

Perspektiven

Thomas Morsch

Der Körper des Zuschauers.

Elemente einer somatischen Theorie des Kinos*

Dem Körper des Zuschauers wird in den herrschenden Theorien des Kinos kein prominenter Platz eingeräumt. Der Zuschauer wird je nach Theoriedesign als sozial geprägtes, kognitiv operierendes oder vom Unbewußten gesteuertes Wesen beobachtet; seine Physis scheint für die Rezeption keine Rolle zu spielen. Diese Einschätzung unterschlägt nicht nur, daß der Körper – und dessen reflexive Selbstwahrnehmung – die konstitutive Vorbedingung von Wahrnehmungsleistungen bildet¹ und seine Verfaßtheit und physische Lokalisierung durchaus Einfluß auf die Rezeption nehmen kann, sondern schließt auch die gesamte sensuelle Dimension der Filmerfahrung aus dem theoretischen Diskurs aus. In der folgenden Auseinandersetzung mit der Somatik des Kinos gehe ich von der doppelten Fragestellung aus, warum der Körper des Filmzuschauers im gegenwärtigen filmtheoretischen Diskurs nur eine marginale Rolle spielt und unter welchen Bedingungen er überhaupt Berücksichtigung findet. Dabei behält der Körper selbst vorläufig den Status einer *Chiffre*: Was es bedeuten kann, im Zusammenhang des Kinos von körperlicher Rezeption zu sprechen, kann nicht als fester Wissensbestand vorausgesetzt werden. Insbesondere wird man vermeiden müssen, unter dem Titel des Körpers zu einer vordiskursiven, gleichsam ursprünglichen und im Biologischen begründeten Form der Erfahrung zurückzukehren und dem Film eine sinnliche Unmittelbarkeit zuzuschreiben, die von symbolischen Encodierungen unberührt geblieben ist.² Dieser Gefahr entgehen die zu referierenden bisherigen Ansätze leider nicht. Die sensuelle Dimension und viszerale Wirkmächtigkeit des Films wird sich nur vor dem Hintergrund des Wissens um den grundsätzlich vermittelten, symbolisch codierten und semantisch strukturierten Charakter des filmischen Bildes konturieren lassen.³ Ebenso wenig darf der Körper selbst als prädiskursive und vorgesellschaftliche Instanz verstanden werden; die Hinwendung zur körperlichen Erfahrung des Zuschauers zielt keineswegs auf eine „private“ und von sozialen Einflüssen bereinigte Rezeptionsform.⁴ Der im Kino sitzende Körper ist ein immer schon vergesellschafteter, dessen Konzeptionalisierung die Historizität der Kinoinstitution und der körperlichen Erfahrung zu berücksichtigen hat.

Bisherige Ansätze der Einbeziehung somatischer Affizierung richten sich oft vor schnell in Opposition zu semiotischen Erkenntnissen ein und bleiben insofern hinter wichtigen Theorieanforderungen zurück. Ein angemessen komplexes Konzept somatischer Filmerfahrung stellt jedoch eine Alternative einerseits zu der

phantasmatischen Subjektivität bereit, die zumindest der klassische Hollywoodfilm in der Perspektive der psychoanalytischen Filmtheorie als idealtypische Form von *Spectatorship* festschreibt, andererseits zu den einseitig rationalistischen Konzepten von Zuschauerschaft, die im Rahmen der neoformalistischen Filmtheorie favorisiert werden.⁵ Institutionalisierte Zuschauerschaften sind Medieneffekte, aber die polymorphen Qualitäten des Films produzieren auf Seiten der Zuschauer unterschiedliche Subjektivitäten, von denen eine mögliche in einer vom Körper statt vom Unbewußten oder vom kognitiven Apparat dominierten zu suchen ist.

1. Der Ausschluß des Körpers

Will man den Körper als Dimension der Kinoerfahrung und als Element des theoretischen Diskurses wiedergewinnen, so lohnt es sich, zunächst nach den historischen Gründen für dessen Verlust zu fragen. Mit dem Rekurs auf die Filmtheorie allein wird dies nur unzureichend zu beantworten sein. Drei Elemente aus den Bereichen der Ästhetik, der Wahrnehmungstheorie und der Mediengeschichte sind jenseits des immanenten Diskussionszusammenhangs filmwissenschaftlicher Fragestellungen hierfür von besonderer Relevanz. Zunächst kann man auf die Tradition der philosophischen Ästhetik verweisen, die sich spätestens mit Kant von der in der antiken Rhetorik noch geltenden Bindung der Kunst an den Affekt verabschiedet. Trotz der seitdem etwa von Nietzsche, Bernays, Bataille, Klossowski und dem amerikanischen Pragmatismus unternommenen Versuche, eine physiologisch orientierte Ästhetik zu restituieren, ist die bei Kant angelegte Trennung von sinnlicher Lust und einer der Kunsterfahrung angemessenen „reinen“ und reflexiven Lust auch dank der anhaltenden philosophischen Kritik an derartigen Versuchen⁶ bis heute wirkmächtig geblieben.

Die zweite historische Ursache für den „Verlust“ des Körpers in der Filmtheorie ist in jenem der Moderne geschuldeten Dispositiv der Wahrnehmung zu suchen, das dem filmwissenschaftlichen Diskurs und den Metaphern des Sehens, des Auges und des Blicks, die ihn strukturiert haben, unterliegt. Den Ausgangspunkt bildet ein historisches Dispositiv des Sehens, welches das Auge einseitig als Medium der Distanznahme begreift, das als „durchweg aufgeklärtes Organ“⁷ zum emblematischen Sinnesorgan der Aufklärung geworden ist. Der Blick hält die Dinge auf Distanz, identifiziert sie, vereint Erkenntnis und Herrschaft. In der Moderne wird das Auge zunehmend als „geistiger“ Sinn verstanden und vom Körper abgekoppelt, zu ihm selbst noch einmal auf Distanz gesetzt.⁸ Gisela Schneider und Klaus Laermann haben in einem folgenreichen Aufsatz die Geschlechtsspezifität der neutralisierenden und abstrahierenden Funktion des Blicks hervorgehoben. Es ist vor allem das männliche Subjekt, das den Blick als „Herrschafts- und Distanzierungsmittel“ benutzt. Das Sehen erlaubt „eine Abstraktion vom eigenen Körper, die ihn als unberührt und unberührbar erfahren läßt.“ Das männliche Wahrnehmungsideal ist „ein entsubjektivierter Blick, der scheinbar alles zu berühren vermag, weil nichts

ihn berührt. Er ist neutralisiert und neutralisierend zugleich.⁴⁹ In der Analyse der patriarchalen Strukturen des narrativen Hollywoodfilms durch Laura Mulvey¹⁰ gewinnt dieses auf die visuelle Kontrolle der Objekte ausgerichtete Blickdispositiv nicht allein als Signatur einer Epoche, sondern auch für die filmische Organisation der Wahrnehmung durch den technischen Apparat Ubiquität. Das Auge des Zuschauers fügt sich in einen von der Kamera hergestellten, entkörperlichten, aktiven und sadistischen Blick ein, als dessen passives Objekt der Körper der Frau fungiert. Die Kritik an der Unterstellung einer vorherrschend sadistischen Blickstruktur im Kino auch innerhalb der feministischen und psychoanalytischen Filmtheorie hat zu Ansätzen geführt, die eine eher masochistische Dimension des Kinos herausstellen und damit teilweise auch einer somatischen Dimension von Erfahrung näher gerückt sind.¹¹ Ein solcher Ansatz wird später noch zu diskutieren sein.

Zuvor soll jedoch ein letzter historischer Grund für die Vernachlässigung des Körpers in der Rezeptionsästhetik angeführt werden. Die hier relevante Argumentation nimmt eine mediengeschichtliche Zäsur zwischen oraler und Schriftkultur an, mit der sich erst das Paradigma der Fiktionalität und gleichzeitig ein neues Verhältnis zwischen Kunstwerk und Rezipient ausbildet. Vor der Erfindung des Buchdrucks war Kommunikation weitgehend an die Vorbedingung körperlicher Anwesenheit der Kommunizierenden gebunden. Mimik, Gestik und Artikulationsweise bildeten zur Zeit der mittelalterlichen Minnekultur, in der „Trobadore“ auf Hoffesten einem adligen Publikum vortrugen, wichtige Elemente des Verständnisses und der Stiftung von Bedeutung.¹² Die physische Präsenz des Vortragenden ist vor dem 16. Jahrhundert nicht vom Text abziehbar, der Text noch kein *in sich* verständlicher. Der sich mit dem gedruckten Buch vollziehende Epochenbruch bedingt ein neues Verständnis von Literatur und der Rolle der Rezipienten. Entsteht damit für den Autor die Notwendigkeit, die Bedeutung nun vollständig im Text selber zu encodieren, weil Sinnstiftung nicht länger auf den performativen Überschuss des mündlichen Vortrags zurückgreifen kann, entstehen auf der anderen Seite für den Leser neue Freiheitsgrade der Interpretation. Erst damit wird „Literatur“ im modernen Sinne ermöglicht. Wie Hans-Ulrich Gumbrecht ausgeführt hat, entwickelt sich in Folge eine neue Erwartungshaltung der Rezipienten gegenüber literarischen Texten und ihren Inhalten. Die Intentionalität des Lesers richtet sich nicht mehr auf eine Vollzugssituation, die mit dem Buchdruck weitgehend aus der literarischen Kommunikation eliminiert scheint, sondern auf die Konstitution und Erschließung der fiktionalen Welten, zu deren Imagination literarische Texte einladen. Literatur setzt sich zunehmend als eigener Sinnbezirk von der Alltagserfahrung der Rezipienten ab, als ein Reich der Träume, Illusionen und alternativen Weltentwürfe. Erst dieser epochale Umbruch produziert eine Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, die von den Lesern nur qua *Identifikation* mit den textimmanenten Rollen überschritten werden kann. Diese neu entstehende Rezeptionshaltung schließt körperliche Partizipation aus, denn „zu der neuzeitlichen literarischen Rezeptionskompetenz gehört das Wissen, daß man den *Körper nicht*

mit über diese Grenze nehmen kann. [...] Auf beiden Seiten der Kommunikation entstand aus der Diskrepanz zwischen Alltags-Rolle und fiktionsimmanenter Rolle das Bewußtsein einer Grenze zwischen zwei Welten des Sinns und zugleich die Notwendigkeit, den Körper beim Eintritt in die fiktionale Welt zurückzulassen.¹³ Mit dem mediengeschichtlichen Bruch zwischen oraler und Buchkultur avanciert Fiktionalität zur Kernbestimmung von Literatur. Auch für das Theater, das weiterhin auf wechselseitiger physischer Kopräsenz von Schauspielern und Publikum basiert, hält Gumbrecht an der These der Entkörperlichung der Rezipienten fest, insofern die Körper der Schauspieler nur als die *Medien* einer Fiktion fungieren.¹⁴

Es ist unschwer zu erkennen, daß die psychoanalytische Filmtheorie, für die Begriffe wie Identifikation und Illusion zentral sind, das technische Medium ebenfalls in die Tradition dieses Rezeptionsdispositivs stellt: Mit der Verdunklung des Kinosaals schwindet tendenziell das Bewußtsein des Zuschauers für den umgebenden Raum, für die eigene physische Lokalität und auch für den eigenen Körper. Wie der Leser ist auch der Filmzuschauer vereinzelt, insofern er sich nicht als Teil eines Publikums erfährt: Der Sog, der von der Leinwand ausgeht, ist ebenso ein Strudel des Vergessens, der die physische Umgebung, den eigenen und die übrigen anwesenden Körper mit sich reißt.¹⁵ Insofern scheint das Kinodispositiv tatsächlich das Paradigma der literarischen Rezeption zu kopieren.

2. Körperbilder

Hat die Filmtheorie einerseits Indizien dafür offengelegt, daß auch das Kino in der Tradition der skizzierten Ausschlußpraktiken zu verorten ist, läßt sich andererseits fragen, ob die kulturgeschichtliche Verallgemeinerung des „literarischen Paradigmas“ nicht auch Differenzen überdeckt, die erst in den letzten Jahren zunehmend Thema geworden sind. Gibt es nicht doch – entgegen Gumbrechts Einschätzung – in den darstellenden Medien einen *Überschuß* gegenüber der Fiktionalität, der zunächst in der physischen Präsenz der Schauspieler zu suchen ist? Und ließe sich an diesen *Überschuß* der Präsenz, sei sie physisch – wie im Theater – oder auch nur imaginär – wie im Film – nicht eine Dimension der Erfahrung anschließen, die sich an das Vor-Augen-Stellen von Körpern heftet, die Literatur schließlich nur symbolisch zu codieren vermag? Aus der elementaren Tatsache der Gegenüberstellung von Körpern, denen der Rezipienten und denen der Agierenden, wäre dann ein qualitativer Unterschied zu dem für die Literatur konstitutiven Dispositiv zu postulieren.

In diesem Sinne hat sich im Rahmen der Theaterpraxis bereits die historische Avantgarde auf den Körper als das primäre Material der Theatralität rückbesonnen. Während zur Zeit des bürgerlichen Illusionstheaters die körperliche Gestik als auf Ähnlichkeit beruhendes ikonisches Zeichen der (symbolischen) Sprache untergeordnet wurde und ihren Platz auf der Bühne nur als Ausdruck seelischer und emotionaler Regungen fand, wird im Avantgardetheater die Rolle des Körpers

auf der Bühne radikal aufgewertet. Der Körper wird als das spezifische Kapital des Theaters in Abgrenzung zur Literatur entdeckt. Die semantischen Qualitäten der Sprache treten in den Hintergrund, der Körper, jetzt ebenfalls als konventionelles, symbolisches Zeichensystem begriffen, gewinnt in den an außereuropäischen Theaterpraktiken orientierten Ästhetiken an Dominanz. Diese Entwicklungslinie setzt sich in neuer Weise im postmodernen Theater fort, das neben der Sprache nun auch den Körper als Zeichensystem destruiert und desemantisiert, d.h. seiner Ausdrucksqualitäten beraubt.¹⁶ Es sind die materiellen Qualitäten des Körpers, die ins Zentrum postmoderner Inszenierungsstrategien rücken, um einer mehr sinnlich als an Sinn ausgerichteten Rezeptionserfahrung Vorschub zu leisten.¹⁷

Der Befreiungsschlag des Theaters gegen seine Literarisierung führt über den Körper und die sinnlichen Erfahrungsqualitäten, die sich an ihn heften, sobald er nicht mehr bloß als Ausdrucksmedium einer Fiktion, sondern als materielle Entität in den Fokus rückt. Für das Kino, das mit dem Theater ja die elementare Tatsache des Gegenübers von Körpern – auf der Leinwand bzw. der Bühne und dem Zuschauersaal – teilt, hat Linda Williams die Frage nach den spezifischen Qualitäten des Körpers in einem Aufsatz aufgeworfen, der sich mit den von ihr als *Body Genres* bezeichneten Filmgattungen auseinandersetzt: dem pornographischen Film, dem Horrorfilm und dem Melodram. Diese Genres zeichnen sich nach Williams durch eine exzessive Inszenierung körperlicher Sensationen aus und setzen in der Rezeption auf spezifisch somatische Wirkungsqualitäten.¹⁸ In den Exzessen des Körpers sieht Williams die Möglichkeit der Überschreitung traditioneller Kategorien der Fiktionalität und Repräsentationalität gegeben, die für das identifikatorische Verhältnis des Zuschauers zum Geschehen auf der Leinwand konstitutiv sind.¹⁹ Die Körpergenres verbindet, daß sie auf der Objektseite, dem Film, extreme Bilder des Körpers zur Schau stellen, Körper in sexueller Erregung, Körper als Opfer von Gewalt und emotional überwältigte Körper, während sie auf der Subjektseite die unwillkürliche Mimikry des Zuschauers an den ausgestellten Körperbildern anstreben. Die Körperbilder faßt Williams unter dem Begriff der Ekstase:

„Ein anderes durchgängig gemeinsames Merkmal dieser Körpergenres ist es, sich um eine – wie man es vielleicht am besten nennen könnte – Form von Ekstase zu zentrieren. [...] Man könnte sagen, dass alle ekstatischen Exzesse etwas gemeinsam haben. Sie zeigen unkontrollierbare Krämpfe oder Zuckungen – einen Körper, der ausser sich ist, beherrscht von sexueller Lust, Furcht, Schrecken und überwältigender Emotion. Akustisch ist der Exzess dadurch gekennzeichnet, dass er nicht auf kodierte Artikulationen der Sprache zurückgreift, sondern auf unartikulierte Schreie – der Lust im Porno, der Angst im Horrorfilm, qualvolles Schluchzen im Melodram.“²⁰

Allen drei angesprochenen Genres ist darüber hinaus gemeinsam, daß sie zumeist den weiblichen Körper als Projektionsfläche der körperlichen Überwältigung, als „Verkörperung von Lust, Furcht und leidenschaftlichem Pathos“²¹ benutzen. In normativen ästhetischen Einschätzungen rangieren die genannten Gattungen zumeist

gerade aufgrund der mangelnden ästhetischen Distanz weit unten, die den Zuschauern dieser Genres unterstellt wird, wenn sie durch Erektionen, zitternde, schweißige Hände oder Tränen in den Augen Mimesis üben an den manipulativen körperlichen Spektakeln auf der Leinwand. Liegt die „Norm“ des Films in der strukturellen und funktionalen Einbindung von Körpern in die Narration, stellt sich mit den Körpergenres die Frage nach den Einflüssen eines Exzesses der Darstellung auf die Disposition der Zuschauer. Die genannten Genres erbringen die paradoxe Leistung, durch eine Forcierung der Inszenierungsstrategien und der Stilisierung gerade die ästhetische Distanz aufzuheben und den Zuschauer partiell seiner vermeintlichen Souveränität über das Filmbild zu berauben. Die Körperexzesse evozieren eine affektive Überwältigung des Zuschauers, die weder von kognitiven Rationalisierungen noch von voyeuristischer Lust unmittelbar aufgefangen werden kann. Sie produzieren, was Maurice Blanchot in Abgrenzung zu dem eingangs angeführten Paradigma eines distanzierten Sehens als „Faszination“ zu beschreiben versucht hat:

„Sehen setzt Distanz voraus, die trennende Bestimmtheit, die Fähigkeit, nicht in Kontakt zu kommen und im Kontakt die Verwirrung zu vermeiden. [...] Aber was geschieht, wenn einen das, was man sieht, obgleich es distanziert ist, durch einen ergreifenden Kontakt zu berühren scheint, wenn die Sehweise eine Art Berührung ist, wenn Sehen ein *Kontakt* auf Distanz ist? Wenn sich das Gesehene dem Blick auferlegt, als wenn der Blick ergriffen, berührt, mit der Erscheinung in Verbindung gesetzt würde? [...] Was uns durch den Kontakt auf Distanz gegeben wird, ist das Bild, und die Faszination ist die Anziehungskraft des Bildes, das Bild als Leidenschaft und Leiden. Was uns fasziniert, hebt unsere Möglichkeit der Sinngebung auf.“²²

Blanchot formuliert an dieser Stelle die Möglichkeit eines Auseinanderfallens von Wahrnehmung und Distanz bzw. Souveränität, die in den bisherigen Beschreibungen des Kinodispositivs zumeist als Einheit gedacht worden sind. Im von den ekstatischen Bildern des Körpers ausgelösten Moment der Faszination versagen das sinnstiftende „Lesen“ des filmischen Bildes und die distanzbewahrenden Prozesse der Identifikation. Dieser qualitative Umschlag in der Rezeption geht als Voraussetzung in eine somatisch-affektive Erfahrung im Kino ein.

Williams' Modell stellt insbesondere die Rolle des Körpers auf der Leinwand in seinen ekstatischen und narrativ nicht unmittelbar plausibilisierten Momenten für die somatische Reaktion des Publikums heraus.²³ Mit der exzessiven Inszenierung von Körpern beantwortet sie die Frage nach der somatischen Affizierung der Zuschauer und deutet damit im Gegensatz zu Gumbrecht an, daß in den Bildern realer Körper in der Tat ein Überschuß gegenüber literarischen - und damit symbolischen - Schilderung von Charakteren vorhanden sein kann. Eine somatische Rezeptionsweise stellt sich als Effekt von Leinwandkörpern ein, die durch ihre ekstatische Aufladung in der Wahrnehmung der Zuschauer nicht mehr als durch die Narration funktionalisierte äußere Hülle handelnder Charaktere erscheinen, sondern eine materiale Eigenständigkeit gewinnen, die die Kategorien der

Fiktionalität und Repräsentationalität zumindest temporär außer Kraft setzt. Rückt man auf diese Weise die Erosion von Zeichenhaftigkeit und Repräsentation im Konnex von filmischem Objekt und Wahrnehmung in das Zentrum der Bestimmung somatischer Erfahrung, stellt sich die Frage, ob dieser Ansatz auf die Darstellung ekstatischer Körper im Film beschränkt bleiben muß. Eine somatische Theorie des Kinos müßte sowohl die allzu konkretistische Auslegung von „körperlicher“ Rezeption als – im Ernstfall – die Produktion von Körperflüssigkeiten, von Sperma, Schweiß und Tränen, aufgeben, als auch die unmittelbare Anbindung an bestimmte Bildsemantiken. Momente der Rezeption, in denen der Zuschauer sich körperlich auf die Leinwand einschwingt und die von Blanchot dargelegte Faszinationskraft die Zeichenhaftigkeit und Repräsentationalität des Bildes durchschlägt, wären zumindest als Potentialität für den gesamten Bereich des Films einzuklagen. Richtig ist sicher, daß der Körper in besonderem Maße dazu geeignet ist, die Autorität der Narration herauszufordern und das System der Bedeutungsproduktion zu subvertieren.²⁴ Es mag eine besondere Qualität in den ekstatischen Körperbildern liegen – eine somatische Theorie des Kinos wird jedoch zum Fundament dieser Faszinationskraft vorstoßen müssen, das sich hier vielleicht nur in seiner offensten Form präsentiert.

Während die kognitiven oder unbewußten Prozesse der Identifikation auf die Charaktere einer Handlung zielen, liegt der Kern der somatischen Affizierung der Zuschauer nach dem bisher Gesagten in der Qualität der filmischen Körper, in ihrer Materialität über die bloße Ver-Körperung filmischer Figuren hinauzuweisen und gerade darin die Ebene der Repräsentation zu überschreiten. Diese Qualität kann möglicherweise jedoch ebenso anderen Elementen des filmischen Bildes zugesprochen werden. Richard Dyer etwa verfolgt in einem Text über das Musical einen in ähnlicher Weise zur traditionellen semiotischen Auffassung des Films querstehenden Ansatz. Er faßt Elemente wie Farbe und Textur des Bildes, Bewegung, Rhythmus und Kameraarbeit, also die kinetischen und synästhetischen Qualitäten des Films als „nicht-repräsentationale Zeichen“, denen er einen ambivalenten semiotischen Status zuschreibt: Sie können als Zeichen *gelesen* werden, aber auch, unter Umgehung ihrer zweifellos vorhandenen symbolischen Dimension, unmittelbar *erfahren* werden.²⁵ Im „Sich-Einlassen“ des Körpers auf diese elementaren Bildqualitäten nähert sich der Zuschauer einer somatischen Erfahrung des Films, die andere Filmästhetiken gewaltsam herbeiführen. So merkt Gertrud Koch zu der modernistischen Schockästhetik Alfred Hitchcocks an: „Die Transformation des Gesehenen in ein Schockbild nimmt nicht mehr den Umweg über eine Symbolik, sondern arbeitet mit Phänomenen des Gewaltswitch, die auf eine unvermittelte Weise Bilder in Gegenbilder kippen lassen und so die festen Grenzen symbolisch codierter Wahrnehmung aufbrechen.“²⁶ Der filmische Apparat erzeugt Schockeffekte, die den Zeichencharakter in einer Weise kollabieren lassen, wie es zunächst für die Körperbilder herausgestellt worden ist; er erzeugt Momente des Schreckens wie der Lust, in denen der Körper seinem eigenen Programm folgt

und die Ordnung des Symbolischen zurückläßt. Nicht die Produktion einer geschlossenen diegetischen Welt und die Schaffung eines Illusionseffektes stehen hier im Zentrum der filmischen Arbeit, sondern die materielle Qualität der Bilder selbst.

2. Der Körper des Kinos

Mit dem Körperbild, dem nicht-repräsentationalen Zeichen und dem Schockeffekt sind drei Instanzen benannt worden, an die sich eine materiale und viszerale Erfahrung des filmischen Textes zu koppeln vermag und in deren Rahmen der semiotische Charakter und der symbolische Gehalt des Bildes zurücktreten. Diese noch heterogenen Befunde sind von Steven Shaviro in seinem Buch *The Cinematic Body* zu einer polemisch gegen die psychoanalytische Filmtheorie gewendeten somatischen Filmästhetik hochgerechnet worden, deren zentrale Kategorie die des „Ereignisses“ – im Gegensatz zu „Darstellung“ und „Repräsentation“ – ist.²⁷ Diese Dichotomie wird von Shaviro zu einer medientheoretischen Differenz zwischen dem Film und den anderen Künsten und Medien umgeformt. Seine der französischen von Georges Bataille und Pierre Klossowski repräsentierten *Ästhetik der Intensität* verpflichtete Theorie versucht, wie Miriam Hansen resümiert, sich der spezifischen „wahrnehmungsphysiologischen und phänomenologischen Materialität filmischer Faszination zu nähern, die uns eine Verbindung mit der phantasmatischen Gewalt eingehen lassen, die auf unseren Blick und unsere Physis ausgeübt wird.“²⁸ Shaviro bemüht sich um die Konzeptionalisierung einer elementaren Affektebene, die in der als unmittelbar und nicht symbolisch vermittelt gedachten Materialität des Filmbildes gründet, statt von der Dimension des Erzählerischen ihren Ausgang zunehmen. Mit dem Begriff „Ereignis“ will Shaviro auf die Tatsache verweisen, daß der Zuschauer den Filmbildern ohne Möglichkeit zur Distanznahme ausgeliefert ist, weil die affektiv-körperliche Reaktion der kognitiven vorausgeht: „We respond viscerally to visual forms, before having the leisure to read or interpret them as symbols.“²⁹ Statt dem Zuschauer eine – wenn auch imaginäre – Machtstellung über das kinematographische Bild einzuräumen oder ihn als rein nach rationalen Kriterien operierendes Subjekt zu begreifen, beharrt Shaviro auf einer Rezeptionsweise, die solchen Möglichkeiten vorgelagert ist und in deren Rahmen Bilder nicht als Zeichen gelesen werden können, sondern den Zuschauer schockhaft überwältigen. Sein Ansatz versucht, die affektive Faszination zu konzeptionalisieren, die das Filmbild auf den Zuschauer ausübt, ohne den Umweg über die psychoanalytische Theorie zu nehmen, den Williams in ihren Überlegungen zu den „Body Genres“ genommen hat. Auf Distanz beruhende Prozesse der Identifikation werden auf der Ebene unmittelbarer Erfahrung durch solche der „Mimesis“ und „Ansteckung“³⁰ substituiert, die fixe Identitäten unterminieren und die Grenze zwischen Innen und Außen verwischen. Der aktive Blick weicht angesichts der Taktilität und Überpräsenz des technischen Bildes einer essentiellen Passivität des Zuschauers. Shaviro postuliert

eine von der Technizität des Mediums gewährleistete Form der Wahrnehmung, die derjenigen der Alltagserfahrung, die stets von Konzepten, Begriffen, Mustern und Kategorienbildungen überformt ist, entgegensteht. Die technisierte Wahrnehmung des Films bezeichnet er als „unmediated or literal“.³¹ Die Raster der kognitiv gesteuerten Wahrnehmung werden durch die visuellen Sensationen des technischen Bildes gesprengt.

Die dezidierte Trennung von Alltags- und Filmwahrnehmung führt Shaviro auf die Spezifik technisch produzierter Bilder zurück. Der filmische Apparat erfährt im Zuge dieser Argumentation eine gänzlich andere Interpretation, als sie von der psychoanalytischen und semiotischen Filmtheorie her geläufig ist. Die Emphase liegt auf der Technizität, die die filmischen Bilder von den Dimensionen der Signifikation und Repräsentation entkoppelt: „Cinematic images and sounds are neither immediately present objects nor mediated representations, precisely because they are traces and reproductions of the real.“³² Weder Zeichen noch Dinge, sind sie „nothing but images.“³³ Die technische Reproduktion von Bildern und Tönen ist nicht gleichzusetzen mit ihrer symbolisch-repräsentationalen Encodierung als Zeichen in anderen Künsten: Die Vorgänge technischer *Reproduktion* und semiotischer *Repräsentation* werden von Shaviro auseinanderdividiert und die in der Geschichte der Filmtheorie relevante Differenz zwischen Realismus und Illusionismus außer Kraft gesetzt.³⁴ Betonte die semiotisch orientierte Filmtheorie die zeichenhafte Repräsentationalität der Bilder gegenüber dem naiven Glauben an den inhärenten Abbildrealismus photographischer Medien, beschreibt Shaviro das Filmmedium in erster Linie als Apparat zur Generierung eines neuen Modus der Wahrnehmung, der von der Alltagswahrnehmung differiert:

„The dematerialized images of film are the raw contents of sensation, without forms, horizons and contexts that usually orient them. And this is how film crosses the threshold of a new kind of perception, one that is below or above the human. This new perception is multiple and anarchic, nonintentional and asubjective; it is no longer subordinated to the requirements of representation and idealization, recognition and designation. It is affirmed before the intervention of concepts, and without the limitations of the fixed human eye.“³⁵

Die filmische Wahrnehmung ist der anthropozentrischen und kognitiv gesteuerten Alltagswahrnehmung diametral gegenübergestellt. Auch hierin schließt Shaviro an Walter Benjamin an, der unter dem Titel des „Optisch-Unbewußten“³⁶ die Fähigkeit der Kamera diskutiert, die Welt jenseits von Intentionalität und bewußtseinsgesteuerter Perspektivierung aufzudecken. Die aus dieser Wahrnehmungsform resultierende Form der Filmerfahrung verharrt nach Shaviro in der konkreten und präreflexiven Immanenz. Der Zuschauer ist einem Strom optischer Sensationen passiv ausgeliefert, der weder auf eine physische Präsenz zurückgeführt, noch in eine systematische Abstraktion überführt werden kann.: „I am violently, viscerally affected by *this* image and *this* sound, without being able to have recourse to any frame of reference, any form of transcendental reflection, or any symbolic order.“³⁷

Fraglich ist, ob das Kinodispositiv auf Grundlage der hier vorgenommenen Entkopplung von Technologie und dem Problem der Repräsentation angemessen zu beschreiben ist, ob nicht die Prozesse symbolischer Kommunikation und die Materialität der Zeichen und der Technik aufeinander bezogen werden müssen; auch die Einsicht, daß das Kino in anderer Weise auf den physiologischen Wahrnehmungsapparat angewiesen ist als etwa Literatur oder Malerei, scheint mit dem Rekurs auf die Technizität nicht ausreichend zu erläutern.³⁸

In Shaviros Ausführungen wird das Reich des Kino dem Reich der Zeichen zumindest temporär entzogen. Ausschlaggebend ist für ihn die Annahme, daß die physiologische Affektivität des materiellen Bildes jedem identifizierenden Sehen und jedem symbolischen Lesen *vorausgeht*. Die problematische Leitdifferenz von Signifikation und unmittelbarer Erfahrung wird auf eine Zeitachse projiziert, auf der die affektive Erfahrung der optischen Reize einem identifizierenden und signifizierenden Sehen vorgelagert ist. Der Körper bildet die Chiffre einer Wahrnehmungsform, die erst in einem zweiten Schritt von dem Erfassen symbolischer Codes und semantischer Gehalte überformt und restringiert wird. Die Dichotomie von Körperlichkeit und Signifikation ist jedoch ein Gegensatz, der auch durch die temporale Ausdifferenzierung nicht haltbarer wird. Auch der als „unmittelbar“ beschriebene Affekt stellt sich nicht ohne basale Identifizierungsleistungen ein: Bevor etwas den Zuschauer schockhaft überwältigen kann, muß es in seiner Wahrnehmung bereits zu einem Etwas geworden sein, so daß die somatische Affizierung bereits die erfolgte *Interpretation* einer Wahrnehmung und damit kognitive Leistungen voraussetzt. Der problematische Gegensatz läßt sich auch vor dem Hintergrund einer weniger kognitivistisch als psychoanalytisch ausgerichteten Überlegung dekonstruieren. Das Auseinanderfallen von Wahrnehmung und Souveränität wird von Shaviro auf die masochistische Spitze getrieben, die Film-erfahrung unter dem Aspekt der Körperlichkeit als essentiell passiv begreift. Körperlichkeit wird zu einer Erfahrung von Überwältigung, Kontrollverlust und Unterwerfung durch die Macht des Bildes vereindeutigt und explizit an masochistische Konzepte angeschlossen.³⁹ Gegen Kaja Silverman und mit Gaylyn Studlar geht Shaviro von der konstitutiven Relevanz präödipler Schichten der Ontogenese des Subjekts für Phänomene des Masochismus aus. Erweitert er damit einerseits bestehende Ansätze um die Frage nach dem Moment des Somatischen in masochistischen Erfahrungen, so zersetzt andererseits auch der Rückgriff auf eine vom Lacanschen Modell abweichende und auf vor dem Eintritt in die symbolische Ordnung ablaufende Prozesse fokussierte psychoanalytische Theorie seine Gegenüberstellung von Körperlichkeit und Symboltätigkeit. Auch frühe ontogenetische Stadien schließen Prozesse der Phantasiebildung *und damit Symbolprozesse* ein, die vielleicht hinter solche dezidierte Sprachlichkeit zurückschreiten, jedoch nie gänzlich substituierbar sind. In jedem Falle bleibt Shaviros dichotomische Gegenüberstellung von körperlicher Erfahrung und symbolischen Prozessen zu unpräzise. Die Materialität des Erscheinenden, auf der er insistiert, geht vielleicht ebensowenig

wie die Somatik der Rezeption in Kategorien der Versprachlichung auf – unabhängig von jedweder symbolischer Verfaßtheit werden beide Phänomene jedoch kaum gedacht werden können. Materialität und Körperlichkeit werden von problematischen Vorstellungen der Unmittelbarkeit befreit und andererseits von vorschnellen Vereinnahmungen durch Diskursivität geschützt werden müssen. Nur unter diesen Voraussetzungen wird sich eine anspruchsvolle Formulierung von somatischer Erfahrung im Kino promovieren lassen, die Körperlichkeit nicht lediglich als Autonomie- und Souveränitätsverlust beschreibt und Erfahrung im emphatischen Sinne *reflektierter* Erfahrung in Rechnung stellen kann. Körperlichkeit geht als Voraussetzung in diskursive Prozesse vermittelnder Symbolisierung ein, ist insofern von diesen analytisch zu trennen. Andererseits muß sie sich als somatische *Erfahrung* durch die Prozesse der Symbolisierung hindurch erhalten.

3. Physiologische Medientheorie

Der medientheoretische Strang von Shaviros Argumentation hat eine Variante in einer weiteren Theorieoption, die ähnlich Shaviro an den Gedanken Walter Benjamins anschließt, die physiologische Wirkmächtigkeit gründe weniger in den semantischen Qualitäten filmischer Bilder als vielmehr in medialen Eigenschaften. In Norbert Bolz Untersuchung zur *Theorie der neuen Medien* erscheint die Dichotomie von Sprachlichkeit und Körperlichkeit wieder als kulturgeschichtliche Differenz zwischen „Gutenberg–Galaxis“ und physiologischer Medienästhetik.⁴⁰ Das Gesamtkunstwerk Wagners, das in der Perspektive der Nietzscheanischen Optik wahrgenommen wird, bildet in seiner Fokussierung auf physiologische Effekte den Ausgangspunkt für die historische „Überwindung“ des literarischen Zeitalters, die sich in den technischen Medien fortsetzt. Was Shaviro unter der Chiffre der Materialität als wichtigstes Element der filmischen Bilder herausgreift, wird bei Friedrich Kittler, an den Bolz in entscheidenden Punkten anschließt, zum Signum der Medien, das diese von den Künsten trennt: „Künste unterhalten nur symbolische Beziehungen zu den Sinnesfeldern, die sie voraussetzen. Medien dagegen haben im Realen einen Bezug zur Materialität, mit der sie arbeiten. Photoplatten verzeichnen chemische Spuren von Licht, Schallplatten mechanische Spuren von Geräuschen.“⁴¹ Das zentrale Motiv der veranschlagten Interpretation des Gesamtkunstwerks liegt in der Autonomisierung des sinnlichen Effekts gegenüber semantischer Signifikanz, die den paradigmatischen Bruch mit der Schriftkultur markiert. Wagners „Rauschmusik“⁴² transzendiert Schrift, die für die physiologische Ästhetik des Gesamtkunstwerks nur noch ein „Gefängnis“ ist und erzwingt durch die „Gleichzeitigkeit und Superposition der Effekte“ von Wort, Gebärde und Musik die Auflösung der zum Medium der Literatur gehörenden kritischen Distanz zugunsten eines „ganz neuen Verstehens“, das nicht mehr auf Sinn und Intention abhebt⁴³, sondern eines des Körpers ist, das sich der Kontrolle des Bewußtseins entzieht. In der auf Nietzsche zurückgeführten Differenz zwischen dionysischer Er-

fahrung der Musik Wagners und der kontemplativ-kritischen Haltung des Lesers, die die Schrift evoziert, liegt das Fundament dieses mediengeschichtlichen Bruchs.⁴⁴ Das synästhetische Gesamtkunstwerk der Effekte wird als der nicht-technische Vorläufer der modernen Medien gelesen, die dessen Ästhetik materiell implementieren und das Nietzscheanische Projekt einer als Physiologie konzipierten, anti-kantianischen Ästhetik im 20. Jahrhundert schließlich einlösen.

So verlockend die Anbindung des Films an die auf ihre physiologische Wirkung hin interpretierten Musikdramen Wagners für die Begründung einer somatischen Theorie des Kinos auf den ersten Blick scheint, wirft diese doch Schwierigkeiten auf, die diesen Weg als Sackgasse erscheinen lassen. Dafür ist nicht allein Nietzsches spätere Abkehr von Wagner ausschlaggebend, die mit seinem desillusionierenden Bayreuth-Erlebnis zusammenhängt, „mit der schockartigen Erfahrung, kein ‚dionysisch-erregtes Kollektiv‘, sondern eine traurige Versammlung von Spießern und Bildungsbürgern vor sich zu haben.“⁴⁵ Der Befund, daß der somatische Rausch bei der Rezeption von Wagners Musikdramen ausbleibt, hätte Korrekturen an der Theorie unbedingt erforderlich gemacht: denn entweder weist er auf eine fehlerhafte Analyse des Objekts hin oder er demonstriert, daß die Ausdifferenzierung einer spezifischen ästhetischen Erfahrung in der Moderne härter ist als die programmatische Auflösung der Ästhetik in eine auf somatische Effekte abzielende Physiologie. In der *Fröhlichen Wissenschaft* hat Nietzsche dementsprechend seinen eigenen anti-rationalistischen „dionysischen Mythos“ als „romantische Infektion“ denunziert – eine Wende, die für die Bolzsche Interpretation folgenlos geblieben ist.⁴⁶ Doch schon in sich ist die einseitige Auslegung der Musikdramen Wagners auf das dionysische Prinzip hin unzureichend, vereinigt es doch in seiner Kombination von Text, Bild, Gestik und Musik apollinische und dionysische Elemente. Gerade diese Allianz generell konfliktueller Strategien feiert Nietzsche am Gesamtkunstwerk,⁴⁷ das erstmals seit der griechischen Tragödie dieses Spannungsverhältnis auszuhalten in der Lage ist. Die Reduktion der Musikdramen Wagners – wie auch in Folge der technischen Medien – auf den physiologischen Effekt in Bolz' Ausführungen mutet dementsprechend als voluntaristische Verkürzung an, als Einforderung eines rein somatischen Effekts, hinter der auch der Film „zurückbleibt“, solange er an einer Erzählhandlung orientiert ist, die die synästhetischen Effekte funktional in Dienst nimmt. Die inszenierten Effekte werden somit fortlaufend in eine symbolisch-diskursive Ordnung überführt, verharren vorläufig in der Reichweite der Semantik und bleiben, wenn man denn in nach Mediendifferenzen strukturierten Geschichtskategorien argumentieren will, dem Zeitalter der Schrift verhaftet. Die binären Oppositionen, die auch in dem Ansatz von Norbert Bolz das Ringen um eine somatische oder physiologische Medientheorie bestimmen, scheitern ein weiteres Mal an der nicht so einfach zu vereindeutigenden Mannigfaltigkeit der technischen Bilder und ästhetischen Erfahrung. Insbesondere ist es problematisch, die körperliche Seite der Filmerfahrung auf eine reine Physiologie hin zu verkürzen, die Somatik um den Preis der Ästhetik gewinnen zu

wollen und hierdurch das Verhältnis zwischen ästhetischem Objekt und rezipierendem Subjekt auf eine Stimulus–Effekt–Relation zu reduzieren.⁴⁸ Diese Strategie läuft nicht nur in letzter Instanz auf eine positivistische Empirie hinaus,⁴⁹ sie gibt auch die Möglichkeit einer anspruchsvollen Formulierung körperlicher Erfahrung preis. Deren Konzeptionalisierung hätte auf jeden Fall von der Ausdifferenzierung eines spezifischen Bereichs ästhetischer Erfahrung gegenüber Alltagserfahrungen in der Moderne auszugehen, die im Kinosaal ihre materiale Entsprechung hat: Der Gang ins Kino ist schon von seinen äußeren Bedingungen her wie der Gang ins Konzert oder ins Museum als Gang in den Bereich ästhetischer Erfahrung markiert, ein Bereich, der nicht nur durch die äußere Umgrenzung des Saals, sondern auch durch die Grenze zwischen diegetischem und realem Raum determiniert ist. Die Art der im Kino gemachten Erfahrung ist entscheidend durch diese spezifischen externen und internen Bedingungen geprägt. Die kulturell wie kognitiv übercodierte Disposition dieser Erfahrung bricht in gleicher Weise wie der generell in Rechnung zu stellende Abbildungs– und damit Zeichencharakter auch der technischen Bilder die bei Bolz und Shaviro postulierte Unmittelbarkeit.

In dem von Bolz angenommenen kulturhistorischen Bruch, der angesichts vielfältiger Kontinuitäten zwischen literarischen und technischen Medien in Semantik, Formgebung, Repräsentationscodes und Rezeptionsmodi als zumindest äußerst einseitige Beobachtung reflektiert werden muß, gründet sich die Reduktion ästhetischer Erfahrung auf einen unmittelbaren physiologischen Effekt. Geht man jedoch davon aus, daß sich aus technischen Prämissen produktions– und rezeptionsästhetische Folgerungen nicht direkt, und d.h. nicht ohne Einrechnung kultureller Dispositive, vorhandener Diskursformationen und sozialer Differenzierungsleistungen, in die Medien sich einbetten müssen, ableiten lassen, steht der Begriff körperlicher Erfahrung erneut zur Disposition.

4. Körperliche und ästhetische Erfahrung

Mit Kant und der Tradition der Romantik und gegen ältere und neuere Varianten einer Affekttheorie der Kunst versteht Christoph Menke ästhetische Lust „als einen Effekt der Reflexion und Freiheit auch noch *gegenüber* den Affekten, die die Gegenstände der Kunst auslösen“,⁵⁰ und versucht damit, körperliche Erfahrung in ein allgemeineres Konzept ästhetischer Erfahrung *einzuschließen*, statt als ihr Gegenteil anzunehmen. Diese Position wirbt dafür, körperliche Erfahrung nicht einseitig als masochistische Gewalterfahrung zu begreifen, wie dies insbesondere bei Shaviro der Fall ist, sondern die Autonomie des ästhetischen Sinnbezirks in Rechnung zu stellen: Die Spezifik des „ästhetischen Blicks“ irrealisiert die dargestellte wie die erfahrene Gewalt und gewährleistet dem Rezipienten ihr gegenüber ein distanzierendes Freiheitsmoment, das in einem masochistischen Dispositiv keinen Platz findet.⁵¹

Darüberhinaus eröffnet sich erst unter der Voraussetzung, daß dem Zuschauer diese Freiheitsgrade zugebilligt werden und er nicht zur Stätte eines technisch

induzierten Effekts reduziert wird, die theoretische Möglichkeit, nicht länger in der Immanenz somatischer Prozesse zu verharren, sondern sie auf ihren sozialen Sinn hin abzutasten, wie in einem kurzen und abschließenden Rückblick auf Walter Benjamins Konzeption körperlicher Erfahrung im Kino deutlich gemacht werden soll. Norbert Bolz führt Benjamin als einen der Kronzeugen seines mediengeschichtlichen Entwurfs an,⁵² löst dessen Analyse aber von dem damit verbundenen politischen Projekt und schneidet sie so von ihrem sozialen Gehalt ab. Benjamin reflektiert das Medium Film vor dem Hintergrund der historischen Lage in der Moderne, die in ihrer technisierten, industrialisierten und urbanisierten Verfaßtheit einen Verfall der Erfahrung mit sich bringt. Der Begriff der Erfahrung meint bei Benjamin die individuelle Integration von Erlebnissen zu einer Lebensgeschichte, die zudem historisch kontextualisiert ist.⁵³ Gegen die perennierende Folge diskontinuierlicher Schocks, denen der Mensch in den Städten ausgeliefert ist, errichtet das Bewußtsein eine Art „Reizschutz“, um Traumatisierungen vorzubeugen, dichtet so das Bewußtsein aber auch gegen Erfahrung ab und läßt nur noch „Erlebnisse“ zu, die nicht mehr zu einer lebensgeschichtlich, historisch und kulturell eingebetteten Erfahrung synthetisiert werden können.⁵⁴ In dieser historischen Situation schreibt Benjamin der Kunst die Aufgabe zu, der Entfremdung des körperlichen Sensoriums entgegenzuwirken, und zwar nicht unter *Umgehung* der Technik, sondern im *Durchgang* durch sie.⁵⁵ Der Film, der durch die Techniken des Schnitts und des Perspektivenwechsels in der Lage ist, die lebensweltlichen Schockerlebnisse im Reich der Kunst zu simulieren, wird zum ästhetischen Leitmedium des 20. Jahrhunderts, weil er als Ort der Einübung einer neuen und der modernen Welt adäquaten Wahrnehmungsform fungiert.⁵⁶ Der Film ist die der Moderne entsprechende Kunstform, weil seine physische Schockwirkung den erforderlich gewordenen Veränderungen des Apperzeptionsapparates Rechnung trägt. Es ließen sich an dieser Stelle die bekannten Metaphern Benjamins für die körperliche Adressierung der Filmzuschauer, „Schock“, „Innervation“ und „Taktilität“ genauer untersuchen und auf ihren Gehalt und ihre Validität hin befragen; wichtiger scheint mir für den heutigen Stand der Diskussion jedoch zu sein, ins Auge zu fassen, daß für Benjamin am Ende der „Passage“ durch die Technik des Films die Hoffnung auf eine Restituierung des Subjekts steht, auf die Reintegration von Körper, Bewußtsein und Handlungsmacht in der Instanz des Individuums, dem dadurch *Erfahrung* im emphatischen Sinne erst wieder ermöglicht wird. Die technischen Medien erscheinen Benjamin, ausgehend von der Erkenntnis, daß die Verstümmelungen durch die Technik nur *in* der Technik therapiert werden können, als Agenten der Rückgewinnung von Subjektivität. Der Gestus des *Kunstwerk*-Aufsatzes steht damit im diametralen Gegensatz zum fröhlichen Fatalismus der *Theorie der neuen Medien*, die Benjamin nur unter starken Verkürzungen in Anspruch nimmt. Wo Benjamin die Medien als Ort der Erfahrbarmachung der uns umgebenden zweiten, technischen Natur konzipiert, verharrt Bolz in der Vorstellung eines an von ihm nicht mehr zu durchschauende

Apparate gekoppelten Subjekts und stellt die eskalatorische Logik des Schocks auf Dauer, indem er die historischen Veränderungen, die sich seit Benjamins Analyse von Großstadt, Medien und Moderne vollzogen haben, nicht mitreflektiert. Während einerseits Benjamins Überlegungen für Konzeptionalisierungen körperlicher Erfahrung – und der Korrelierung dieser mit gesellschaftlichen Entwicklungen – fruchtbar gemacht werden können, ist die geschichtliche Distanz andererseits nicht so einfach einziehbar.

Hilft der Rückgang auf Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz auch, einen anspruchsvolleren Begriff von Erfahrung zu lancieren, als er zur Zeit in den Debatten um die Somatik der Medien vorherrscht, so löst sich ein anderes, schon an Bolz' Ansatz kritisiertes Problem dadurch jedoch nicht: Auch bei Benjamin zeichnet sich die Tendenz ab, die Reflektiertheit der Erfahrung nicht länger auf der Autonomie des Ästhetischen zu gründen, sondern das Ästhetische unmittelbar in soziale Prozesse kollabieren zu lassen.⁵⁷ In der technisierten und industrialisierten Welt ergibt sich für Benjamin mit dem Verfall der auratisch-distanzierten Kunsterfahrung eine neue Konstellation von Kunst, Politik und Ästhetik, die letztere wieder näher an ihre etymologische Wurzel, der griechischen *Aisthesis* als umfassende Lehre sinnlicher Wahrnehmung heranführt. Der Rekurs auf die *Aisthesis* zieht die in der nachkantianischen Tradition der Ästhetik als konstitutiv angesehene Trennung von Alltags- und ästhetischer Wahrnehmung tendenziell ein, insofern er auf die unmittelbare Wirkmächtigkeit der im Bereich des Ästhetischen gemachten Erfahrungen für die Orientierung in der Wirklichkeit abhebt. Die Frage, ob man von einer Kontinuität in der Moderne bezüglich der Ausdifferenzierung eines eigenen Sinnbezirks des Ästhetischen ausgehen kann oder ob sich an Entstehung und Verbreitung der technischen Medien emergente soziale Phänomene koppeln, die in der Tat eine Umstrukturierung der Konstellation von Kunst und Gesellschaft und eine Revision der philosophischen Ästhetik nahelegen, markiert das zentrale Problem, mit dem sich die Reformulierung einer Somatik der Medien auseinanderzusetzen hat. Diese wird sich *zwischen* den Polen von reflektierter Erfahrung und physiologischem Effekt, von Zeichenhaftigkeit und Unmittelbarkeit und von ästhetischer Autonomie und *Aisthesis* einrichten müssen, ohne das damit bezeichnete Spannungsfeld vorschnell einseitig aufzulösen, wie es für die derzeitigen film- und medienwissenschaftlichen Versuche charakteristisch zu sein scheint. Und vielleicht wird sie sich mit der Einsicht begnügen müssen, daß es Probleme gibt, die aufrechtzuerhalten schon ihre ganze Lösung ist.⁵⁸

Anmerkungen

* Der vorliegende Aufsatz basiert auf Teilen meiner Magisterarbeit zum Thema *Somatische Theorien des Kinos*. Ich danke Gertrud Koch und Wolfgang Beilenhoff dafür, mehr als nur Stein des Anstoßes gewesen zu sein.

1 Vgl. dazu Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1996, S. 27f. „Denkend kann man überall sein, wahrnehmen kann man nur dort, wo sich der eigene Körper befindet, und der eigene Körper *muß* mitwahrgenommen werden, wenn das Bewußtsein in der

- Lage sein soll, Selbstreferenz und Fremdreferenz zu unterscheiden.“ (Hervorh. i. O.)
- 2 Womit man hinter die Erkenntnisse der ideologiekritischen Reflexionen der letzten fünf- und zwanzig Jahre zurückfallen würde, die diese sinnliche Unmittelbarkeit als spezifische Illusionswirkung des Kinos in den Blick genommen hat.
 - 3 Als derart gewichtete Darstellung des Kinodispositivs neueren Datums vgl. Hartmut Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' – Semantik – 'Ideology'*. Heidelberg 1992.
 - 4 Vgl. dazu auch Richard Shusterman: *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Frankfurt a.M. 1994, S. 243–246.
 - 5 Das Rezeptionsmodell des Neoformalismus läßt in seiner Betonung der kognitiven Seite des Filmerlebens ebensowenig Raum für eine körperliche Filmerfahrung, wie es in der psychoanalytischen Filmtheorie der Fall ist. Das neoformalistische Konzept strebt gegenüber den bisherigen Theorieoptionen eine Rationalisierung der Filmwissenschaft an (vgl. vor allem David Bordwell: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge/London 1991). Diese Zielsetzung scheint legitim, erweist sich jedoch dann als problematisch, wenn der Szientismus der Theorie auf das Untersuchungsobjekt selbst durchschlägt: auf die Filmrezeption des Zuschauers. Diese wird einseitig rational ausgelegt, indem unterstellt wird, sie folge rein rationalen Kriterien und gleiche einem zielgerichteten Informationsverarbeitungsprozeß (vgl. David Bordwell: *Narration in the fiction film*. Madison 1985, Kap. 3). Die rein funktional begriffenen Wahrnehmungsprozesse und Gedächtnisleistungen werden damit unter ein telologisches Primat gestellt, das Abweichungen von diesem schematisierten Rezeptionsvorgang als kognitive Fehlleistungen zu denunzieren droht.
 - 6 Vgl. ausführlicher dazu Christoph Menke: *Der ästhetische Blick: Affekt und Gewalt, Lust und Katharsis*. In: Gertrud Koch (Hg.) *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*. Frankfurt a.M. 1995
 - 7 Gert Mattenklott: *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*. Reinbek 1982, S. 78.
 - 8 Dietmar Kamper / Christoph Wulf: *Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte*. In: Dies. (Hrsg.) *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt a.M. 1984, S. 12.
 - 9 Gisela Schneider / Klaus Laermann: *Augen–Blick. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung*. In: *Kursbuch*, Nr. 49 1977, S. 46f.
 - 10 Vgl. Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: G. Nabakowski / H. Sander / P. Gorsen (Hrsg.) *Frauen in der Kunst Bd. 1*. Frankfurt a.M. 1980.
 - 11 Vgl. bspw.: Gaylyn Studlar: *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York 1988; Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins*. London 1992; Carol J. Clover: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton 1992; Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. Minneapolis/London 1993.
 - 12 Vgl. Hans–Ulrich Gumbrecht: *Beginn von 'Literatur' / Abschied vom Körper?* In: G. Smolka–Koerdt / P.M. Spangenberg / D. Tillmann–Bartylla (Hrsg.) *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*. München 1988, S. 25.
 - 13 Ebd. S. 31. (Hervorh. i. O.)
 - 14 Ebd. S. 35f.
 - 15 Für Jean–Louis Baudry ermöglichen diese Faktoren die psychische Regression des Zuschauers in ein Stadium milderer Realitätsprüfung und in Prozesse primärer Identifikation, die wiederum die Möglichkeitsbedingungen des Illusionserlebnisses darstellen. Vgl. Jean–Louis Baudry: *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*, sowie ders.: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. Beide In: P. Rosen (Ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986. Zur primären Identifikation des Zuschauers mit der Kamera vgl. Christian Metz: *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington 1990, S. 42–57.
 - 16 Vgl. dazu ausführlich Erika Fischer–Lichte: *Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne*. In: H. Schmid / J. Striedter (Hrsg.) *Drama-*

- tische und theatrale Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Tübingen 1992.
- 17 Am Beispiel Robert Wilson zeigt dies etwa Manfred Pfister: *Meta-Theater und Materialität*. Zu Robert Wilsons „The CIVIL WarS“. In: H.-U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer (Hrsg.) *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988
 - 18 Ich beziehe mich hier auf Linda Williams: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. In: *Film Quarterly* Vol. 44, No. 4, S. 2–13 und die leicht veränderte deutsche Übersetzung: *Filmkörper. Geschlecht und Genre*. In: *Feminismus und Medien*. Bern 1991. Anfügen muß man dieser Liste meiner Ansicht nach zumindest noch die Komödie, die ähnlich wie die genannten Genres auf körperliche Überwältigungsstrategien setzt.
 - 19 Der Begriff des „Exzesses“ markiert Momente des narrativen Films, die in ihrer auffälligen Inszenierung die Ökonomie der klassischen Erzählung überschreiten und durch die lineare Kausallogik der Handlung oder die Psychologie der Charaktere nicht ausreichend motiviert sind (vgl. zum Begriff Kristin Thompson: *The Concept of Cinematic Excess*. In: P. Rosen (Ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986 und die Kritik bei Rick Altman: *Dickens, Griffith, and Film Theory Today*. In: *The South Atlantic Quarterly* Vol. 88, No. 2 (1989), S. 321–359, auf die Williams sich bezieht); das Exzessive widerstrebt der narrativen Funktionalisierung und sprengt die engen Grenzen des Textes, die ihm im Rahmen der filmischen Erzähltheorien gesetzt sind.
 - 20 Williams, *Filmkörper*, S. 257.
 - 21 Ebd. S. 258.
 - 22 Maurice Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*. Berlin 1959, S. 41f. (Hervorh. i. O.)
 - 23 Ich unterschlage hier Williams' Rekurs auf das psychoanalytische Konzept der *Phantasie*, das sie zur weiteren Ausdeutung der Körpergenres in Anspruch nimmt. Sie ordnet jedem der Genres eine entsprechende, ihm zugrundeliegende Phantasie zu – der Pornographie die Phantasie der Verführung, dem Horrorfilm die Phantasie der Kastration und dem Melodram die Ursprungsphantasie – und erklärt das Vergnügen der Zuschauer an den Körpergenres dadurch, daß sie auf unbewußten Phantasien gründen, die in der Ontogenese des Subjekts eine zentrale Rolle spielen. Die Theorien der *Phantasie* greifen in erster Linie auf das Essay von Laplanche und Pontalis über die Struktur der Ursprungsphantasien zurück: Jean Laplanche / J.-B. Pontalis: *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*. Frankfurt a.M. 1992; vgl. a. den Artikel „Phantasie“ in Jean Laplanche / J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. 10. Aufl. Frankfurt a.M. 1991, S. 388–394). Als außerordentlich erudierte Studie zum Thema vgl. a. David N. Rodowick: *The Difficulty of Difference. Psychoanalysis, Sexual Difference, and Film Theory*. London/New York 1991 und zusammenfassend Judith Mayne: *Cinema and Spectatorship*. London/New York 1993, S. 86–91. Speziell zu den Tränen des Melodrams und den Strukturen der Phantasie vgl. Steve Neale: *Melodrama and Tears*. In: *Screen* Vol. 27, No. 4 (1986), S. 6–22.
 - 24 Jennifer M. Barker: *Bodily irruptions: The Corporeal Assault on Ethnographic Narration*. In: *Cinema Journal* Vol. 34, No. 3 (1995), S. 57–76, zeigt dies auch am Beispiel des ethnographischen Films. Barker stellt zunächst die Bedeutung narrativer Elemente auch für das dokumentarische Filmgenre heraus und kommt in einer Kritik bisheriger Erzähltheorien zu dem Schluß, daß diese gerade an der machtvollen Präsenz des Körpers im Bild scheitern. Der physische Körper markiert in ihren Augen eine disruptive Kraft, die den Text als ein geschlossenes System kollabieren läßt: „The physical presence of the body as it appears in the film image resists on some level its appropriation, its containment within the narrational system“ (ebd. S. 66). Barker erweitert die subversiven Qualitäten mithin zumindest potentiell auf alle Bilder des Körpers. Anders als Williams, die sich auf die exzessiv stilisierten Körper populärer Genres stützt, verweist Barker auf ein Moment des Nicht-Inszenierbaren im Körper, der den erzählerischen Zusammenhang aufbricht. Auf den Bereich des fiktionalen Films sind diese am ethnographischen Film gemachten Beobachtungen natürlich nur mit Einschränkungen übertragbar, da die Körper im Erzählfilm sowohl von innen – durch die Intentionalität des Schauspielers – als auch von außen – durch Maske, Kostüme, etc. – bewußt gestaltet werden. Dennoch ist der Unterschied ein gradueller, kein systematischer, da selbstverständlich auch der Dokumentarfilm die gleichsam

„vorgefundenen“ Körper selektiert und inszeniert.

- 25 Vgl. Richard Dyer: Entertainment and Utopia. In: R. Altman (Ed.) Genre: The Musical. London/Boston/Henley 1981, S. 178.
- 26 Gertrud Koch: Das obskure Objekt der Begierde – eine kurze Bildergeschichte des Verhältnisses von Psychoanalyse und Film. In: Evangelische Akademie Arnoldshain (Hg.) Kino und Couch. Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Film. Frankfurt a.M. 1990, S. 31
- 27 Vgl. Shaviro, *The Cinematic Body*, S. 24.
- 28 Miriam Hansen: Gewaltwahrnehmung und feministische Filmtheorie: Benjamin, Kracauer und der neue „Gewalt-Frauenfilm“. In: Frauen und Film, Heft 56/57 (1995), S. 25–38, hier: S. 28.
- 29 Shaviro, *The Cinematic Body*, S. 26. Vergleichbar äußert sich auch schon Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films*: „Ich gehe von der Annahme aus, daß Filmbilder ungleich anderer Arten von Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst physiologische beanspruchen, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen“ (Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1993, S. 216).
- 30 i.O. „mimesis and contagion“, vgl. Shaviro, *The Cinematic Body*, S. 52.
- 31 Ebd. S. 26.
- 32 Ebd. S. 38.
- 33 Ebd. S. 29.
- 34 Vgl. ebd. S. 36 u. 39.
- 35 Ebd. S. 31f.
- 36 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung. Gesammelte Schriften Bd. I.2, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, S. 461.
- 37 Shaviro, *The Cinematic Body*, S. 32. (Hervorh. i. O.)
- 38 Mit den der programmatischen und theorieorientierten Einleitung folgenden Ausführungen zu so heterogenen Filmästhetiken wie denen David Cronenbergs, Andy Warhols, Rainer Werner Fassbinders, Robert Bressons und Jerry Lewis' erweitert Shaviro das Spektrum der für eine körperliche Rezeptionsweise prädestinierten Körperbilder gegenüber Williams beträchtlich. Die genannten Regisseure gelten ihm in der einen oder anderen Weise als „literalists of the body“ (ebd. S. 242), d.h. als Vertreter einer Ästhetik in deren Mittelpunkt die Inszenierung der Materialität filmischer Körper steht. In diesem Teil seiner Arbeit wird deutlich, daß dem Filmbild aufgrund seiner *Technizität* eine vor-symbolische Qualität zu eigen ist, die aber in besonderem Maße in der *Inszenierung* von Körpern zum Tragen kommt. Shaviro versucht in den Beispielen eine körperliche Filmästhetik in der bildlichen Semantik von Körperdarstellungen zu fundieren, indem er ähnlich wie Linda Williams von einer Kontinuität zwischen den physiologischen und affektiven Reaktionen des eigenen Körpers und den Körperbildern auf der Leinwand ausgeht. In gewisser Weise nimmt Shaviro damit einen Widerspruch in seinem Ansatz in Kauf: einerseits wird die Somatik des Kinos zu einer medialen Disposition hypostasiert, die auf die vor-symbolischen Qualitäten technischer Bilder rekurriert, andererseits rückt in seinen Beispielen, die sich in ähnlicher Weise wie in den bisher geschilderten Ansätzen auf die Inszenierung von Körpern beziehen, die semantische Ebene der Bilder wieder in den Vordergrund. Seine These verhakt sich somit in dem Widerspruch zwischen Medientheorie und Filmästhetik.
- 39 Vgl. den Abschnitt zum Masochismus ebd. S. 56–65, der zusammenfassend mit der Charakterisierung des Kinos „as a technology for intensifying and renewing experiences of passivity and abjection“ schließt (S. 65). Das kulturanthropologisch verallgemeinerte Konzept des Masochismus übernimmt Shaviro von Leo Bersani: *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*. New York 1986. Eine einseitig masochistisch konzeptionalisierte somatische Erfahrung schließt übrigens all jene Phänomene einer eher partizipatorischen Körperlichkeit aus, wie sie sich bspw. in der Rezeption von Kultfilmen wie *Rocky Horror Picture Show* oder *Blues Brothers*

- zeigt. Die Lücke, die bisherige Filmtheorien durch die Vernachlässigung des Körpers gelassen haben, kann offensichtlich nicht durch Leiden allein gefüllt werden.
- 40 Norbert Bolz: *Theorie der neuen Medien*. München 1990.
- 41 Friedrich Kittler: Weltatam. Über Wagners Medientechnologie. In: F. Kittler / M. Schneider / S. Weber (Hrsg.) *Diskursanalysen Bd. 1: Medien*. Opladen 1987, S. 94. Zur Kritik des in diesem Argument versteckten ontologischen Realismus vgl. Philip Rosen: *History of Image. Image of History: Subject and Ontology in Bazin*. In: *Wide Angle* Vol. 9, No. 4 (1987), S. 7–34, sowie Gertrud Koch: *Das Bild als Schrift der Vergangenheit*. In: *Kunstforum* Bd. 128 (1994), S. 192–196. Kittler problematisiert das Argument nur im Kontext der grenzenlosen Manipulierbarkeit des Gespeicherten im Zuge der Digitalisierung, vgl. Friedrich Kittler: *Fiktion und Simulation*. In: K. Barck et al. (Hrsg.) *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991, S. 204.
- 42 Bolz, *Theorie der neuen Medien*, S. 21.
- 43 Ebd. S. 25. Bolz liefert an dieser Stelle seine Interpretation von Friedrich Nietzsche: Richard Wagner in Bayreuth. *Kritische Studienausgabe* Bd. 1, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988..
- 44 Vgl. Bolz, *Theorie der neuen Medien*, S. 26: „Das ist die große Antithese, die Wagners ästhetische Praxis und ihre philosophische Verdeutlichung durch Nietzsche trägt: Musik vs. Gutenberg–Galaxis.“
- 45 Gerhard Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne* Bd. 2: *Von Nietzsche bis zur Gegenwart*. Opladen 1993, S. 28
- 46 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Studienausgabe* Bd. 3, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, insb. Abschnitt 370.
- 47 Vgl. Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne* Bd. 2, S. 43
- 48 Vgl. dazu Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt a.M. 1991, S. 179
- 49 Dies kritisiert schon Heidegger an Nietzsches *Physiologie der Kunst*: „die Kunst wird der naturwissenschaftlichen Erklärung ausgeliefert, in ein Gebiet der Tatsachenwissenschaften abgeschoben“ (Martin Heidegger: *Nietzsche* Bd. 1. Pfullingen 1961, S. 109).
- 50 Menke, *Der ästhetische Blick*, S. 231. (Hervorh. i. O.)
- 51 Für den von mir z. B. im Zusammenhang mit Blanchots Gedanken der „Faszination“ eingebrachten Aspekt des Distanz- und Souveränitätsverlusts hieße dies bspw.: mein Blick kann fasziniert und gefangen werden, sich gegen mich wenden und das Objekt des Sehens mich „treffen“ usw.; *aber eben dies kann noch als Faszination reflektiert und distanziert werden* und so als *Erfahrung* produktiv gemacht werden.
- 52 Vgl. Bolz, *Theorie der neuen Medien*, S. 67–110.
- 53 „Wo Erfahrung im strikten Sinne obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion“ (Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire. Gesammelte Schriften* Bd. I.2, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, S. 611).
- 54 Vgl. ebd. S. 615.
- 55 Vgl. Susan Buck–Mors: *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered*. In: *October* 62 (1992), S. 3–41, hier: S. 5.
- 56 Zum Trainingscharakter des Films vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Erste Fassung, S. 444f.
- 57 Dies ist der zentrale Einwand, den Adorno in einem Brief an Benjamin vorbringt, vgl. den Brief vom 18.3.1936, abgedruckt in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* Bd. I.3, S. 1000–1006.
- 58 Herbert Hrachovec: *Vermessen. Studien über Subjektivität*. Basel/Frankfurt a.M. 1989, S. 150.