

Serjoscha Wiemer

Affekt - Körper - Kino. Somatische Affizierung im Kino auf der Folie eines spinozistischen Immanenzplans

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2246>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wiemer, Serjoscha: Affekt - Körper - Kino. Somatische Affizierung im Kino auf der Folie eines spinozistischen Immanenzplans. In: Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript 2006, S. 141–154. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2246>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

AFFEKT – KÖRPER – KINO

SOMATISCHE AFFIZIERUNG IM KINO AUF DER FOLIE EINES SPINOZISTISCHEN IMMANENZPLANS

SERJOSCHA WIEMER

In Arizona Dream (Emir Kusturica, USA 1993) gibt es eine Szene, in der Paul Leger (Vincent Gallo) während einer Filmvorführung von Raging Bull (Martin Scorsese, USA 1980) seinen Kinosessel verlässt und den schmalen, bühnenartigen Raum vor der Leinwand betritt. Paul Leger ist ein Kinoliebhaber. Er wird auf besondere Weise durch das Kino affiziert. Während der laufenden Vorführung stellt er sich vor die Leinwand ins Licht des Projektors und beginnt mit lauter Stimme, Teile des Dialogs mitzusprechen. In gewisser Hinsicht lässt sich Paul Leger als Stellvertreter des Kinozuschauers begreifen. Er, der Kinoliebhaber, gibt uns eine extensive Demonstration der intensiven Kapazitäten, die die Kinosituation in sich birgt. Wenn er sich ins Licht des Projektors stellt, gibt er uns ein Bild für die somatische Affizierung im Kino. Der Körper des Zuschauers erscheint als rezeptive Oberfläche und als resonierende Materie im Licht der bewegten Bilder. Er wirft seinen Schatten auf die Leinwand, während sich die Bilder auf seiner Oberfläche abzeichnen.

Affektbestimmungen in Baruch Spinozas Ethik

Die Theorie der Affekte nimmt in Spinozas Philosophie eine zentrale Rolle ein und wird im Wesentlichen in seiner *Ethik* erläutert.¹ In diesem Werk entwickelt Spinoza seine Theorie von der *einen* Substanz nach der Methode der geometrischen Darstellung. So spannt er einen weiten Bogen vom ersten Teil *Über Gott* zum fünften Teil *Über die Macht der Erkenntnis, oder die menschliche Freiheit*. Genau in der Mitte der *Ethik*, im dritten Buch, findet sich seine explizite Theorie der Affekte *Über den Ursprung und die Natur der Affekte*.

1 Die in Latein verfasste *Ethik* ließ Spinoza nicht zu Lebzeiten veröffentlichen. Sie erschien erstmals in der Sammlung seiner Schriften *Opera posthumana* 1677 in Amsterdam. Im gleichen Jahr noch erschien auch die niederländische Übersetzung.

Das dritte Buch beinhaltet zu Beginn eine radikale Definition, die das grundlegende Verhältnis von Körper und Affekt wie folgt bestimmt:

Unter Affekt verstehe ich die Affektionen des Körpers, durch die die Wirkungskraft des Körpers vermehrt oder vermindert, gefördert oder gehemmt wird; und zugleich die Ideen dieser Affektionen.²

Affekte sind also spezielle Erregungen des Körpers und zugleich auch die Ideen dieser Erregungen. Hier drückt sich Spinozas berühmter Parallelismus von Körper und Geist aus, der eng mit seiner Affekttheorie in Verbindung steht. Er geht davon aus, dass alles, was der Körper erleidet, notwendig durch eine entsprechende Vorstellung im Geist begleitet wird. Körper und Denken begreift er dementsprechend als unterschiedliche Erscheinungsformen einer Substanz. So betont er, dass

[...] die denkende Substanz und die ausgedehnte Substanz eine und die selbe Substanz sind, die bald unter diesem, bald unter jenem Attribut gefaßt wird. Ebenso sind auch ein Modus der Ausdehnung und die Idee dieses Modus ein und das selbe Ding, nur auf zwei Weisen ausgedrückt.³

Spinozas Definition der Affekte verwendet im lateinischen Originaltext der *Ethik* zwei unterschiedliche Termini: ›affectus‹ und ›affectio‹. In der geläufigen Übersetzung wird ›affectus‹ mit Affekt und ›affectio‹ mit Affektion wiedergegeben. ›Affektion‹ und ›affizieren‹ sind von der Scholastik eingeführte Begriffe, die für den Zusammenhang von Gegenständen und sinnlicher Wahrnehmung stehen.⁴ Bei Spinoza werden die Affektionen prinzipiell vom Körper aus gedacht, und in gleicher Weise die Affekte; letztere sind allerdings auf das Tätigkeitsvermögen des Körpers bezogen, das sie modulieren und zugleich erfüllen können. Die Affektion liegt der Bestimmung des ›affectus‹ wesentlich zugrunde. Spinoza definiert im lateinischen Text der *Ethik*: »Per affectum intellegio corporis affectionis«,⁵ also »Unter Affekt verstehe ich die Affektionen

2 Benedictus de Spinoza: *Sämtliche Werke*. In 7 Bänden und 1 Ergänzungsband. Bd. 2, *Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt*. Übers. von Otto Baensch, hg. von Carl Gebhardt (1910), Nachdruck Hamburg 1989, S. 110. In anderen Übersetzungen wird der Terminus »Affektion« häufig durch den Ausdruck »Erregung« wiedergegeben. Die Übersetzung von Baensch hat demgegenüber den Vorteil, dass sie recht nah am lateinischen Text bleibt und so den Zusammenhang von Affekt und Affektion bei Spinoza deutlicher hervortreten lässt. Die weiteren Zitate aus der *Ethik* folgen der Übersetzung von Baensch.

3 Spinoza, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 55, (7, Anm.).

4 H. Herring: *Affektion / affizieren*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1, hg. von Joachim Ritter, Basel 1971, S. 99. Bei Kant wird diese Tradition des Begriffs noch klar dargestellt, wenn er erläutert, dass jede Anschauung eines gegebenen Gegenstandes nur dadurch möglich ist, »dass er das Gemüt auf gewisse Weise affiziere.« Vgl. Immanuel Kant: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. 3, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1977, S. 69.

5 *Spinoza Opera*. Bd. 2, im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften hg. von Carl Gebhardt, Heidelberg 1972 (1925), S. 139.

des Körpers.« Es ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, wie sehr in dieser knappen Formel alle Begriffe voneinander abhängen und sich gegenseitig bedingen. Körper und Affect sind für Spinoza untrennbar miteinander verwoben. Wenn Spinoza im 2. Buch der Ethik definiert, was er unter Affektionen verstehen will, heißt es dort: »die Affektionen sind [...] die Arten, auf die zunächst die Teile des menschlichen Körpers affiziert werden und folglich dann auch der ganze Körper.«⁶

Die Affektion kann zunächst direkt als Wirkung verstanden werden, sie ist der Effekt eines Körpers auf einen anderen, bzw. die Spur, die ein Körper auf einem anderen Körper hinterlässt. Ein Bild hierfür aus dem optischen⁷ Kosmos von Spinoza ist die Sonne, die unseren Körper affiziert, und deren Wirkung auf uns wir über Ideen, Empfindungen von Wärme, Wahrnehmung von Farbe, Form und Gestalt erkennen.⁸

So wie ein Kolibri im Sonnenlicht durch die Farbe einer Blüte affiziert werden kann und sich seine Affektionen verbinden, wenn er die Blüte wahrnimmt, so kann die Bewegung auf die Blume zu, das verstärkte Schlagen der Flügel als Vektor des Tätigkeitsvermögens aufgefasst werden, vielleicht sogar als Affect der Freude.

Die Affektion bezieht sich immer auch auf unsere Wahrnehmungsfähigkeit insgesamt, auf unseren Körper als Sinnesorgan und auf sensorische oder perzeptive physische Wirkungen. Tatsächlich sind Affektion und Affect bei Spinoza so eng aufeinander bezogen, dass er an einigen Stellen der Ethik die Begriffe praktisch synonym verwendet.⁹ Während alle Affektionen zunächst als sinnliche Erregungen und deren körperliche Spuren aufgefasst werden können, lassen sich jedoch Affekte und Affektionen durch ihre jeweilige Elastizität im Hinblick auf kontinuierlichere Veränderungen unterscheiden. Die Affektionen beziehen sich demnach auf momentane Körperzustände und Affekte auf Variationen von Tätig-

6 Spinoza, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 80, (28, Beweis). In Spinozas Latein: »affectiones namque modi sunt (per Post. 3), quibus partes Corporis humani, & consequenter totum Corporis afficitur.« (*Spinoza Opera*, Bd. 2, S. 113.)

7 Zu Licht und Optik bei Spinoza vgl. Gilles Deleuze: *Kritik und Klinik. Aesthetica*. Frankfurt am Main 2000, S. 190f. Deleuze argumentiert dort, dass Spinoza mit einer bestimmten Vorstellung von Kausalität bricht, indem er Wirkungen nach dem Modell optischer Effekte denkt. Körperliche Effekte, so Deleuze, sind wie Schatten, die ein Körper auf einen anderen wirft, und auch unseren eigenen Körper erkennen wir nur durch den Schatten, den er wirft.

8 So wie ein Kolibri im Sonnenlicht durch die Farbe einer Blüte affiziert werden kann und sich seine Affektionen verbinden, wenn er die Blüte wahrnimmt, so kann die Bewegung auf die Blume zu, das verstärkte Schlagen der Flügel als Vektor des Tätigkeitsvermögens aufgefasst werden, vielleicht sogar als Affect der Freude.

9 Vgl. Spinoza, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 316. Dort werden die entsprechenden Stellen der Ethik genannt, an denen Spinoza »affectio« an Stelle von »affectus« verwendet und umgekehrt.

keitsvermögen. Gilles Deleuze bestimmt in seiner Interpretation Spinozas den Unterschied zwischen Affektion und Affekt vor allem in zeitlicher Hinsicht:

Die Affektion ist also nicht bloß die augenblickliche Wirkung eines Körpers auf meinen, sie wirkt auch auf meine eigene Dauer, als Lust oder Schmerz, Freude oder Traurigkeit. Übergänge, Werden, Aufstiege und Stürze, kontinuierliche Variationen von Vermögen (*puissance*) sind es, die von einem Zustand zum anderen führen: Man wird sie *Affekte* im eigentlichen Sinn nennen und nicht mehr Affektionen. Sie sind Zeichen von Wachstum und Schwund, *vektorielles* Zeichen (des Typs Freude/Traurigkeit) und keine skalaren mehr wie die Affektionen, Empfindungen oder Wahrnehmungen.¹⁰

Diese zeitliche Differenzierung zwischen Affektion und Affekt im Hinblick auf die Dauer¹¹ weist darauf hin, den Übergang zwischen Affektion und Affekt sowohl graduell als auch qualitativ zu verstehen. Affektionen sind nicht trennbar von der Dauer, d.h. von vorherigen Körperzuständen, an die sie anknüpfen, und von nachfolgenden Affektionen, zu denen hin sie sich ausdehnen. Bezogen auf unsere Wahrnehmungsfähigkeit für Form, Farbe, Bewegung und Gestalt vollziehen sich permanent solche kontinuierlichen Veränderungen. Affekte sind ebenfalls auf diese kontinuierlichen Veränderungen bezogen, jedoch im Hinblick auf das Tätigkeitsvermögen eines Körpers, dem sie wie Kraftlinien unterschiedliche Richtungen geben können.

Körper und Affekt sind in ihrer Definition voneinander abhängig. Denn so wie der Affekt bestimmt wird durch die Affektionen des Körpers, so wird der Körper bestimmt durch seine Fähigkeit zu affizieren und affiziert zu werden. Affekte sind die Art und Weise wie ein Körper mit anderen Körpern in Kontakt treten kann. Sie sind Aktualisierungen und gleichzeitig Veränderungen der fundamentalen Kapazität eines Körpers, durch äußere Dinge affiziert und selbst aktiv werden zu können. Diese enge gegenseitige Bezugnahme zwischen Körper, Affekt und Affektion wirft die Frage nach der Bedeutung des Körpers innerhalb dieser Dreiheit auf.

¹⁰ Deleuze, *Kritik und Klinik*, S. 188.

¹¹ Vgl. auch Gilles Deleuze: *Spinoza. Praktische Philosophie*. Berlin 1988, S. 65: »[...] diese Zustände, Affektionen, Vorstellungsbilder oder Ideen [sind] nicht trennbar von der Dauer, die sie an den vorherigen Zustand wieder anknüpft und die sich zum nachfolgenden Zustand ausdehnen lässt. Diese Dauern oder kontinuierlichen Veränderungen der Vollkommenheit werden ›Affekte‹ oder Gefühle (*affectus*) genannt.«

Deleuze' Spinoza-Lektüre: Kartografie eines Körpers

Vor allem Gilles Deleuze hat immer wieder auf die andauernde Aktualität des spinozistischen Denkens hingewiesen. Er hat Spinoza eine seiner umfassenden philosophiegeschichtlichen Untersuchungen gewidmet (*Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*), und mit *Spinoza. Praktische Philosophie* eine Einführung in spinozistische Begriffe und die Philosophie der Ethik verfasst. Deleuze interessiert sich für Spinoza insbesondere im Hinblick auf dessen Immanenzphilosophie, weil hier Körper und Denken radikal als positive Relationalität und Offenheit bestimmt werden. Spinozas monistische Ontologie korrespondiert mit dem, was Deleuze als eine Ebene der Immanenz oder als eine Konsistenzebene bezeichnet:

Gegen Descartes setzt Spinoza die Gleichheit aller Seinsformen und die Univocität des Realen, die sich daraus ergibt. Unter allen Gesichtspunkten erscheint die Philosophie der Immanenz als Theorie des Eins-Seins, des Gleich-Seins, des univoken und gemeinsamen Seins. Sie sucht die Bedingungen einer eigentlichen Bejahung und prangert alles an, was das Sein so behandelt, dass ihm seine volle Positivität, d.h. seine formale Gemeinsamkeit entzogen wird.¹²

Deleuze hebt hervor, dass der Immanenz- oder Konsistenzplan Spinozas kein Plan im Sinn eines geistigen Entwurfs ist, »kein Projekt, Programm, sondern ein Plan im geometrischen Sinn, Schnitt, Überschneidung, Diagramm.«¹³ Der Immanenzplan ist vergleichbar einer Karte oder einer bestimmten Ebene der Darstellung, in der die Dinge in einer gemeinsamen Dimension zueinander ins Verhältnis gesetzt werden.

Folgen wir Deleuze bei seiner Lektüre der *Ethik*, wie er sie etwa in *Spinoza und wir* durchführt, dann finden wir dort eine Interpretation von Spinozas Körperbegriff, die dessen geometrisches Konzept verändert fortschreibt, als Kartografie von Geschwindigkeitsverhältnissen, Energie und Potentialität. Nach Deleuze definiert Spinoza jeden Körper auf zweifache Weise:

Einerseits enthält ein Körper, so klein er auch sei, immer unendlich viele Teilchen: die Verhältnisse von Ruhe und Bewegung, Schnelligkeit und Langsamkeit zwischen den Teilchen, die einen Körper in seiner Individualität definieren. Andererseits affiziert ein Körper oder wird von anderen Körpern affiziert: diese Macht zu affizieren und affiziert zu werden definiert ebenfalls einen Körper in

12 Gilles Deleuze: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*. München 1993, S. 149.

13 Gilles Deleuze: *Spinoza und wir*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991, S. 278-288, hier S. 278.

seiner Individualität. Dies sind zwei scheinbar einfache Propositionen: die eine ist kinetisch, die andere dynamisch.¹⁴

Beide Dimensionen sind Weisen, sich zu den Dingen zu verhalten und eine Verbindung mit den Dingen herzustellen. Die dynamische Dimension eines Körpers bezieht sich auf die Affekte und damit auf Intensitäten. Die kinetische Dimension bezieht sich auf Bewegungsverhältnisse und Geschwindigkeiten als extensive Relationen. Zu der kinetischen Dimension führt er weiter aus:

Es geht darum, das Leben, jede Individualität des Lebens, nicht als eine Form oder Formentwicklung zu begreifen, sondern als komplexes Verhältnis zwischen Differentialgeschwindigkeiten, zwischen Verlangsamung und Beschleunigung von Teilchen. Eine Zusammensetzung von Schnelligkeit und Langsamkeit auf einem Immanenzplan.¹⁵

Der Körper ist in der Betrachtungsweise von Spinoza/Deleuze nicht Anhängsel eines Subjektes, sondern ein immer schon in vielfältigen Verbindungen stehendes Kompositum;¹⁶ kein feststehendes Ding, sondern ein sich durch seine Relationen zu anderen Körpern veränderndes Feld von Verknüpfungen, ein zusammengesetztes Ganzes, das prinzipiell geometrisch/diagrammatisch zu erfassen ist. Statt vom Körper zum Subjekt, zu einer Einheit zu kommen, gelangt Deleuze vom Körper zu anderen Körpern und zu einer Karte/Kartografie. Im Bezug auf diese »Kartographie eines Körpers«¹⁷ bezeichnet Deleuze die kinetische und die dynamische Dimension auch als Länge (Longitudo) und Weite (Latitudo):

So legen wir die Kartographie eines Körpers fest. Die Gesamtheit der Längen und Weiten konstituiert die Natur, den Immanenz- oder Konsistenzplan, der ständig veränderbar ist und von den Individuen und Kollektiven unaufhörlich umgearbeitet, zusammengesetzt, wiederzusammengesetzt wird.¹⁸

Die vollumfängliche Anerkennung dieser Gegebenheit ist die Idee des Immanenzplans. Moira Gatens erläutert in ihrer Diskussion der Körperkonzeption von Deleuze/Spinoza hierzu:

Man könnte die Kartographie, die Deleuze (und Guattari) benutzen, um die Immanenzebene Spinozas darzustellen, wie folgt wiedergeben: Die von Deleuze vorgeschlagene Kartographie macht es möglich, die Beschaffenheit jedes Ein-

14 Deleuze, *Spinoza und wir*, S. 278.

15 Deleuze, *Spinoza und wir*, S. 279.

16 Moira Gatens: *Ethologische Körper. Geschlecht als Macht und Affekt*. In: Marie-Luise Angerer (Hg.): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. Wien 1995, S. 35-52, hier S. 37: »Der menschliche Körper wird von Spinoza als relativ komplexes Individuum gedacht, das aus einer Anzahl von anderen Körpern besteht. Seine Identität lässt sich nie als endgültiges oder fertiges Produkt betrachten.«

17 Deleuze, *Spinoza und wir*, S. 284.

18 Deleuze, *Spinoza und wir*, S. 284.

zeln A, auf der Grundlage seiner extensiven Teile zu analysieren, einschließlich seiner typischen Geschwindigkeiten und Bewegungen und auf der Grundlage seiner typischen Affekte und seines Aktionspotentials. Zusammen ergeben diese zwei Achsen eine immanente Schätzung jedes Individuums, anstatt eine taxonomische Interpretation. Dies bedeutet, dass die Kartographie ein Individuum auf der Grundlage seiner materiellen Beschaffenheit und seines Potentials, etwas zu affizieren und affiziert zu werden beschreibt und nicht auf der Grundlage seiner Gattungsform und Funktion.¹⁹

Auf radikale Weise wird hier die Offenheit und Veränderbarkeit der Kartographie eines jeden Körpers betont. Deleuzes Spinoza-Lektüre fordert uns auf, einen Körper als etwas Zusammengesetztes zu verstehen; etwas, das sich nur durch seinen Zusammenhang oder besser: seine Zusammenhänge mit anderen Körpern verstehen lässt, charakterisiert durch Affektzustände und Bewegungen.

Affizierung und Affekt im Kino

Wie lässt sich diese Kartographie affektiver Kapazitäten und Geschwindigkeiten auf die Wahrnehmungssituation im Kino anwenden? Welches affektive Potential kennzeichnet das Kino? Wie stehen Filmzuschauer und Film in Relationen von Geschwindigkeit und Langsamkeit zueinander?

Der Kinematograph ist eine Synthese von Fotografie, Bewegung und Projektion. Man kann alles, was sich im Kino ereignet, ausgehend von Bewegung, Geschwindigkeit und Licht betrachten. Dem weitgehend bewegungslosen Publikum zeigt Film eine Welt in Bewegung. Sein kinematographisches Vokabular arbeitet permanent an der Übersetzung von Bewegung und Geschwindigkeiten in Affekte und Intensitäten (und umgekehrt). Technologie und Affizierung gehen im Kino eine intime Verbindung ein, so dass das Kino sich als eine Apparatur verstehen lässt, die direkt auf die Einfaltung sinnlicher Wahrnehmung in den Körper zielt.

In der Kinosituation werden die Zuschauer in eine eigentümliche Konstellation von Ruhe und Bewegung versetzt. Es gibt hier ein energetisches Gefälle, ein beinahe reziprokes Verhältnis zwischen der weitgehenden Immobilität des Zuschauerkörpers und der Bewegung und Geschwindigkeit des Filmbildes. Das Kino operiert entlang bestimmter körperlicher Resonanzfrequenzen: Die 24 Bilder pro Sekunde, die den Rhythmus des Bildwechsels auf der Leinwand bestimmen, sind eine zeitliche Verschaltung von Körper und Apparatur, abgestimmt auf physiologische Parameter und die Wahrnehmungsschwelle des Sehsinns. Die Affektionen unserer Netzhaut durch den raschen Bildwechsel auf der Leinwand verbinden sich zu Wahrnehmungen von Bewegungsbildern. Die relative Bewegungslosigkeit befördert dabei unsere Offenheit für

¹⁹ Gatens, *Ethologische Körper*, S. 40.

sinnliche Wahrnehmung und schafft zugleich das Potential für eine erhöhte affektive Aufladung, eine gesteigerte Rezeptivität des Körpers. Von jeder beliebigen anderen Wahrnehmung unterscheidet sich die Wahrnehmung im Kino in der Art, wie Affektion und Affekt ineinander greifen, wie sie im Film immer schon miteinander zu affektiven Strömen komponiert sind.

Man könnte von Infra-Wahrnehmungen oder subliminalen Wahrnehmungen sprechen, um zu formulieren, in welcher Weise der Affekt gerade nicht mit der bewussten Wahrnehmung zusammenfällt, sondern ihr unterschwellig ist oder ihr vorausgeht.²⁰ Brian Massumi hat hier treffend den Begriff des ›infra-empirischen Raumes‹ verwendet,²¹ der die *unsichtbare* Seite des Bewegungssehens kennzeichnet. Das Auge ist ein Muskel. Bezogen auf den Immanenzplan ist der Sehsinn kein Fern-Sinn, sondern eine Öffnung gegenüber anderen Körpern. Das Auge transformiert die Licht-Bilder zu körperlichen Bewegungen, verbindet sich mit äußeren und inneren Sinnen. Aus der Perspektive des Affekts ist Bewegungsssehen niemals eine Tätigkeit allein des optischen Sinns, sondern eine synästhetische Ko-Produktion und eine Erregung des ganzen Körpers (wenn Teile des menschlichen Körpers affiziert werden, dann folglich auch der ganze Körper).²² Das meint die Idee der sensomotorischen Resonanz: die Verknüpfung von sensorischer und motorischer Erregung, das Mit-Schwingen des Körpers und seine affektive Aufladung. Im Kontext des Kinos weist der Affekt somit auf die basale körperliche

20 »Die Bewegung hat ein wesentliches Verhältnis zum Unwahrnehmbaren, sie ist von Natur aus nicht wahrnehmbar. Die Wahrnehmung kann die Bewegung nur als Translation eines beweglichen Körpers oder als Entwicklung einer Form erfassen. Bewegungen, Arten von Werden, das heißt reine Verhältnisse von Schnelligkeit und Langsamkeit, reine Affekte, liegen unterhalb und oberhalb der Wahrnehmungsschwelle.« Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1997, S. 382.

21 Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham/London 2002, S. 57.

22 Brian Massumi hat für den Aspekt der somatischen Affizierung, die sich als Resonanz zu wahrgenommenen Bewegungsbildern ereignet, ohne selbst der Ordnung der Sichtbarkeit anzugehören, den Begriff ›Körper-ohne-Bild‹ (*body without an image*) vorgeschlagen. Der Körper-ohne-Bild ist die rezeptive Seite des Bewegungssehens, die Aufbewahrung und Akkumulation vergangener Bewegungen als Körpergedächtnis. Es ist die Summe und Überlagerung der wahrgenommenen Bewegungsbilder im Verhältnis zum eigenen Körper. »The body without an image is an accumulation of relative perspectives and the passages between them, an additive space utter receptivity retaining and combining past movements, in intensity, extracted from their actual terms.« (Massumi, *Parables for the Virtual*, S. 57) Der Körper-ohne-Bild ist – als reine Rezeptivität – der Speicher oder das Körpergedächtnis für das Bewegungsssehen. Anders als das Körperschema (*body-image*) bildet der Körper-ohne-Bild jedoch daraus keine Ordnung im Sinne einer Struktur, sondern ist die Einfaltung sinnlicher Wahrnehmungen in den Körper.

Dimension des Sehens hin und damit auch auf einen Überschuss des Films gegenüber Sprache und Bedeutung.

Nach Massumi, der sich in diesem Zusammenhang auf Spinozas Theorie der Affekte bezieht, beschreibt der Affekt die Einfaltung von Wahrnehmungen in den Körper als *Intensitäten*.²³ Demnach lässt sich jedes Bild-Ereignis als zusammengesetzt aus zwei Ebenen vorstellen, der symbolischen (linearen, semiotischen, narrativen, sprachlichen) und der affektiven (intensiven, non-linearen) Ebene. Die eine folgt der Logik der Struktur, die andere der des Ereignisses.²⁴ Wenn der Affekt als Überschuss gegenüber der Ebene der Bedeutung zu verstehen ist, dann meint das nicht: *ohne* Bedeutung, sondern ein nicht voll ausgeschöpftes Potential, das jede Bedeutungsproduktion begleitet. Die Frage nach den Affekten steht deshalb nicht im Widerspruch zu Theorien der Identifikation im Kino, zur Ebene der Narration oder der Frage nach den Inhalten. Jedoch gehört der Affekt einer anderen Ordnung an. Ihm haftet etwas Unmenschliches an, insofern er sich im Kino mit jenem Mikrobereich verbindet, in dem Bildbewegung, Schnitt und sensomotorische Resonanz sich ereignen.²⁵

Der Affekt ist ein Möglichkeitsfeld, ausgehend vom Körper gedacht. Er ist die Nicht-Identität des Körpers mit sich selbst. Meine Wahrnehmung im Kino kann deshalb nicht durch die Apparatur oder den Film vorgeschrieben werden. Der Affekt ist nicht programmierbar, sondern gibt ein Potential an oder erfüllt es. Wenn auch im Kino gelten soll, dass ein Körper durch zwei Propositionen definiert wird, nämlich durch die

23 Vgl. zur Bestimmung des Affekts als Intensität und zur Bezugnahme Massumis auf Spinoza: Massumi, *Parables for the Virtual*, S. 27–28. Massumis Differenzierung bezieht sich argumentativ auf eine Untersuchung von Hertha Sturm zur affektiven Dimension der Filmwahrnehmung. Hertha Sturm hat mit empirischen Methoden Haut- und Körperreaktionen von Kindern auf Filme im Verhältnis zur emotionalen Bewertung eben dieser Filme untersucht und eine grundlegende Widersprüchlichkeit zwischen affektiver und emotionaler Reaktion entdeckt. Daraus leitet Massumi die Unterscheidung von Gefühl als Inhalt und Affekt als Intensität ab: »An emotion is a subjective content, the socio-linguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized.«

24 Vgl. Massumi, *Parables for the Virtual*, S. 26.

25 Man könnte im Bezug auf das Kino jene kleinsten Einheiten des Affekts, die der Körper noch nicht zu Wahrnehmungen akkumuliert hat und deren Geschwindigkeit uns dennoch in Schwingungen versetzt, auch als Affektladungen oder affektive Wahrnehmungspartikel bezeichnen. Als ein typisches Beispiel hierfür lässt sich der Schnitt verstehen. Streng genommen *sehen* wir einen Schnitt im Kino nicht, weil seine Geschwindigkeit zu groß ist, aber seine affektive Ladung kann augenblicklich unsere Haltung zum folgenden Bild verändern. Gesteigerte Effekte werden durch rhythmische Schnitte erzielt.

dynamische als seine Fähigkeit, zu affizieren und affiziert zu werden, und durch die kinetische, als Relation von Ruhe und Bewegung, Schnelligkeit und Langsamkeit, dann sind das auch die Dimensionen, in denen sich unser Körper, als Körper des Zuschauers, mit dem Film verbindet. Wir setzen uns über diese Propositionen mit dem Film zusammen. Wie weit und auf welche Weise wir durch einen Film affiziert und affektiv berührt werden, hängt auf der Ebene eines spinozistischen Immanenzplans davon ab, wie sich unser Körper in jedem Augenblick mit dem Film als Körper zusammensetzt, d.h. einen gemeinsamen Zusammenhang bilden kann. Gerade im Kino ist das auch eine Angelegenheit sozialer Körper, der Körper der Zuschauer, die sich mit dem Film zusammensetzen und über den Film auch mit den anderen Körpern der anderen Zuschauer. Zuschauerkörper und Film setzen sich im Kino auf ihre Weise zu einem hybriden Affektkörper zusammen. Dieser löst sich allerdings auch wieder auf, sobald sie ihren Zusammenhang und ihre Übereinstimmung verlieren.

Zusammengesetzte Körper in *Arizona Dream*

In *Arizona Dream* gibt es eine Szene, in der Paul Leger alias Vincent Gallo bei einem Kleinkunst-Wettbewerb die Bühne betritt, um sich als Schauspieler zu beweisen. Er hat jene berühmte Szene aus *North by Northwest* (USA 1959) einstudiert, in der Roger Thornhill alias Cary Grant in einer leeren Landschaft von einem Sprühlflugzeug bedroht wird und sich in ein Maisfeld flüchtet. Diese Filmszene aus *North by Northwest* von Alfred Hitchcock bzw. ihre Wiederaufnahme in *Arizona Dream*, soll den Zusammenhang von Affekt und Filmwahrnehmung veranschaulichen.

Die Montage der Filmsequenz wechselt zwischen Bildern der Kleinkunstveranstaltung und Bildern aus *North by Northwest*, die so eingefügt sind, dass sie sich mit der Präsentation Paul Legers verbinden. Zum einen nehmen sie die Blicke und Bewegungen Paul Legers auf, beantworten sie und führen sie fort. Zum anderen werden die Bewegungen von Cary Grant und Vincent Gallo in eine parallele Gleichzeitigkeit²⁶ versetzt, so dass sie eine gemeinsame Bewegung auszuführen scheinen.

Vincent Gallo betritt die schmale, in rotes Licht getauchte Bühne. Zur Illustration der Szene sind einzelne Maisstauden aufgestellt. Für eine Weile steht Vincent Gallo mit festem Blick beinahe unbeweglich auf der Bühne und nimmt jene wartend-angespannte Körperhaltung Cary Grants

26 Hier spielt neben dem Bildwechsel der Tonschnitt eine wesentliche Rolle, um die Bewegungen zeitlich über den Riss der Montage fortzuführen und zu verbinden. Deshalb ist das Geräusch des Flugzeugs auch dann zu hören, wenn Vincent Gallo im Bild zu sehen ist.

ein, der auf einer leeren Landstraße zwischen weitgehend abgeernteten Feldern steht und dem Bus hinterher schaut, der ihn gerade abgesetzt hat. Paul Leger scheint Cary Grant zu verdoppeln und zu wiederholen: seine Gesten, Blicke, seine Bewegungen und die angespannte Körperhaltung. Er hebt den Arm und schaut auf die Uhr. Er faltet die Hände vor dem Körper zusammen. Er blickt in die Ferne. Schließlich entdeckt er ein näher kommendes Flugzeug. Der Körper spannt sich zum Sprung, als das Flugzeug direkt auf ihn zugeflogen kommt. Als das Flugzeug bedrohlich immer näher kommt, wartet er auf den entscheidenden Moment bis er schließlich zur Seite springt. Gleich darauf der nächste Angriff; Vincent Gallo wirft sich zu Boden, zwischen die künstlichen Maisstauden, die Hände schützend vor das Gesicht gehalten.



Abb. 1: Vincent Gallo und Cary Grant in: *Arizona Dream*. Regie: Emir Kusturica, USA 1993.

Statt des erhofften Beifalls erntet Paul Leger in dieser Szene größtenteils Spott und schallendes Gelächter. Die Punktrichter bewerten seinen Auftritt mit der Mindestpunktzahl, woraufhin er ihnen vorwirft, seine Brillanz zu verkennen.

Was uns als Zuschauer an dieser tragikomischen Szene affiziert, hängt mit einem ebenso zwangsläufigen wie unaussprechlichen Überschuss jenes kaskadischen Wechsels von Wahrnehmung und Aktion zusammen, in dem sich die Bewegungen von Vincent Gallo und Cary Grant überlagern. Hinzu kommt die eigentümliche Verschachtelung von Körpern und Figuren, die darin besteht, dass Vincent Gallo Paul Leger

spielt, der Cary Grant spielt, der Roger Thornhill spielt, der eigentlich in *North by Northwest* nur ein Werbefachmann ist, aber durch eine Verwechslung für einen Geheimagenten namens George Kaplan gehalten wird, und durch seine Verfolger gezwungen wird, in die Rolle eben jenes fiktiven Geheimagenten zu schlüpfen...

Meine interpretatorische These ist, dass es bei Paul Legers Auftritt in *Arizona Dream*, trotz der Bezugnahme auf das Verwechslungsmotiv, genau nicht um das Wiedererkennen von Identitäten geht, sondern um die Relation von Körpern in ihrer kinetischen und dynamischen Dimension. Der Schauspieler tritt hier an die Stelle der Figur. Der bewegte Körper ist gemeint, nicht seine Funktion innerhalb der Diegese. Was Paul Leger unternimmt, ist sich selbst in den Film hineinzubegeben. Sein Spielen folgt aus der Affizierung durch das Bild Cary Grants, wie er sie im Kino erlebt hat. Er will keine Rolle im engeren Sinn *spielen*, weder die von Roger Thornhill noch die von Cary Grant, sondern er will *sein* wie Cary Grant. Die Szene aus *North by Northwest*, die er für diesen Anlass einstudiert hat, ist eine, in der für die gesamte Dauer kein einziges Wort gesprochen wird. Was den Zuschauern vorgeführt wird, ist eine mehrfache Reduktion: Auf der beinahe leeren Bühne, ausgestattet mit minimalen Requisiten – ein paar Maisstangen deuten die Landschaft an – wird eine Filmsequenz zur Aufführung gebracht, die auf Dialog und Musik verzichtet. Ins Zentrum der Sichtbarkeit gerückt wird so der Körper, der Körper des Schauspielers, der Körper von Cary Grant, mit dem sich Paul Leger bzw. Vincent Gallo zusammensetzen will.

Pauls Aktion auf der Bühne entspricht einer Aktivierung seiner vorangegangenen Affizierung durch *North by Northwest*. Was der Körper in der Erinnerung behält, ist der ursprüngliche Affekt, von dem jede Materialität abgezogen wurde. Die Idee aber (die erste Idee, die nach Spinoza jeden Affekt begleitet) wird bewahrt als Spur. Pauls Bewegungs-Aktion können wir daher verstehen als eine Ausdrucks-Bewegung in der Parallelität von Körper und Denken. Die Spur der vorangegangenen Affizierung wird aktiviert, so dass Pauls Körper und die Idee als Spur des Affekts sich verbinden und körperlich eine spezifische Intensität hervorbringen, die sich als Bewegungs-Aktion ausdrückt. Es ist ein Denken, das sich körperlich realisiert, so wie Denken und Körper nur parallele Attribute der einen Substanz sind, unterschiedliche Erscheinungsformen ein und derselben Sache. Dabei ist die Idee als Spur des Affekts selbst wiederum *körperlich*. Sie stellt eine Einfaltung des Bewegungssehens in den Körper dar. Der Körper aber bewahrt nicht nur die Bewegung als Impuls, sondern er bewahrt auch die Kontexte der Affizierung. Im Falle

von Pauls Performance sind dies beispielsweise das Maisfeld oder das Flugzeug, die in der Bewegung mit »erinnert« werden.

Es lohnt sich, die affektive Komposition der Maisfeldszene in Hitchcocks *North by Northwest* genauer zu betrachten. Denn der Körper Cary Grants ist nicht der alleinige Ausgangspunkt oder das absolute Zentrum der Bewegung, sondern seinerseits ein Teil einer bewegten Sequenz, deren affektive Ladung er verstärkt und mit deren Elementen er sich zusammensetzt. Wenn man Cary Grant im Kräftefeld von Landschaft, Kamerabewegung und Montage versteht, wird es möglich vom Körper des Schauspielers zum Körper des Films gelangen.

Besonders auffällig an der Maisfeldszene sind der beinahe abstrakte Minimalismus der Inszenierung und ihre strenge Geometrie. Klaus Kreimeier hat diesen Aspekt vor kurzem in seinem Aufsatz *Extension bis zum Nullpunkt. Die stillgestellte Zeit im Bewegungsbild* näher untersucht.²⁷ Die Reduktion der Szene, ihre programmatische Leere, eröffnet den Raum für die Spannung im Warten auf ein Ereignis. Eine Spannung, die in den Blicken, Gesten und Bewegungen von Cary Grant manifest wird. Ein Blick auf die Uhr, eine leichte Drehung des Körpers, wenn der Blick sich nach rechts und nach links wendet, in den leeren Raum, der Diagonale folgend, als die sich die Straße durch die Landschaft zieht.

Die Bewegungen sind geometrisch streng, angeordnet auf sich kreuzenden Linien im Raum; sie erzeugen den Raum, indem sie ihn durchmessen... Die Landschaft ist eine wüstenhafte Fläche. Linie und Fläche spannen die Perspektive auf den Handlungsraum als Raum von Körperbewegungen. Der Film wird hier zu einer abstrakten Kunst, der Verketzung von raumzeitlichen Partikeln, »eine komplizierte Konstruktion aus filmischem Raum, Bewegung, Montagerhythmus und Tönen«,²⁸ ein »Musik-Werden«²⁹ der bewegten Bilder.

Die innere Spannung der Filmsequenz besteht im Widerspruch zwischen dem Musik-Werden der Bilder und der kontrollierten Versuchsanordnung, als die sich die Maisfeldsequenz gleichzeitig präsentiert: eine Spannung zwischen Affect und Kontrolle. An Cary Grant wird etwas exemplifiziert, es werden Bewegungsgesetze des Films beispielhaft vor-

27 Klaus Kreimeier: *Extension bis zum Nullpunkt. Die stillgestellte Zeit im Bewegungsbild*. In: Christine Ruffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid u.a. (Hg.): *Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Bremer Symposium zum Film, Berlin 2004, S. 17-28.

28 Kreimeier, *Extension bis zum Nullpunkt*, S. 23.

29 Patricia Pisters verwendet die Formel vom »becoming-music of the image« in ihrer Arbeit über Deleuze' Filmtheorie, um die musikalischen und rhythmischen Qualitäten von Bildern zu benennen. Vgl. Patricia Pisters: *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford California 2003, S. 219. Vom Musik-Werden handelt das zehnte Plateau in *Tausend Plateaus*. Vgl. Deleuze/ Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 407-422.

geführt und überprüft. Als Kinozuschauer sind wir im Verhältnis hierzu »gleichsam Versuchspersonen zweiter Ordnung, mit deren Wahrnehmungsverhalten experimentiert wird.«³⁰

Die Maisfeld-Szene in Hitchcocks *North by Northwest* ist eine Leer-Stelle, ein Zwischenraum in der Raum-Zeit-Maschine des Films. Eine Szene, in der die Handlung des Films zum Stillstand kommt, in dem Maß, wie die Präsentation des Raums als Fläche und Potential für Bewegung hervortritt. Ein Raum, in dem »nichts« passiert, aber alles passieren könnte.³¹ Dieses Potential für Bewegungen (die extensiven Relationen) wird ausgefüllt durch die gesteigerte Intensität von Cary Grants kontrolliertem Schauspiel.

Die Szene insgesamt wirkt wie ein Vergrößerungsglas. Was dabei sichtbar wird, ist bei Hitchcock vor allem die Bewegungslogik des Films als Komposition, die Formulierung von Bewegungsachsen als raumzeitliche Parameter für das Zusammenspiel von Montage, Kamerabewegung und körperlichem Ausdruck. In der Wiederaufnahme der Maisfeldszene durch Kusturica in *Arizona Dream* dagegen wird stärker die Affizierung des Zuschauers hervorgehoben. Die innere Spannung der Filmsequenz kippt in ihrer Wiederaufnahme in *Arizona Dream* zu Gunsten des Affekts. So wie der Name George Kaplan ein Platzhalter ist (der Name eines nicht-existierenden Agenten), ein leerer Signifikant, dessen Stelle Cary Grant bzw. Roger Thornhill einnimmt, so ist Vincent Gallo der Platzhalter für den Körper des Kinozuschauers. Er führt eine Choreografie auf, die das Kino zuvor in seinen Körper eingeschrieben hat. Das Thema dieser Choreografie ist die affektive Dimension des Bewegungssehens. Wo der Affekt der Kontrolle entkommt, befreit sich das Publikum im Gelächter,³² provoziert durch die unmittelbare Erkenntnis, in der Denkbild und Körperbewegungen zusammenkommen.

Die gemeinsame Bewegung von Vincent Gallo und Cary Grant in *Arizona Dream* lässt sich so als kinematische Inszenierung begreifen, die vorführt, wie sich die Körper der Zuschauer mit dem Filmkörper zusammensetzen. Wenn Paul Leger versucht, in die Rolle von Cary Grant zu schlüpfen, dann agiert er mit seiner Körperhaltung, seiner körperlichen Anspannung und seiner Bewegung das aus, was er zuvor als Zuschauer selbst erlebt hat. Sein Körper macht für uns sichtbar, wie er zuvor durch den Körper von Cary Grant in *North by Northwest* affiziert wurde. Und damit macht er für uns erfahrbar, wie wir selbst durch Filme affiziert werden.

30 Kreimeier, *Extension bis zum Nullpunkt*, S. 27.

31 Kreimeier, *Extension bis zum Nullpunkt*, S. 24.

32 Tatsächlich unterstreicht das Lachen des Saalpublikums im Tucson Manhattan Club die affektive Qualität von Paul Legers Auftritt.