

Lisa Åkervall: Kinematographische Affekte: Die Transformation der Kinoerfahrung

München: Wilhelm Fink 2018 (Film Denken), 205 S.,
ISBN 9783770558353, EUR 39,90

Was widerfährt uns, wenn wir Film-bilder sehen? Welche Veränderungen finden dabei in und mit uns statt? Ermöglicht, ja erzwingt das Kinoerlebnis ganz neue, ganz andere Seh- und Seinsweisen? Die Erfahrung, die das Kino und *nur* das Kino uns zu machen erlaubt, ist – so Lisa Åkervalls These – ebenso kognitiv wie affektiv. Sie unterwirft uns, die wir uns von der *Black Box* des Kinos absorbieren lassen, einem fundamentalen Wandlungsprozess und entlässt uns trotz oder vielmehr: gerade aufgrund einer durch die affektive Kraft der Bilder erlittenen ‚Dezentrierung‘ am Ausgang der Box als ein rundum erneuertes Subjekt mit potenzierten Denk- und Wahrnehmungsfähigkeiten.

Die filmwissenschaftliche Studie verortet sich im weiten Kreis des sogenannten *Affective Turn*, versteht sich allerdings als kritische Intervention ins Diskursfeld der „Theorien der Wende zum Affekt“ (S.11ff.). Damit meint die Autorin sowohl die psychophysiologischen Filmtheorien im Gefolge von Steven Shaviro, wie auch die maßgeblich von Vivian Sobchack erarbeiteten phänomenologischen Modelle. Beiden bescheinigt Åkervall ein Defizit. Die somatische Theorie setze einseitig auf einen vom Denken losgelösten Affekt mit dem Ergebnis, dass am Ende nur noch ein subjektloser Körper übrigbleibe. Die Kino-Phänomenologie versuche zwar, diese Spaltungen zu überwinden, ihr Subjektbegriff sei

aber „relativ festgefahren“ (S.16) in einem noch humanistisch geprägten Denken, das von einem stabilen und transformations-resistenten ‚Ich‘ ausgehe. Salopp gesagt: Bleibt dort zu wenig vom alten Subjekt übrig, haben wir hier immer noch zu viel davon. Åkervall sucht gewissermaßen einen dritten Weg zwischen diesen Positionen, der jenseits der Dichotomien von Körper/Geist und Affekt/Denken verlaufen soll. Parallel eröffnet sie eine medien-geschichtliche Perspektive: Denn nicht nur das Subjekt im Kino, auch das Medium selbst ist von existentiellen Umbrüchen betroffen – vom klassischen zum modernen Kino, dann in einer weiteren Transformation hin zu dem, was wir heute das ‚Postkinematographische‘ nennen. Dass die Kino-Bücher von Gilles Deleuze den Kompass der Studie bilden, ist nicht überraschend, denn sie liefern einerseits einen kanonischen Grundlagentext zum Thema ‚Affektbild‘ und scheinen andererseits mit ihrer Gegenüberstellung von (klassischem) ‚Bewegungsbild‘ und (modernem) ‚Zeit-Bild‘ ein historisches Periodisierungs-Muster bereitzustellen, das fortschreibbar ist und im Hinblick auf die neuen Bilderwelten der 2000er Jahre nach einem Update geradezu schreit. Deleuze ist außerdem – neben Antonin Artaud, Élie Faure, Jean Epstein und Stanley Cavell – ein wichtiger Gewährsmann für Åkervalls Versuch einer

„nichtanthropozentrische[n] Theorie der Kinoerfahrung“ (S.23), in der das Kino zum „Ort der Begegnung mit Alterität, mit dem Nichtmenschlichen, dem Nichtsubjektiven, dem Gespenstischen“ (S.116) wird. Die Untersuchung mündet in Einzelbetrachtungen von Gus Van Sants Filmen *Elephant* (2003) und *Paranoid Park* (2007) als Beispiele einer postkinematographischen Ästhetik, die in letzter Konsequenz „fraktale Zuschauer_innen“ (S.168ff.) als neuen Subjekttypus produziere.

Kinematographische Affekte gibt durchaus spannende Impulse für einen filmwissenschaftlichen Diskurs, der sich die Grundlagen der Kinoerfahrung von einer postkinematographischen Warte aus neu erschließen will. Dass die ambitioniert angelegte Arbeit dennoch unter ihren Möglichkeiten bleibt, liegt unter anderem daran, dass zwar ein imposanter Theorie-Remix vorgeführt wird, die konkreten Einzelanalysen aber oft grobkörnig und skizzenhaft bleiben. So werfen die Beobachtungen zu David Lynch oder Roberto Rossellini nur wenig „neues Licht“ (Klappentext) auf die betreffenden Filme, weil die für ein *close reading* nötigen filmanalytischen Tools nur sehr begrenzt zur Anwendung kommen. Auch ist das, was die Autorin „eine ausführliche Diskus-

sion des Postkinematographischen“ (S.164) nennt, keine solche, sondern allenfalls eine deskriptive Aufzählung von Merkmalen, die Åkervall aus den Filmbeispielen herausliest, um sie dann als Definitionskriterien auf eben diese Filme anzuwenden – ein Zirkelverfahren mit magerem Erkenntnisgewinn. Und letztlich erbringt auch Åkervalls Bemühen, „die Implikationen von Gilles Deleuzes Typologie der bewegten Bilder zu überdenken beziehungsweise zu ergänzen“ (S.179), nur wenig Mehrwert für die aktuelle Deleuze-Rezeption, da Vieles anderswo bereits konziser formuliert wurde. In diesem Zusammenhang sei nur auf Jacques Rancières Essay „Deleuze und die Epochen des Kinos“ (in Ders.: *Die Filmfabel*. Berlin: b_books, 2014, S.161-184) verwiesen, den Åkervall leider nicht berücksichtigt, obwohl er einige Fragen, an denen sich die Autorin umständlich abarbeitet (etwa „Gibt es auch Affektbilder des Kinos des Zeitbildes?“, S.109), schon beantwortet hat – verbunden mit dem Hinweis auf die zutiefst paradoxe Natur der Deleuze'schen ‚Filmgeschichtsschreibung‘, die Åkervall offensichtlich entgangen ist.

Manfred Etten (Mainz)