

Standpunkte

Matthias Kraus

Der Körper im Bild

GFF-Tagung in Marburg

1.

Der menschliche Körper ist schon immer bevorzugtes Sujet der abbildenden Künste gewesen, und die Darstellungen aus Malerei, Bildhauerei und Photographie haben von jeher die Vorstellungen vom Körper geprägt und modifiziert. Mit der Erfindung des Kinos aber erreichte dieser Einfluß eine Intensität, die das Medium als exponiertes Instrument zur Erzeugung *innerer* Bilder auswies und die es in dieser Beziehung deutlich von den traditionellen Künsten unterschied. Nicht, daß der Film den Körper neu erfunden hätte; aber er hat unsere Vorstellung von ihm grundlegend revolutioniert, genauer: Er hat den Bildern vom Körper, die sich in unserem Bewußtsein als Wahrnehmung konkretisieren und als Erinnerungen dort gespeichert sind, unzählige Varianten und Nuancen hinzugefügt. Dennoch blieb und bleibt die Wahrnehmung der kinematographischen Körper an jene der *materiellen* eng gebunden: Das filmische Bild eines menschlichen Körpers appelliert mit einem geradezu diktatorischen Imperativ an unsere Affektion, denn unser eigener Körper tritt im Kino in ein permanentes, komplexes Interaktionsverhältnis zu den Körperbildern, die dort auf die Leinwand projiziert werden. Man könnte diesen Befund als eine der Grundvoraussetzungen filmischer Darstellung schlechthin bezeichnen, denn was spricht unsere Sinne im Kino stärker an als ein Körper in Aktion?

Angesichts dieser simplen Einsicht erscheint es auf den ersten Blick erstaunlich, daß der kinematographische Körper, die Mechanismen seiner Rezeption und seine narratologischen Funktionen von der Filmwissenschaft bisher eher stiefmütterlich behandelt wurden. Ob das Fehlen eines griffigen Analyseinstrumentariums und eines Katalogs distinktiver Kategorien zur Annäherung an den Gegenstand eine Folge dieser 'Nachlässigkeit' darstellt oder einfach die Komplexität eines Phänomens reflektiert, das sich schematischen und vereinheitlichenden Analyseverfahren prinzipiell widersetzt, ist eine der Fragen, die sich auf der diesjährigen Tagung der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) stellten (Marburg, 3. – 5. Oktober). Eine Befassung mit dem Körper schien jedenfalls notwendig, um das Terrain einer möglichen Terminologie zu sondieren und unterschiedliche Ansätze auf ihre Tauglichkeit zu überprüfen.

2.

Unter dem Titel „Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen“ verstand sich die Tagung – der methodisch unbestimmten Ausgangslage entspre-

chend – als ein Forum für unterschiedliche Perspektiven. Knut Hickethier steckte in seinem Einleitungsvortrag einen sinnvollen Diskussionsrahmen ab, indem er anhand einer rezeptionsorientierten Theorie des medialen Schauspiels auf die Rolle des Zuschauers als Produzent von Bedeutung hinwies. In der anschließenden Diskussion eröffnete ein Beitrag aus dem Auditorium eine Kontroverse, die erstaunlicherweise erst in der Abschlusdiskussion wieder aufgegriffen wurde: Bedarf es überhaupt einer Theorie des Schauspielens und der Schauspieler, oder ist jedes medial transformierte Spiel lediglich entkörperlichte Figuration? Diese Frage drängt sich vor allem angesichts des wachsenden Arsenal anthropolomorpher, biologisch definitiv nicht-körperlicher Figuren auf, deren klassische Variante die Zeichentrickfigur ist und deren 'postmoderne' Varianten sich in computergenerierten und -animierten Wesen à la Terminator finden: Sind die Unterschiede zwischen diesen referenzlosen, willkürlich mit Bedeutung aufgeladenen und den vermeintlich 'natürlichen' Körpern grundlegender oder nur gradueller Natur? Die Frage erscheint mir wesentlich für das eigene Verhältnis zum „Körper im Bild“.

Das Spektrum der Tagungsbeiträge reichte von theaterwissenschaftlichen über solche, die die Facetten der filmischen Figur – mehr oder weniger rezeptionsorientiert – innerhalb ihres historischen und psychosozialen Kontextes beleuchteten bis hin zu stark theoriebetonten Ansätzen vor allem semiologischer Provenienz.

Ulrike Haß referierte am Beispiel *Emilia Galotti* Vorraussetzungen von Ausdruck und Darstellung aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Auch Guido Hiß stellte theaterwissenschaftliche Konzepte zur Disposition und formulierte in Anlehnung an ein Bonmot seiner Vorrednerin, nach dem heute eine „Kritik des Sinns durch die Sinne“ erfolgen müsse, ein skeptisches Statement gegenüber der textuellen Prädominanz des Sinns: Körperliches Agieren müsse in Zeiten des Endes der „großen Erzählungen“ auf die Sinne, nicht den finalen Sinn zielen.

Der Großteil der Vorträge bezog sich auf ganz konkrete Beispiele filmischer Körper. Karl Prümm untersuchte die Rolle der Chargen im deutschen Kino, insbesondere im frühen Tonfilm. Dort waren die Chargen eine Attraktion, wurden zu Stars, obwohl sie an der Peripherie des Bildraums und der Inszenierung agieren mußten, Verknappung und Konzentration unumgänglich waren. Diese negative Disposition schlägt jedoch in eine neue Qualität um: Die Chargen bewahren eine Nähe zu Alltagskultur und sozialer Realität, ihre individuelle Körperlichkeit definiert die Rolle. Wie Chargenspieler ihre eigene Körperschichte in Filme einbringen und intertextuell entfalten, erläuterte Prümm am Beispiel von Kurt Gerron, Siegfried Arno und Julius Falkenstein. Stephen Lowrys Vortrag untersuchte die sich wandelnde Starimago der Schauspielerin Brigit Bardot. Lustbetonte weibliche Identifikationsfigur im Klima des miefigen Kleinbürgertums der fünfziger Jahre einerseits, Objekt männlichen Voyeurismus' andererseits, spiegelt sich diese auch in Bardots Vita angelegte Ambivalenz – und das machte vor

allein die anschließende Diskussion deutlich – in diametral gegensätzlichen Inszenierungspraktiken. So wurde Bardots mit dem Film *Und ewig lockt das Weib* generiertes und vielfach kolportiertes Rollenimage des verführerischen und zugleich naiven, 'natürlichen' Sexsymbols in den Werken von Godard und Malle konterkariert und reflexiv gebrochen. Indem etwa Godard in *Le Mépris* die Stereotypisierung von Weiblichkeit im allgemeinen, der Schauspielerin Brigitte Bardot im besonderen, selbst zum Filmthema erhob, unterwarf er Bardots Star-*imago* einem konsequenten Dekonstruktionsprozeß.

Einen der eindrucksvollsten Beiträge lieferte Christine N. Brinckmann, die die Wirkungsmechanismen des Körpers in Aktion mit ihrem Konzept der „somatischen Empathie“ zu erfassen versuchte, ohne dabei jedoch den Anspruch auf ein alleingültiges oder umfassendes Erklärungsmodell zu formulieren: Laut Brinckmann geht ein Großteil der Wirkung filmischer Figuren von visualisierten physischen und psychischen Reizen wie Angst, Schmerz, Gefahr, Schwindel etc. aus; diese auf die Filmfiguren projizierten Stimuli würden für den Zuschauer bei der Rezeption körperlich fühlbar, was Brinckmann anhand einiger Sequenzen aus Filmen Alfred Hitchcocks sehr plastisch und anschaulich erläuterte. Demnach fungiert das Filmbild unter bestimmten Bedingungen als Katalysator psychophysischer Übertragungsprozesse. Brinckmann bekräftigte mit dieser Überlegung eine in anderem Zusammenhang von Jürgen Felix formulierte These, nach der der Körper im 'postmodernen' Film als letzte Bastion authentischer Erfahrung erscheint. Felix' Tagungsbeitrag widmete sich den Brüchen und Kongruenzen zwischen Rolle und Figur bei dem *Schauspieler* Rainer Werner Fassbinder und dessen Spiel mit dem eigenen Körper als Träger lust- und schmerzvoller Erfahrung. Corinna Müller schließlich porträtierte die Stummfilmschauspielerin Henny Porten; anhand der Vorführung einiger selten gezeigter Kurzfilme Portens wurden Überzeichnungen und theatralische Überdeterminiertheit des Spiels im frühen Film evident.

Zu den primär theorieorientierten Beiträgen zählt das Referat von Dominique Blüher, die neuere französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur vorstellte – Arbeiten von André Gardies, Marc Vernet und Nicole Brenez – und diese an den ersten Einstellungen von John Cassavetes' Film *Killing of a Chinese Bookie* veranschaulichte; weiterhin Margrit Tröhlers Vortrag, die ein Forschungsprojekt skizzierte, das die filmische Figur als komplexes, soziokulturelles Zeichen begreift. Ihre etwas schematische Typologie, die darauf abzielte, die einzelnen Komponenten dieses Zeichens zu isolieren und die so gewonnenen Kategorien Rolle, Figur, Charakter, Darstellung, Typ usw. neu zu definieren, kann als ein erster Ansatz zur analytischen Befassung mit dem Phänomen „Körper im Bild“ verstanden werden. Ihre Ausführungen machten jedoch auch eine grundlegende Problematik deutlich: All diese Komponenten sind insofern nicht objektivierbar, als sie im konkreten Rezeptionsprozeß gerade nicht isoliert, sondern innerhalb des Gesamtkomplexes der filmischen Figur wahrgenommen werden.

den und intuitiv Referenzen zur außerfilmischen Wirklichkeit ausbilden. Die Analyse der filmischen Figur muß daher bei ihrer Rezeption ansetzen, und die erfolgt nicht nach semiotischen Regeln, sondern nach mehr oder minder individuellen Bedeutungszuschreibungen, die sich einer strukturalistischen Analyse tendenziell zu entziehen scheinen.

Lutz Haucke stellte ein Begleitprojekt zu der Ausstellung „Diva – Arbeiterin – Girly“ (Filmmuseum Potsdam) vor, das sich zum Ziel gesetzt hatte, Formen von „Maskeraden der Weiblichkeit“ aufzuspüren. Die Vielzahl seiner Ansätze zeitigte jedoch in Verbindung mit der konzeptionellen Detailversessenheit der Ausstellung den Effekt, daß sich ein roter Faden, an dem entlang man etwas über Rollenimages, ihre ästhetische Konstruktion und Historizität hätte erfahren können, alsbald verlor.

3.

Einer Einschätzung aus dem Auditorium zufolge, daß die Frage der Rezeption kinematographischer Körper weitgehend ungeklärt sei, entspricht die Liste offener Fragen, die mir von der Tagung im Gedächtnis geblieben ist: Muß in unterschiedlichen medialen Kontexten – in Theater, Film, Photographie und im computergenerierten Bild – die *Vorstellung* vom Körper oder dieser selbst als Grundlage der Darstellung betrachtet werden; wie verhalten sich Signifikant und Signifikat des Zeichens 'Körper' zueinander, vor allem in dem potentiell mimetischen Medium Film, in dem diese Kategorien zusammenzufallen scheinen? Ist der kinematographische Körper strukturell analysierbar, oder bezieht er seine Wirkung vor allem aus einem Bedeutungsüberschuß, dem man sich nur empirisch nähern kann? Ist das Körperbild überhaupt primäres Zeichen oder in erster Linie eine Funktion von Inszenierung, Narration und Fabel, und muß seine Analyse daher nicht jeweils nach prinzipiell nicht verallgemeinerbaren Regeln erfolgen? Sicher wird das Körperbild in der medialen Konfiguration künstlich mit Bedeutung aufgeladen; das ist aber nur die eine Seite der Medaille, nämlich die der Produktion. Das Material, mit dem dargestellt wird, sind indessen 'reale' Körper, die ihre Körperlichkeit innerhalb der Zweidimensionalität der Leinwand zwar einbüßen, die aber trotzdem als mimetische Zeichen ihre Wahrnehmung an jener 'realer' Körper orientieren.

Es ist wichtig, daß diese Fragen angesichts einer so zentralen Kategorie wie der des kinematographischen Körpers formuliert wurden. Eingefordert wurde weiterhin eine Theoriebildung, die die Sozialwissenschaften – insbesondere Psychologie und Soziologie – mit einbezieht, eine stärkere Differenzierung zwischen Text, Produktion und Rezeption sowie eine größere Sensibilität gegenüber dem Verhältnis zwischen Körper und Apparat, der Beobachtung, daß der genuin filmische Körper immer auch ein apparativ zugerichteter ist. Das berührt dann auch einen grundsätzlichen Gegensatz zum Theater. Zwar handelt es sich sowohl auf der Bühne als auch im Film um mediale Transformationsprozesse von

Ideen, die mittels Körper(-Bildern) Ausdruck finden; während aber der 'dramatische' Körper unter Vorspiegelung eines alter ego 'real' erscheint, behauptet im Film das *Bild* eine materielle Körperlichkeit, deren Funktionieren sich allein dem Arrangement innerhalb eines apparativen Designs verdankt; ganz zu schweigen von der völlig andersartigen Medialität des kinematographischen Körpers, der von der Kamera fragmentiert und durch die Montage inszeniert wird und der im Kino auch mal als beschleunigter, kopulierender oder explodierender Körper erscheint; (einige der) Möglichkeiten, die dem Körper auf der Bühne aus verständlichen Gründen versagt bleiben. Während die Darstellungsmittel des Theaters zur Stilisierung neigen, neigen jene des Films zum Konkretismus – daher bleibt die Frage, inwieweit sich vom Körper im Filmbild überhaupt rational und sprachlich abstrahieren läßt.