloidfilm Hoffnung in die Wissenschaft setzen. Könnte sie doch dem, was Fortschritt heißt und vielfach Selbstzerstörung technischer Produktion in diesem Fortschritt ist, Einhalt gebieten, sie könnte nach anderen Maßstäben als den ökonomischen für Erhalt oder Abschaffung plädieren. Medienwissenschaft nähme als Technowissenschaft das Interesse der Filmtheorie auf, die einmal auf nichts als den Film vertraute und seine Möglichkeit

einer Wendung aus den Abstraktionen von Wissenschaft und Technik heraus. Der digitale Film in seiner Ablösung vom Material erschüttert dieses Vertrauen. Da erscheint ohne Alternative, gleich Stiegler eine Wendung in den Wissenschaften und aus den Wissenschaften heraus zu fordern. Medienwissenschaft, wie sie einmal aus den bewegten 70er Jahren hervorging, zeigt sich rückblickend als Beginn einer solchen Wendung. Inmitten der Geistes- und Kulturwissenschaften hob sie die Verdrängung der Technik auf. Ich denke an die Mitte der 80er erschienenen Bücher Friedrich Kittlers: *Aufschreibesysteme 1800/1900* (Kittler 1985) oder *Grammophon, Film, Typewriter* (Kittler 1986). Doch hat diese Medienwissenschaft sich um die Zukunft des Kinos gesorgt und die Wahrnehmung im Kino? Stiegler scheint jenen Aufbruch der 70er und 80er Jahre erneuern zu wollen, ihm ein unmittelbares politisches Ziel zu geben: Wissenschaft muß eingreifend sein, wissenschaftliche Kriterien für Entscheidungen im technologischen Prozess, im Fall der Medienwissenschaft: medientechnologischer Prozesse, entwickeln, die ihn aus der totalen Abhängigkeit von Kapital und Industrie lösen. Es ist, als wolle er den Wissenschaften das Selbstbewusstsein zurückgeben, das sie verloren haben, das Vertrauen in Bewusstsein als «eine Form des Lebens, der Bewegung durch Entscheidung». Entscheidung impliziert jedoch – seiner Deutung des Mythos vom Epimetheus zufolge – ein sittlich-moralisches Vermögen, neben dem Gerechtigkeitsinn die Scham, die Fähigkeit zur Zurücknahme der Hybris in der Technisierung der Welt. Der gegenwärtige Ethikboom wäre also ein Symptom für die Wende in den Wissenschaften?

Nun erinnert diese im Namen der *Scham* beschworene Fähigkeit der Zurücknahme an Kracauers Aussage zum Filmmacher, der seine künstlerisch kreative Ambition zugunsten eines «Lesens im Buch der Natur» zurücknimmt. Das deutete der Filmtheoretiker jedoch nicht moralisch, nicht die (Selbst-)Einschränkung ist das Wesentliche, vielmehr die Öffnung auf die äußere Wirklichkeit hin. Einkehr in Ethik oder Insistieren auf der Wahrnehmung in der technisierten Welt und ihr gegenüber – eine Wahrnehmung letztlich von lebensentscheidender Bedeutung – scheint mir eine aktuelle Frage.

Welche Geschichte rückt der Technikphilosoph oder Technowissenschaftler in den Blick? Er will sie nicht der destruktiven Macht von Ökonomie und Kapital überlassen, aber entrinnt er mit seinem kritischen Begriff der Philosophie- und Geistesgeschichte der Perspektive der Macht? Lagen Technik und Technikentwicklung je in der Entscheidung der Ohnmächtigen? Andererseits haben sie, die Ohnmächtigen, an der Geschichte der Herrschenden auch als Subjekte Anteil.

Ich frage mich, ob nicht die Verdrängung der Technik durch die idealistischen Philosophen etwas mit tief empfundener Machtlosigkeit zu tun hatte und auf deren Leugnung zurückging. Nicht im Besitz der Technik wollten sie ein Verbindendes der Menschheit dadurch gewinnen oder vergegenwärtigen, dass sie das Gattungsgedächtnis im individuellen transparent zu machen versuchten, um eine Potenz des Individuums gegenüber der Macht der Besitzenden zu schaffen. Dafür entwendeten sie ihr Techniken der Rhetorik und Mnemotechniken wie die Schrift. Das Verhältnis der Ohnmächtigen zur Technik ist das zu ihren Erscheinungsformen, ihren Produkten. Das Kinopublikum – wie zuvor die Filmmacher – eignet sich Erscheinungen auf der Leinwand an, die sich der wissenschaftlich-technischen Entwicklung des Films verdanken. Es gewinnt Technik für sich nur in diesen Formen und macht daraus etwas, bildet eine andere Geschichte unter der Oberfläche des Fortschritts.

Der Mythos, den der Technikphilosoph heranzieht, macht aus dem Menschen etwas Exzeptionelles – und sei es aus ihm in seiner Negativität –, das Kino klärt ihn darüber auf, dass seine kühnsten Träume gerade nicht in seinem Besitz sind, sondern dass er in ihnen einer äußeren Wirklichkeit angehört, die weiter reicht als seine Welt. Emphatisch formuliert, ist das Kino der Beginn einer Wahrnehmung, in der sich die herrschaftlich, machtvoll gebildete technische Welt relativiert und zurückgeholt wird in eine seiner Totalität äußeren Wirklichkeit. Und – samt dem analogen Film – steht es darin meines Erachtens einzig da. Die aus dem inneren Prozess der leiblich-sinnlichen Reflexion hervorgehende Wahrnehmung bildet wiederum erst den physischen Grund für Entscheidungen, ob und wie eine Technik in die äußere Wirklichkeit einholbar ist. Damit wären wir das Metaphysische der Ethik los. Oft genug boykottieren die Renovierung unserer Städte, die massenhafte Produktion von Alltagsdesign, boykottieren technische Gadgets die Wahrnehmung und verhindern, dass die Fähigkeit dazu sich bildet. So ist vielerlei machbar, das das Leben einschränkt oder zerstört, ohne bemerkt zu werden. Und wenn es gar nicht erst gesehen, empfunden wird, woher sollte eine Entscheidung dagegen oder dafür anders als *von oben* kommen?



## Literatur

- Feuerbach, Ludwig (1999) *Die Grundsätze der Philosophie der Zukunft* [1943]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Werner Schuffenhauer, Bd. 9. Berlin: Akademie Verlag.
- Kittler, Friedrich (1985) *Aufschreibesysteme 1800–1900*. München: Fink.
- Kittler, Friedrich (1986) *Grammophon Typewriter Film*. Berlin: Brinkmann und Bose.
- Marx, Karl (1978) Thesen über Feuerbach [1845]. In: *Karl Marx u. Friedrich Engels, Werke*, Band 3. Berlin: Aufbau Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1973) Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne [1873]. In: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. III.2: *Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Berlin, New York: de Gruyter, S. 365–384.
- Nietzsche, Friedrich (1988) Nachgelassene Fragmente 1884–1885. In: ders.: *Kritische Studienausgabe*, Hrsg. C. Colli und M. Montinari. München: dtv.
- Stiegler, Bernard (2009) *Technik und Zeit. Der Fehler des Epimetheus*. [Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié]. Berlin, Zürich: Diaphanes Verlag.