

Dimitri Liebsch

### **Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie**

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16535>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Liebsch, Dimitri: Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 17, Jg. 9 (2013), Nr. 1, S. 125–149. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16535>.

#### **Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:**

[http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=54](http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=54)

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Dimitri Liebsch

## **Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie**

»See it – feel it – taste it! We cannot be responsible, if you never sleep again!«  
(Filmplakat zu Robert O’Neills *Blood Mania*, 1971)

### **Abstract**

When theorizing about moving images, it is imperative to ask how the human body is part of both the images’ reception and also their production. Film philosophy has articulated two almost opposing answers to this question. In Vivian Sobchack’s phenomenology the lived body is ubiquitous. Sobchack not only ascribes an enormous value to bodily perception but, in an analogy to the human body, she also develops an extremely problematic concept of a film’s body. In contrast, the analytical philosopher Noël Carroll shows above all how bodily perception and motility are not involved in the reception of moving images, or, if they are involved, it is in a very different way from typical everyday situations. Moreover, also in contrast to Sobchack he emphasizes the importance of bodily affects. Therefore, it is the article’s aim, on the one hand, to demonstrate these two positions, and on the other hand, to dialectically bring them in a fruitful dialogue in order to uncover their shortcomings, especially with respect to the central areas of the underlying concepts as lived body vs. body and multimodality.

Für eine valide Theorie der Bewegtbilder ist eine Auseinandersetzung mit der Frage notwendig, wie der Körper an der Rezeption (und teils auch an der Produktion) solcher Bilder beteiligt ist. In der Filmphilosophie finden sich auf diese Frage bislang zwei nahezu entgegengesetzte Antworten. In der Phänomenologie von Vivian Sobchack ist der menschliche Leib ubiquitär. Sie spricht nicht nur der leiblichen Wahrnehmung einen außergewöhnlichen Stellenwert zu, sondern entwickelt sogar in Analogie zum menschlichen Leib das hochgradig problematische Konzept des filmischen Leibs. Noël Carroll hingegen, ein Vertreter der analytischen Philosophie, zeigt vor allem, inwieweit die körperliche Wahrnehmung und Motorik in der Rezeption bewegter Bilder gerade nicht oder zumindest – verglichen mit typischen Alltagssituationen – völlig anders involviert sind. Darüber hinaus betont er im Gegensatz zu Sobchack die Bedeutung der (körperlichen) Affekte. Zielsetzung des Aufsatzes ist, einerseits diese unterschiedlichen Positionen zu erarbeiten, andererseits sie dialektisch aufeinander zu beziehen und damit ihre Defizite aufzudecken. Augenfällig werden diese insbesondere im Bereich des je zugrunde liegenden zentralen Konzepts (Leib vs. Körper) sowie in der Thematisierung von Modalität.

## 1. Einführung

Es dürfte unstrittig sein, dass der menschliche Körper zu den zentralen Objekten *im Film* zählt. Menschliche Körper bevölkerten die Leinwand schon 1895 in *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, dem ersten Film der Brüder Lumière; die Bewegungen und Ausdrucksmöglichkeiten menschlicher Körper sind die Basis für unzählige filmische Plots; und sie dienen auch noch als Träger pornographischer Bewegungsmuster oder als Zielobjekte in Splatter, Slasher und ähnlich blutigen Genres.<sup>1</sup> Strittig hingegen ist die Antwort auf die Frage, welche Rolle der Körper *für den Film* spielt – und das heißt vor allem: in der Filmrezeption und Filmproduktion.

Im Folgenden wird es um philosophische Antworten auf diese Frage gehen. Dazu werde ich zunächst das Spektrum der bereits vorhandenen Antworten mit Hilfe von zwei ebenso einflussreichen wie extremen Positionen abstecken. Im ersten Schritt (Teil 1-3) werde ich mich der von Vivian Sobchack vertretenen Spielart der Phänomenologie widmen, in der der Rekurs auf den Körper von zentraler Bedeutung ist, wie sich unschwer an Bemerkungen wie der folgenden ablesen lässt – so rätselhaft sie auf den ersten Blick auch ansonsten sein mag: »It is the embodied and enworlded ›address of the eye‹ that structures and gives significance to the film experience for

---

<sup>1</sup> Ausnahmen finden sich in Experimentalfilmen wie James Bennings *13 Lakes* oder Andy Warhols *Empire State Building*, die nur das zeigen, was der Filmtitel ohnehin nennt. Grenzfälle bietet der Animationsfilm; zur Auseinandersetzung darüber, inwiefern in ihm von einer Darstellung menschlicher Körper überhaupt die Rede sein kann, vgl. schon die Diskussion zwischen Stanley Cavell und Alexander Sesonske in CAVELL 1979: 168ff.

filmmaker, film, and spectator alike« (SOBCHACK 1992: 24). Gegenstand des zweiten Schritts (Teil 4-6) ist die von Noël Carroll praktizierte Variante analytischer Philosophie, die den Körper in einem Teilbereich sogar explizit auszuschließen scheint, und zwar wenn sie in ihrer Ontologie als eine von mehreren Bedingungen festhält: »x ist also nur dann ein bewegtes Bild, wenn x einen entkörperlichten Blickwinkel besitzt« (CARROLL 1995: 165). Im abschließenden dritten Schritt (Teil 7) wird es darum gehen, die beiden Positionen dialektisch aufeinander zu beziehen. Hier wird zu klären sein, welche Aspekte der beiden Positionen aufrechtzuerhalten und welche zu modifizieren sind.

Ich bin mir darüber im Klaren, dass sowohl die unterschiedlichen Resultate von Phänomenologie und analytischer Philosophie als auch ihre methodischen Divergenzen den Eindruck entstehen lassen können, dass ich versuche, Äpfel mit Birnen zu vergleichen. Letzteres mag durchaus zutreffen. Ein derartiger Vergleich muss aber nicht zwangsläufig unfruchtbar sein – schließlich kann man dabei eine Menge über Obst lernen.

## 2. Kontext und Motive der Arbeit Sobchacks

Oft ist behauptet worden, dass sich Sobchacks theoretisches Interesse für den Körper ihrem schwerem Krebsleiden und der Amputation ihres linken Beines 1994 verdankt. Sie selbst hat auf den Nachweis Wert gelegt, dass dies ihr Interesse zwar verstärkt, aber nicht begründet habe. Ausschlaggebend für dieses Interesse sind vor allem ihre Erfahrung gewesen, Frau in unserer Gesellschaft zu sein und als Frau gesehen zu werden (vgl. SOBCHACK 2004: 6f.; 184f.), und zwei weitere miteinander verbundene Motive: nämlich Kulturkritik im allgemeinen und Kritik an einer bestimmten Form der Filmtheorie im Besonderen. Diesen letzten beiden Motiven werde ich mich nun widmen.

Sobchacks Kulturkritik knüpft an *Die Gesellschaft des Spektakels* des Situationisten Guy Debord von 1967 an und konstatiert für die Gegenwart eine Krise des Realen, der Erfahrung und des Körpers, die von der elektronischen Kultur ausgelöst worden sei:

Television, video tape recorder/players, videogames, and personal computers all form an encompassing electronic system whose various forms ›interface‹ to constitute an alternative and virtual world that uniquely *incorporates* the spectator/user in spatially de-centered, weakly temporalized, and quasi-disembodied state. (SOBCHACK 1992: 300)

Worauf ich später noch zurückkommen werde, ist die Tatsache, dass – vom Fernseher abgesehen – 1967, also in dem Jahr, in dem Debords Manifest erschien, keine der von Sobchack inkriminierten Techniken auf dem Markt gewesen ist. Wie dem auch sei, auffallender Weise zählt Sobchack den Film selbst nicht zu den Bestandteilen dieses Systems und setzt das Kinematische ausdrücklich vom Elektronischen ab. Mehr noch, Sobchack begreift die nachklassische Filmtheorie, die dem Körper *keinen* prominenten Stellenwert ein-

räumt, ihrerseits als Symptom der genannten Krise (vgl. ebd. 300ff.), und damit sind wir beim zweiten Motiv.

Bei dieser Filmtheorie handelt es sich um jenen einflussreichen Theorie-Mix, der um 1970 in Europa und den USA entstand,

when semiotics, structuralism, and psychoanalysis were regarded as methodological antidotes to a ›soft‹ and unscientific humanist film criticism, and Marxist cultural critique and feminist theory were regarded as ideological antidotes to bourgeois and patriarchal aestheticism. (SOBCHACK 2004: 56)

Einen zentralen Stellenwert neben den Arbeiten von Christian Metz nimmt in diesem Mix die sogenannte ›Apparaturtheorie‹ von Jean-Louis Baudry ein. Baudrys theoretischer Ausgangspunkt wiederum ist Jacques Lacans ›Spiegelstadium‹, demzufolge in der menschlichen Ontogenese eine folgenschwere Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild stattfindet. Die visuelle Prägnanz dieser Begegnung soll dem Säugling oder Kleinkind, das seiner Bewegungen nicht oder noch kaum mächtig ist, plötzlich zu (s)einem Selbst verhelfen.<sup>2</sup> Wie schon Lacan selbst bezieht sich auch Baudry teils direkt, teils nur metaphorisch auf dieses Theorem. Wir finden daher in der ›Apparaturtheorie‹ neben dem Hinweis auf die frühkindliche Situation und den kleinen Narziss auch eine Beschreibung des Kinos als eines Apparats, in dem das (dann vermutlich ältere) passive Subjekt sich in der Leinwand ›spiegelt‹ und ideologisch imprägniert wird. Kontinuitäten betont Baudry insofern, als er sowohl im ›Spiegelstadium‹ als auch im Kino eine »Aufhebung der Motorik und Prädominanz der visuellen Funktion« gegeben sieht (BAUDRY 1970: 41). Diesem Befund schließt sich auch Metz mit leicht lyrischem Einschlag an, wenn er über die Besucher des Kinos schreibt: »spectator-fish, taking in everything with their eyes, nothing with their bodies« (zit. nach SOBCHACK 1992: 269).

Damit sind die beiden Gegner bezeichnet, die Sobchacks Interesse motiviert haben: die Kultur des Elektronischen oder – wie sie sie andernorts auch nennt – die Hegemonie des nur Sichtbaren (vgl. SOBCHACK 2004: 180) und eine dem entsprechende Filmtheorie, die den Körper ebenfalls marginalisiert.

### 3. Sobchacks Phänomenologie

Nach den Gegnern werde ich mich im Weiteren den Grundlagen von Sobchacks Position zuwenden. Ähnlich wie im Poststrukturalismus liegt auch mit der Phänomenologie, auf die sie sich in ihrer umfangreichen Studie *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* von 1992 und in

---

<sup>2</sup> Die von Lacan behauptete empirische Basis für das ›Spiegelstadium‹ gibt es nicht. Die kindliche Erkenntnis erfolgt anfänglich nicht plötzlich, sondern prozessual. Ausschlaggebend ist dabei auch nicht die visuelle Wahrnehmung einer gestalthaften Ganzheit im Spiegel, sondern das imitative (Bewegungs-)Verhalten vor dem Spiegel. Damit entfällt der für Lacan fundamentale Kontrast zwischen einem motorischen Defizit des Kindes und einem verheißungsvollen, nur visuell erfahrbaren Ganzen (vgl. BILLIG 2006: 9f.; 14ff.).

einer Reihe von Aufsätzen stützt, keine Theorie oder Methode vor, die ursprünglich zur Analyse von Kino oder Film konzipiert worden wäre; sie kann gegenüber dem poststrukturalistischen Eklektizismus allerdings eine etwas höhere Homogenität beanspruchen. Sobchack definiert Phänomenologie durchaus konventionell als »foundational study and description – a ›first‹ philosophy – of phenomena in the ›life-world‹ as they seem given and are taken up as conscious experience« (SOBCHACK 2009: 435). Mit dem Gründer der Phänomenologie, Edmund Husserl, lokalisiert sie die entscheidende Struktur der bewussten Erfahrung in der Intentionalität. Der zufolge ist Erfahrung immer Erfahrung von etwas: »That is, the act of consciousness is never ›empty‹ and ›in-itself‹, but rather always intending toward and in relation to an object [...]. The invariant correlational structure of consciousness thus necessarily entails the mediation of an activity and an object« (SOBCHACK 1992: 18). Anders als Roman Ingarden und Allan Casebier, die den rein bewusstseinsphilosophischen Ansatz von Husserl direkt für die Filmphilosophie fruchtbar gemacht haben (vgl. CASEBIER 1991: 4f.; INGARDEN 2010), orientiert sich Sobchack allerdings an Maurice Merleau-Pontys in der Mitte des letzten Jahrhunderts entwickelter Variante von Phänomenologie, die neue Akzente gesetzt hat. Das Subjekt wird hier als endlich, in der Welt situiert und in einem sich bewegenden Leib verkörpert konzipiert; das ›Hier und Jetzt‹ des Leibes gilt dabei als das raum-zeitliche Zentrum und als der Orientierungspunkt für noch die schwächsten Erfahrungen. Auf dieser Basis wird auch das Bewusstsein als »leiblich« konzipiert,<sup>3</sup> und dementsprechend gilt die Wahrnehmung als das Paradigma von Intentionalität (vgl. SOBCHACK 1992: 38f.; 68; 83f.). Drei Aspekte dieser leibhaften Wahrnehmung, die für unsere Problematik besonders relevant sind, nämlich Aktivität, Einheit der Sinne und Ausdruck, werde ich kurz vorstellen.

Wie schon in der allgemeinen Bestimmung von Intentionalität angeklungen, fasst Sobchack Wahrnehmung als Aktivität auf, die aufgrund der Endlichkeit des leiblichen Subjekts zwangsläufig selektiv ist. Leibhafte Wahrnehmung – dies also der erste Aspekt – ist demnach immer eine Aktivität, die das je Wahrgenommene wie eine Figur von einem Horizont bzw. dem Hintergrund der Welt abhebt (vgl. SOBCHACK 1992: 64f.). Bereits auf dieser Ebene weicht Sobchack von Metz, Baudry und deren Modellierung eines passiven Subjekts ab.

Um den zweiten Aspekt der leibhaften Wahrnehmung, die Einheit der Sinne, zu konkretisieren, führt Sobchack aus:

---

<sup>3</sup> Sobchacks Sprachgebrauch ist nicht eindeutig. Ihr ›lived body‹ entspricht meist dem deutschen ›Leib‹, ›body‹ ist oft sinnvoll mit »Körper« wiederzugeben, manchmal aber auch ebenfalls mit ›Leib‹. Dieser fließende Übergang wird noch dadurch verstärkt, dass sich das englische ›lived body‹ gegen Adjektivierungen und Verwendungen in Komposita sperrt. Ich werde mich im Folgenden diesem legeren Sprachgebrauch anpassen.

perception is also always *synaesthetic* and *synoptic*. That is, perception is not constituted as a sum of discrete senses (sight, touch, etc.), nor is it experienced as fragmented and decentered. *All* our senses are modalities of perception and, as such, are cooperative and commutable. (SOBCHACK 1992: 76)

Was genau ist damit gemeint? Als *synästhetisch* bezeichnet Sobchack gerade nicht jene Sonderfälle im Verständnis der psychologischen Terminologie, bei denen sich eine Reizquelle in zwei Wahrnehmungsmodalitäten niederschlägt; das klassische Beispiel dafür wäre das sogenannte farbige Hören, bei dem sich ein Mitwahrnehmen von Farben beim Hören von Geräuschen ereignet, ohne dass es entsprechende Lichtreize gäbe (vgl. SCHÖNHAMMER 2009: 231). Worauf Sobchack vielmehr abzielt, ist zum einen, dass das leibhafte Subjekt nicht einfach nur hören oder einfach nur sehen kann, sondern jederzeit multi-sensorisch wahrnimmt. Zum anderen spricht sie damit jene Informierung der Sinne durcheinander an, wie sie beispielsweise bei tiefenräumlicher Wahrnehmung zwischen Visuellem und Haptischem stattfindet. Als *synoptisch* bezeichnet Sobchack die Wahrnehmung, um nicht nur die Ganzheitlichkeit der leiblichen Wahrnehmung, sondern auch die der Selbstwahrnehmung zu betonen. Damit legt sie abermals Einspruch gegen die Anhänger des »Spiegelstadiums« ein, denen zufolge das Subjekt – schon aufgrund der oben bereits angesprochenen frühkindlichen motorischen Defizite – am Phantasma eines »zerstückelten Körper« laboriert (vgl. LACAN 1973: 67). Nicht geklärt wird von Sobchack allerdings die Frage, wie weit im Rahmen der Einheit der Sinne denn die Kommutabilität, die Austauschbarkeit der Sinne gehen soll: Neben der Einsicht, dass jeder Sinn einen von den anderen unterschiedenen Zugang zur Welt darstelle, findet sich auch die Behauptung, dass die gesamte leibliche Existenz – und das heißt eben auch: alle anderen Sinnesmodalitäten – im Sehen impliziert sei (vgl. SOBCHACK 1992: 78; 94).<sup>4</sup> Hier bleibt ein Paradox, denn wenn die Sinne distinkt sind, kann der eine (egal welcher) die anderen nicht implizieren.

Den dritten Aspekt der leibhaften Wahrnehmung, den Ausdruck, könnte man quasi als die Außenseite der Wahrnehmung bezeichnen. Das leibhafte, sich bewegende Subjekt ist nach Sobchack insofern auch grundsätzlich expressiv, als sein Verhalten in der Welt durch andere wahrgenommen wird oder zumindest grundsätzlich wahrgenommen werden *kann* (vgl. SOBCHACK 1992: 40f.).

Nimmt man alle drei Aspekte zusammen, so lässt sich Sobchacks bewusste Spielerei mit den Mehrdeutigkeiten im Titel ihrer zentralen Arbeit *The Address of the Eye* folgendermaßen auflösen. »Address« ist einerseits der Ort, *an* dem etwas ist, andererseits ist es der Ort, dem man sich *zuwendet*. »Eye« und »I«, die englischen Ausdrücke für das Auge und das Ich, sind homophon.

---

<sup>4</sup> Von dieser letzten fragwürdigen Implikation abgesehen, wiederholt Sobchack eine dialektische Position aus dem 18. Jahrhundert: Johann Gottfried Herder bezeichnete den Menschen mit einer Formulierung, die später Merleau-Ponty zustimmend zitierte, als »ein dauerndes *sensorium commune*, nur von verschiedenen Seiten berührt« (MERLEAU-PONTY 1966: 274); und Herder betonte ebenfalls, dass die Sinne distinkt seien und jeder davon »seine eigne Welt« habe (vgl. HERDER 1769: 299f.).

Das Ich hat für Sobchack demnach als verkörpertes Auge seinen Ort in der Welt, ist der Welt intentional zugewandt und ist seinerseits ein Ort, dem man sich zuwenden kann (vgl. SOBCHACK 1992: 24f.).

#### 4. Die Pluralität der Leiber in der Filmphilosophie Sobchacks

Ich hatte eingangs die rätselhafte Äußerung Sobchacks zitiert, nach der nicht nur Filmemacher und Zuschauer, sondern sogar der Film selbst Erfahrung mache. Wenn man im Detail nachvollzieht, wie Sobchack die leibhafte Wahrnehmung im Kontext des Films zu situieren versucht, begegnet man diesem Rätsel wieder. Neben der Filmproduktion führt Sobchack in einer Selbstbeschreibung ihres Projekts noch an: »The film experience is described as entailing a film and its spectator as two active and differently situated viewers viewing in intersubjective, dialectical, and dialogical conjunction« (SOBCHACK 2009: 443). Im Folgenden sind gemäß Sobchack also abermals drei Akteure zu unterscheiden: Filmemacher, Zuschauer *und* Film.

a) *Der Leib des Filmemachers.* Um nachzuvollziehen, wie Sobchack die leibhafte Wahrnehmung innerhalb der Filmproduktion auffasst, ist zunächst zu klären, was sie unter ›Filmemacher‹ verstanden haben will. Ihre direkte Stellungnahme dazu findet sich – eher beiläufig – in einer Fußnote: »The term *filmmaker* is used here and throughout [...] as naming not a biographical person and his or her style or manner of being through cinematic representation (a focus found in Gilles *Deleuze's Cinema 1: The Movement-Image* and *Cinema 2: The Time-Image*), but rather the concrete, situated, and synoptic presence of the many persons who realized the film as concretely visible for vision« (SOBCHACK 1992: 9). In dieser Fußnote finden sich zwei gegenläufige Tendenzen, eine differenzierende und eine simplifizierende. Sobchack distanzieren sich einerseits plausibel von den wenig überzeugenden Versuchen, die Filmproduktion (bzw. ihren relevanten Teil) im Stile der klassischen philosophischen Ästhetik oder der *politique des auteurs* einem einzelnen Individuum zuzuschreiben. Andererseits gibt es hier ein Pendant zu der oben diskutierten Auffassung, die gesamte leibliche Existenz sei im Sehen ›impliziert‹: Zwar weist Sobchack auf eine Pluralität von Personen hin – und beim Film könnten das ja immerhin Regisseure, Schauspieler, Requisiteure, Kameraleute, Lichtsetzer, Cutter, Toningenieur, Geräuschemacher und viele andere sein – lokalisiert deren Ziel aber nur im Visuellen. Von diesen beiden Tendenzen verfolgt Sobchack im Weiteren die simplifizierende: Durch welche weiteren Sinne der Filmemacher auch immer informiert sein mag, welche Personen auch ansonsten wie beteiligt sein mögen, der Filmemacher ist für sie derjenige, der sieht, und zwar durch die Kamera.

In der Detailbeschreibung dieses Sehens stellt Sobchack im Anschluss an Don Ihde insbesondere zwei komplementäre Beziehungen zwischen Filmemacher und Kamera heraus, nämlich eine Beziehung der Einverleibung, »embodiment relation«, und eine hermeneutische Beziehung »hermeneutic relation« (vgl. SOBCHACK 1992: 181ff.). Die erste Beziehung des Filmemachers zur Kamera ist demnach insofern eine der Einverleibung, als die Kamera dem Filmemacher dazu verhilft intentionale Akte zu vollziehen, dabei selbst aber in mehr oder weniger hohem Maße »transparent« bleibt – der Filmemacher sieht durch den Apparat hindurch auf die Welt. Dabei könne die Wahrnehmung sowohl eingeschränkt als auch verstärkt werden: »Thus, while the filmmaker is no longer able to directly touch the intended object, s/he may be able to see it much more closeley and clearly than human vision allows« (SOBCHACK 1992: 183). In der zweiten, der hermeneutischen Beziehung schlägt laut Sobchack zu Buche, dass keine Einverleibung vollständig und der Apparat immer in mehr oder weniger hohem Maße opak ist – der Kontakt zwischen dem eignen Leib und dem Material der Kamera bleibt fühlbar, dementsprechend erscheint die Wahrnehmung auch als vermittelt und nicht restlos als die eigene.

Kurz, die leibhafte Wahrnehmung des Filmemachers wirkt bei Sobchack so, als sei am Beispiel der Kameraleute das Credo von Marshall McLuhan, Medien seien *extensions of man*, mit phänomenologischen Skrupeln ausbuchstabiert worden.

b) *Der Leib des Zuschauers.* Sobchacks Beschreibung der Filmrezeption verläuft teils analog zur Beschreibung der Filmproduktion; teils ist sie komplexer, da in ihr die Rezeption nicht als isoliert, sondern als eine mit der Produktion verkettete integrale Stufe aufgefasst wird.

Auch für den Zuschauer ist dabei wie schon für den Filmemacher das leibhafte (durch andere Sinne informierte) Sehen zentral. Mit der partiellen Homophonie des englischen »synaesthesia« und »cinema« spielend bezeichnet Sobchack daher beide auch als »cinesthetic subjects« (vgl. hier und im Folgenden SOBCHACK 2004: 67ff.). Neben dem Sehen thematisiert Sobchack zwar noch andere Modalitäten als wichtig für die Filmrezeption. Erstaunlicherweise befindet sich jedoch ausgerechnet das Hören nicht darunter, obwohl Sobchack es mit dem Sehen zusammen zu den für die Filmrezeption »dominant senses« rechnet. Stattdessen widmet sie sich aber ausführlich einer Modalität, die in der Filmwahrnehmung nur indirekt involviert ist und im Alltag oft das Sehen informiert, nämlich die Haptik. So merkt sie zum leibhaften Sehen an: »This is a vision that knows what it is to touch things in the world, that understands materiality« (SOBCHACK 1992: 133).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Zu dieser Art »Wissen« hat Sobchack später in dem Essay mit dem programmatischen Titel *What my fingers knew* ausgeführt: »That is, we do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium« (SOBCHACK 2004: 63). Für die Filmwahrnehmung, in der ja kein aktueller haptischer Reiz vorliegt, lässt sich also behaupten, dass sie u.a. von *vergangenen* haptischen Erfahrungen profitiert.

Wie für den Filmemacher unterscheidet Sobchack auch für den Zuschauer wieder zwischen einer Beziehung der Einverleibung und einer hermeneutischen Beziehung. Bei dem »einverleibten Apparat« handelt es sich in diesem Fall um den Projektor, mit dessen Hilfe der Zuschauer auf die Welt sieht (vgl. SOBCHACK 1992: 177). Auch hier diskutiert Sobchack die möglichen Folgen der Einverleibung für die Wahrnehmung. Als Einschränkung benennt sie abermals den Verlust von Modalitäten (auffallender Weise erwähnt sie hierbei den Verlust des Tastens nicht mehr, sondern nur noch den des Geruchs); darüber hinaus behauptet sie, dass derartige direkte Einschränkungen der Modalität indirekte Verstärkungen nach sich ziehen können. Meines Erachtens ließe sich ergänzen, dass es sich um Verstärkung von Aufmerksamkeit und Imagination handelt – allerdings verwendet Sobchack selbst beide Ausdrücke nicht. Im Zusammenhang mit den hierfür gegebenen Beispielen kommt sie sogar noch einmal ausdrücklich auf das Hören zu sprechen, allerdings nur metaphorisch:

And, although the spectator's own kinesthetic activity is drastically reduced when watching a film, the perception of movement and its kinesthetic »sense« or significance seems immensely amplified because of the relative quietude of the spectator's movement. It is as if the spectator's body were kinetically »listening« to the movement of another. (SOBCHACK 1992: 186)

Die Analogien zur Beschreibung der Filmproduktion enden mit dem Hinweis darauf, dass der Apparat für den Zuschauer ebenfalls nicht restlos transparent ist und dass deshalb zwischen diesem und jenem eine hermeneutische Beziehung besteht. Die Opazität des Apparats wird nach Sobchack vor allem in zwei Fällen deutlich. Erstens unterscheidet sich die unscharfe Begrenzung unseres Sichtfelds von der scharfen, in unser Sichtfeld fallenden Begrenzung der Projektionsfläche; und zweitens ist der körperliche Raum des Zuschauers, zu dem auch das schwach leuchtende Schild für den Notausgang und der eigene Hintern auf dem Kinossessel gehören, von dem projizierten visuellen Raum unterschieden: »In so far as the *visual space I see before me* is not completely isomorphic with the *bodily space from which I see*, there will be a pressure from, an echo of, the machine that mediates my perception« (SOBCHACK 1992: 179).

Komplexer als die Beschreibung der Filmproduktion werden die Einlassungen Sobchacks dort, wo sie den Ausgangspunkt der Rezeption problematisieren, nämlich jene dreistellige Relation, der zufolge der Zuschauer mithilfe des Projektors auf die Welt blickt. Was ist nun zu berücksichtigen? Sobchack macht geltend, dass mit Hilfe des Projektors nur dasjenige ausgedrückt werden kann, was zuvor, also in der Vergangenheit, durch eine Kamera hindurch wahrgenommen wurde. Wegen der auch dabei involvierten hermeneutischen Beziehung ist eine restlos transparente Wahrnehmung von Welt natürlich erst Recht unmöglich. Außerdem ist anstatt von einer drei- von einer fünfstelligen Relation auszugehen, die die Welt, die Kamera, den Filmemacher, den Projektor und den Zuschauer umfasst und die auch die inten-

tionalen Akte des Filmemachers und des Zuschauers miteinander verkettet: In den Worten Sobchacks:

As a coterminous perception and expression of a mutually lived world, the film serves as a conduit for perception – its enabling technology also the technology able to bridge the spatial and temporal separation of filmmaker and spectator so that their perception and expression might still encounter each other's activity, dialectically addressing each other's vision (or ›world view‹) in visual *dialogue* (SOBCHACK 1992: 173; vgl. ferner 194).

Und wie schon in ihrer Diskussion der Kinästhetik bedient sich Sobchack dabei einer metaphorischen Referenz auf die von ihr nicht direkt thematisierte auditive Modalität.

Da die leibhafte Wahrnehmung des Zuschauers gemäß alledem nicht restlos transparent und als intentionale Aktivität auch nicht völlig passiv sein kann, macht Sobchack geltend, dass in der Filmrezeption weder eine totale Identifikation mit dem Gesehenen noch mit dem Apparat zu befürchten sei (vgl. SOBCHACK 1992: 178).

c) *Der Leib des Films*. Der letzte – und rätselhafte – Teil von Sobchacks Ausführungen zur Leibhaftigkeit bezieht sich auf den Film als dritten Akteur neben Filmemacher und Zuschauer. Ihm attestiert sie ebenfalls, über einen Leib zu verfügen, wobei sie die Rede vom ›Leib des Films‹ explizit nicht als Metapher verstanden wissen will (vgl. SOBCHACK 1992: xviii; 133).

Möglicherweise nimmt sie hier eine Umkehrung eines Vergleichs von Merleau-Ponty vor, der mit Blick auf das Zusammenspiel und die Homogenität von Sinnen, Bewegungen und Haltung beim Menschen anmerkte: »Nicht einem physikalischen Gegenstand, sondern eher einem Kunstwerk ist der Leib zu vergleichen« (MERLEAU-PONTY 1966: 181). In jedem Fall beerbt sie eine Tradition, die von den antiken Mythen über die neuzeitliche Kunstphilosophie hinaus schon immer das gelungene Werk mit dem Lebewesen oder Organismus verglichen oder identifiziert hat: Man denke nur an die Skulpturen der Bildhauer Daidalos und Pygmalion, die sich der Sage nach verlebendigten, oder an die theologischen Anleihen der Genie- und Autonomieästhetik, die den Künstler als Schöpfer feierten. Aber abgesehen davon, dass dies für die aktuelle Ästhetik keine unproblematischen Referenzen sind – wie plausibilisiert Sobchack ihre Behauptung, dass ausgerechnet eine so flüchtige Erscheinung wie der Film einen Leib haben soll?

Für eine Ontologie des Kinematischen, also für eine Wesensbestimmung dessen, was dem Elektronischen entgegengesetzt ist, reicht es nach Sobchack nicht aus, die auch räumlich verstreuten Teile der kinematischen Technologie aufzulisten – als da wären: Kamera, Projektor, Leinwand, Chemikalien, Zelluloid usw. Vielmehr macht sie geltend, dass für den Leib des Films, anstatt sich in einer Summe derartiger Teile zu erschöpfen, intentionales Verhalten konstitutiv sei:

The film's body originally perceives and expresses perception as the very process and progress of the viewing-view as it constitutes the viewed-view as visible both for itself and for us. This movement and process is the concerted and synoptic production of two primary ›organs‹ of the film's body: the camera as its perceptive organ and the projector as its expressive organ. (SOBCHACK 1992: 206)

Sich dergestalt in der Welt bewegen und Aktivität zeigen zu können, grenzt den leibhaften Film nach Sobchack von gewöhnlichen Apparaten ab, die etwa wie das Mikroskop oder das Telefon als Prothese (»prosthetic device«) dienen können (SOBCHACK 1992: 171).

Wie sieht nun die Zwischenbilanz zu Sobchacks Filmphilosophie aus? In ihrer ausführlichen Beschreibung der Rolle(n), die der Körper bzw. der Leib für den Film besitzt, konzentriert sie sich vor allem auf den Aspekt der Wahrnehmung, wobei in der Auswahl der angesprochenen Modalitäten der hohe Stellenwert der Haptik kontraintuitiv bleibt. Der Aspekt der Motorik wird nur gestreift und eher in Bezug auf den Leib des Films als in Bezug auf den menschlichen Körper thematisiert; und der Aspekt der Affekte bleibt weitestgehend ausgeklammert. Wenngleich Sobchacks Auswahl und ihre eigenwilligen Ausführungen zum Leib des Films bisweilen Rätsel aufgeben, ist ihre Zielsetzung klar und deutlich. Sie widersetzt sich durchgängig dem poststrukturalistischen Erklärungsmodell, wonach der Zuschauer passiv bleibt, nur visuell rezipiert und wehrlos einem technischen Apparat ausgesetzt ist.

## 5. Anfänge und Kontext der Arbeit Carrolls

Ich hatte eingangs angedeutet, dass sich die Positionen Sobchacks und Carrolls deutlich unterscheiden, dass aber die Überschneidungen zwischen ihnen nahelegen, die beiden Positionen als sinnvoll vergleichbar anzusehen.<sup>6</sup> Bereits ein kurzer Blick in die intellektuelle Biographie von Carroll zeigt, dass er sowohl mit der Applikation von Merleau-Pontyscher Phänomenologie auf Fragen von Film und Körper vertraut ist als auch eine ähnlich kritische Haltung wie Sobchack gegenüber der poststrukturalistischen Filmtheorie eingenommen hat. Beide Überschneidungen seien im Folgenden kurz skizziert.

In seiner Dissertation *Comedy Incarnate. Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping* von 1976 untersucht Carroll, wie Keaton im Film *The General* seine Figur des Johnnie Gray sich an den Dingen der Welt abarbeiten und bewähren lässt. Zu Grays erfolgreichem Verhalten, zu seinem Geschick und seiner Intelligenz im Umgang mit seiner materialen Umwelt merkt Carroll an: »This is not a matter of reflection but of what Merleau-Ponty might call ›bodily intentionality‹« (CARROLL 2009b: 121). Im Gegensatz zu Sobchack, die vor allem an die Ontologie und/oder Erkenntnistheorie Merleau-Pontys anknüpft, nimmt Carroll damit ein zentrales filmphilosophisches Motiv des Franzosen auf. Schließlich hatte dieser betont, dass sowohl die Phänomenologie als auch der Film an einem speziellen Thema gleichermaßen Interesse

---

<sup>6</sup> Eine ausführlichere Darstellung der Filmphilosophie Carrolls findet sich in LIEBSCH 2010.

hätten, nämlich daran, »die Verbindung von Geist und Körper, von Geist und Welt und den Ausdruck des einen im anderen hervortreten zu lassen« (MERLEAU-PONTY 2010: 82). Carroll setzt in *Comedy Incarnate* auch insofern einen anderen Akzent als Sobchack, als er hier noch vor allem den Körper *im Film* und nicht die Rolle des Körpers *für den Film* analysiert. Wie schon in der »improvised variant of phenomenology« seiner Dissertation widmet er sich in der Folgezeit öfters Fragen der Wahrnehmung, stützt sich dafür allerdings vor allem auf den Kognitivismus (vgl. CARROLL 2009b: 14), auf den ich später noch etwas näher eingehen werde.

Während sich Carroll von der Phänomenologie erst allmählich entfernte, stand seine Arbeit schon von Beginn an im Konflikt mit der poststrukturalistischen Filmtheorie. Auf der einen Seite lehnten mehrere Verlage die Veröffentlichung seiner Dissertation mit der Begründung ab, sie entspreche nicht dem poststrukturalistischen *state of the art* (vgl. CARROLL 2009b: 1). Auf der anderen Seite hat Carroll dieses »amalgam of Anglo-French vintage, most often comprised, at least, of Althusserian-derived Marxism, Barthesian textual criticism, and, most importantly, of Lacanian Psychoanalysis« immer wieder grundsätzlicher Kritik unterzogen (CARROLL 1988: 226). Von seiner Monographie *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film-Theory* von 1988 bis hin zu jenem Sammelband mit dem programmatischen Titel *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, den er 1996 gemeinsam mit dem Filmwissenschaftler David Bordwell veröffentlichte, zielt er dabei sowohl auf den starken politischen Anspruch als auch auf methodische Eigenheiten der Poststrukturalisten. Der Anspruch, alle großen Problemfelder wie Subjekt, Ideologie, Kultur und Gesellschaft kompetent zu bearbeiten, führt nach Carroll nicht nur zu einer Überforderung und Überschätzung der Filmtheorie, sondern auch zu einer Vernachlässigung ihres eigentlichen Gegenstands, des Films (vgl. CARROLL 1996a: 37ff.; 67f.). Dass Bordwell und er die Titel »grand theory« oder »Theory« mit dem im Englischen unüblichen großen »T« für die poststrukturalistische Theorie verwenden, muss man daher teilweise als Ironie verstehen. Eine entscheidende Rolle spielt in Carrolls Augen die Bauweise dieser Filmtheorie, nämlich »top down« mit allgemeinen Theorien über das Subjekt, die Ideologie usw. anzufangen und diese dann dem Gegenstand Film überzustülpen (vgl. CARROLL 1988: 230f.). Ein weiteres methodisches Problem des filmtheoretischen Poststrukturalismus sieht Carroll in dem Charakter der verwendeten Begriffe: »The most obvious, recurring problem with contemporary film theory is that its central concepts are often systematically ambiguous, due in some cases, but not all, to their essentially metaphorical nature« (CARROLL 1988: 226).

Zwar spricht er sich, wie noch zu zeigen sein wird, keineswegs grundsätzlich gegen den Gebrauch von Metaphern in den Wissenschaften aus. Im Fall des Poststrukturalismus vermutet er allerdings einen deutlichen Bezug zwischen der prekären Bauweise der Theorie und dem Charakter der Begrifflichkeit: Bei einer ambitionierten Theorie, die für die Beschreibung disparates-

ter Phänomene überdehnt werde, bestehe zwangsläufig die Tendenz zu mehrdeutiger Begrifflichkeit (vgl. CARROLL 1988: 230f.).

In einem Satz: Während sich Carroll anders als Sobchack von der Phänomenologie emanzipiert, teilt er gleichwohl mit der Phänomenologin die Zielsetzung, auch und gerade eine Alternative zur poststrukturalistischen Filmtheorie entwickeln zu wollen.

## 6. Analytische Philosophie und Kognitivismus bei Carroll

Positive Kontur gewinnt Carrolls Methode durch die Orientierung an der analytischen Philosophie und durch seine schon erwähnte Sympathie für den Kognitivismus (vgl. CARROLL 1996b: 325). Ich werde im Folgenden selbstverständlich keinen erschöpfenden Überblick über diese beiden Quellen gegeben können, allerdings versuchen, auf einige wesentliche Einflüsse hinzuweisen.

Ihre historischen Ursprünge hat die analytische Philosophie u.a. im britischen Empirismus, in den Anregungen durch Gottlob Frege und durch den Wiener Kreis, aber auch bei Theoretikern wie Bertrand Russell. Einen guten Einblick in das philosophische Selbstverständnis Carrolls bietet ein kurzer Auszug aus einem der zentralen Essays der analytischen Philosophie, aus Russells *On Scientific Method in Philosophy* von 1914:

A scientific philosophy such as I wish to recommend will be piecemeal and tentative like other sciences; above all, it will be able to invent hypotheses which, even if they are not wholly true, will yet remain fruitful after the necessary corrections have been made. (RUSSELL 1914: 66)

Demnach haben wir es hier mit einem fallibilistischen Programm zu tun, das einzelne Theoriestücke testet, diskutiert und gegebenenfalls verändert. Die empfohlene Vorgehensweise entspricht, teils bis in die Wortwahl hinein, dem Verfahren Carrolls. Anstatt im Stile der ›grand theory‹ übergreifende erste Prinzipien oder zentrale Begriffe anzunehmen, aus denen dann eine kohärente Filmtheorie abzuleiten wäre, empfiehlt Carroll ein Fortschreiten von Thema zu Thema, das von einem »piecemeal theorizing« begleitet wird: »In producing small-scale theories, our concern is that we frame our questions explicitly and clearly and in a way that is manageable enough for us to supply answers to our questions« (CARROLL 1988: 232f.).

Fragen dieser Art wären beispielsweise: Wie funktioniert Filmmusik? Was ist das Wesen der filmischen Metapher? Können Dokumentarfilme objektiv sein? Ob sich aus diesem ›bottom up‹ letztlich eine kohärente Filmtheorie entwickeln lässt, kann Carroll offen lassen. Für die konkrete Arbeit ist – in gut empiristischer Manier – der Bezug auf den Gegenstand, also auf den Film, Einheitsstiftung genug.

Neben der Struktur seiner Theorie übernimmt Carroll aus der analytischen Philosophie drei einschlägige Bordmittel, nämlich die Klärung der zu

verwendenden Begriffe, den reflektierten Umgang mit Metaphern und den expliziten Einsatz logischer Mittel. Zur Klärung der Begriffe zählt nach Carroll, sich Rechenschaft darüber abzulegen, nach welchen Regeln Begriffe angewendet werden oder auch nicht. *Ex negativo* illustriert er diese Regelmäßigkeit an zentralen Begriffen der ›grand theory‹, deren *ungeregelten* und *inflationären* Gebrauch er bemängelt. Um zwei seiner Beispiele zu nennen: »Abwesenheit« sei dort ein derartig vager Begriff, das mit ihm sowohl das Verhältnis der Welt zum Vorführraum als auch die Kastration bezeichnet und beides miteinander identifiziert werden könne, und als »Spiegel« – einen Eindruck hatten wir im Zusammenhang mit Lacan ja bereits gewonnen – werde buchstäblich alles bezeichnet (vgl. hier und im Folgenden CARROLL 1988: 47ff.; 227ff.). Dennoch spricht sich Carroll keineswegs grundsätzlich gegen den Gebrauch von Metaphern in der Wissenschaft aus, sondern legt zwei (eher weiche) Kriterien für sinnvolle Metaphern vor. Demnach sollten sie erstens nicht weniger informativ sein, als die Begriffe, die sie ersetzen, und zweitens sollten sie systematisch und fruchtbar sein, also eine Reihe von Vergleichen bzw. Extrapolationen ermöglichen, die dann wiederum – in gewisser Weise – getestet werden können.

Was das letzte Bordmittel aus der analytischen Philosophie betrifft, den expliziten Einsatz logischer Mittel, sei hier lediglich ein Detail erwähnt, das der Klärung von Begriffen verwandt ist. Bei zentralen Elementen seiner Theorie verwendet Carroll viel Arbeit auf das angemessene Definitionsverfahren. Bei der Definition bewegter Bilder, auf die ich im Folgenden noch genauer eingehen werde, legt Carroll beispielsweise Wert darauf, ausschließlich *notwendige* Bedingungen für das Vorliegen bewegter Bilder anzugeben (vgl. CARROLL 1995: 173f.; 2008: 54f.). Das bedeutet, dass diese Bedingungen zwar erfüllt sein müssen, dass aber selbst dann, wenn sie erfüllt sind, immer noch nicht ausgemacht ist, ob es sich bei dem Gegenstand, der diese Bedingungen erfüllt, tatsächlich schon um ein bewegtes Bild handelt. Man kann sich nur sicher sein, dass es sich *nicht* um ein bewegtes Bild handelt, wenn diese Bedingungen *nicht* erfüllt sind. Dieses aufwendige logische Arrangement bringt einen gewissen Spielraum mit sich, den man sich leicht an einer Anekdote aus der Philosophiegeschichte vergegenwärtigen kann: Platon soll vor seinen Schülern den Menschen als zweifüßiges, ungefedertes Tier definiert haben, woraufhin Diogenes einen gerupften Hahn quasi als Menschen mit in die Akademie brachte (vgl. DIOGENES LAERTIUS 2008: VI, § 40). Begreift man aber Zweifüßigkeit, Ungefedertsein und Tiersein nur als notwendige Bedingungen, ist Diogenes' Scherz witzlos – keiner wird dann auf den Gedanken kommen können, das Vorliegen dieser Eigenschaften sei bereits hinreichend für Menschsein.

Um noch auf die letzte hier relevante Facette in der Methode, auf den Kognitivismus, zu sprechen zu kommen: Carroll beschreibt die Kognitivisten nicht als einheitliche Schule mit einheitlicher Theorie, sondern als Gruppe von Forschern, die durchaus konfligierende ›small scale theories‹ entwickeln, sich aber in Bezug auf einen wesentlichen Aspekt ihres Ansatzes einig sind:

»the emphasis that it places on the efficacy of models that exploit the role of cognitive processes, as opposed to unconscious processes, in the explanation of cinematic communication and understanding« (CARROLL 1996b: 321).

Mit seinem Eintreten für den Kognitivismus opponiert Carroll gegen die Psychoanalyse in der ›grand theory‹ auf doppelte Weise. Einerseits macht er sich für den empirischen Test von Hypothesen stark. Andererseits weist er – ausgerechnet mit Rekurs auf Freuds *Traumdeutung* – darauf hin, dass Psychoanalyse nur für die Erklärung des Irrationalen zuständig sei. Wo hingegen wie beim Film ein Zustand oder ein Verhalten durch Hinweis auf Organisches, Rationales oder das normale Funktionieren von Kognition und Wahrnehmung erklärt werden könne, gebe es für sie nichts zu tun. Der Kognitivismus verdrängt demnach – wohlgemerkt im nicht-freudschen Sinne – die Psychoanalyse; und er bedient sich, wie auch die Phänomenologie, aus der aktuellen Forschung der Psychologie, Physiologie usw.

## 7. Der Körper in Carrolls ›piecemeal theories‹

Während der Körper oder der Leib für Sobchack das zentrale und bereits durch ihre Methode vorgegebene Thema ist, handelt es sich bei ihm für Carroll um ein Thema neben anderen, das gemäß des ›piecemeal theorizing‹ auch keinen festen systematischen Ort hat, sondern in unterschiedlichen Kontexten immer wieder neu zum Gegenstand wird. Abgesehen von seiner Dissertation, die sich allerdings dem Körper *im Film* widmet und deshalb hier nicht berücksichtigt wird, sind das vor allem die Ontologie und – teils im Anschluss an seine Studie *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* von 1990 – einige Bemerkungen zu den Affekten.

a) *Körper und Ontologie.* Carroll hat sich seit 1995 dreimal zu filmontologischen Fragen geäußert und damit u.a. beabsichtigt, den Film im System der Künste zu situieren (vgl. CARROLL 1995: 156; 1996b: 49; 2008: 54). Für alle in diesem Zusammenhang entstandenen Texte trifft zu, dass sie – inspiriert von André Bazins berühmter Essay-Sammlung *Qu'est-ce que le cinéma?* – die Frage »what is cinema?« aufgreifen (vgl. CARROLL 1995: 155; 1996b: 49; 2008: 53). Angesichts dessen überrascht es, dass sich Carrolls Texte anders als die Arbeiten Sobchacks nicht auf den Film im engeren Sinne bzw. auf das Dispositiv Kino und den dort projizierten Film konzentrieren, sondern deutlich abstrakter ansetzen. Anstatt ein bestimmtes physisches Medium legt Carrolls Ontologie eine Funktion zugrunde: den Eindruck von Bewegung zu vermitteln. Die Gattung der Artefakte, denen diese Funktion zu eigen ist, nennt Carroll ›bewegte Bilder‹; und das Medium Film gilt dabei als eine *wichtige*, aber eben nur als *eine* der Arten dieser Gattung:

This function can be implemented in an indefinite number of media – celluloid-based *film*, most obviously, but also video, broadcast TV, handmade cartoon flip books, CGI, and truth be told, who knows what successive generations will invent? (CARROLL 2009a: 63)

In seiner ausführlichen Definition der bewegten Bilder finden sich ursprünglich vier, später fünf notwendige Bedingungen, wobei sich gemäß der erwähnten Medienpluralität – anders als bei Sobchack – die Projektion nicht darunter befindet. Dass Carroll sich auf notwendige Bedingungen beschränkt, verschafft ihm einen gewissen Spielraum. Er kann einräumen, dass Grenzfälle wie das Daumenkino oder die von präkinematographischen Apparaten erzeugten Effekte (etwa des Zootrops, das Bewegungsverläufe im Inneren einer sich bewegenden Trommel zeigen konnte) zwar alle Bedingungen erfüllen; er muss solche Grenzfälle deswegen aber noch nicht automatisch als bewegte Bilder akzeptieren. Damit stellt sich natürlich die Frage: Warum will er sie nicht als bewegte Bilder akzeptieren? Carroll versucht hier einen Ausgleich zu finden zwischen einer möglichst allgemeinen systematischen Beschreibung auf der einen Seite und der Alltagssprache und dem Commonsense auf der anderen Seite: Daumenkino und Zootrop sind schließlich nicht das, »that people usually have in mind when they talk about motion pictures« (CARROLL 2009a: 75; vgl. ferner 1995: 173f.).

Ausführlich thematisiert er den Körper, insbesondere seine Wahrnehmung und Motorik, lediglich ausgehend von der ersten Bedingung. Der dafür relevante Anfang seiner Definition lautet: »x ist nur dann ein bewegtes Bild, 1) wenn x über einen entkörperlichten Blickwinkel verfügt (oder ein abgetrenntes Display besitzt [...])« (CARROLL 1995: 173).<sup>7</sup> Carroll entwickelt diese Bedingung aus der Diskussion und Widerlegung des von ihm so genannten »fotografischen Realismus«. Zu verstehen ist darunter eine von Bazin angeregte und von Philosophen wie Roger Scruton, Kendall Walton und anderen ausgearbeitete Doktrin, die auf zwei Prämissen beruht: Dem Film liegt das Foto zugrunde; und das Foto (wie auch der Film) ist als eine optische Prothese aufzufassen.

Gegen die erste Prämisse des »fotografischen Realismus« wendet Carroll ein, dass das Foto nicht das einzige Medium ist, in dem bewegte Bilder realisiert werden. Außer den bisher keinesfalls ausgeschöpften Möglichkeiten computergenerierter Bilder, die für die Zukunft eine noch größere Konkurrenz zum Foto versprechen, bringt er dabei schon in der Vergangenheit etablierte Verfahren wie Animation oder *matte shots* ins Spiel (vgl. CARROLL 1996b: 60); bei letzteren wurden etwa bemalte oder projizierte Hintergründe verwendet oder Szenen durch bemalte Glasscheiben hindurch gefilmt.

Die Widerlegung der zweiten Prämisse gestaltet sich allerdings aufwendiger. Dass Foto und Film als optische Prothesen aufzufassen sind, heißt in Carrolls Rekonstruktion, dass sie wie Mikroskope, Operngläser oder Teleskope funktionieren müssten (vgl. hier und im Folgenden CARROLL 1995:

---

<sup>7</sup> Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Mit dieser Bedingung allein ist eine Abgrenzung bewegter Bilder beispielsweise von der Malerei natürlich noch nicht möglich.

157ff.; 1996b: 55ff.). Demnach wären sie selbst transparent; wir sähen durch sie hindurch auf die präsentierten Objekte; außerdem erweiterten sie unsere visuellen Möglichkeiten, indem sie auch Kleines und Entferntes sichtbar machen könnten. Im Sinne des *principle of charity* macht Carroll den fotografischen Realismus sogar noch gegen den Einwand stark, dass Fotos und Filme nur Objekte aus der Vergangenheit zeigen können, indem er Gleiches zumindest für die Beobachtung von weit entfernten Sternen, also für einen besonderen Einsatz des Teleskops anführt (vgl. CARROLL 1996b: 58f.). Dennoch widerlegt Carroll die zweite Prämisse, und zwar indem er außer der visuellen Wahrnehmung, noch drei im emphatischen Sinne *körperliche* Eigenheiten berücksichtigt: den Gleichgewichtssinn, das kinästhetische Empfinden sowie die Fähigkeit zur körperlichen Bewegung.

Der Anstoß zu dieser Widerlegung stammt vom analytischen Philosophen Frances Sparshott, der präzisierend über die Zweideutigkeiten der Filmwahrnehmung schreibt:

A subtler explanation is that cinema vision is alienated vision. A man's sense of where he is depends largely on his sense of balance and his muscular senses, and all a film-goer's sensory cues other than those of vision and hearing relate firmly to the theater and seat in which he sits. (SPARSHOTT 1971: 18)

Carroll greift dies auf und fügt eine Beschreibung jenes Verhaltens an, das auf der Basis einer derartigen Wahrnehmung möglich bzw. unmöglich ist. Demnach ist es uns auf der einen Seite möglich, uns etwa zur *Leinwand* oder zum *Bildschirm* körperlich auszurichten. Weil aber das auf der Leinwand oder dem Bildschirm Gesehene nicht mit dem übereinstimmt, was wir über den Gleichgewichtssinn oder das kinästhetische Empfinden erfahren, ist es uns unmöglich, uns auf das dort *Gesehene* körperlich auszurichten. Carroll illustriert diesen Sachverhalt u.a. anhand der Mauer auf der Insel, vor der die weiße Frau in Ernest Schoedsacks und Merian Coopers *King Kong* von 1933 dem Riesenaffen geopfert werden soll:

Der Raum zwischen der großen Mauer auf der Schädelinsel, wie sie auf dem Bildschirm erscheint, und meinem Körper besitzt keine Kontinuität. Der Raum, in dem sich die Mauer befindet, ist zwar durch den Film optisch erreichbar, aber phänomenologisch [sic!] von dem Raum getrennt, in dem ich lebe. (CARROLL 1995: 159)

Das wiederum unterscheidet Filme von optischen Prothesen, die es schließlich ermöglichen, dass wir uns körperlich auf das Gesehene ausrichten – wir können z.B. die Sängerin auf der Bühne mit dem Opernglas verfolgen. Carroll hat denselben Sachverhalt auch noch etwas anders formuliert. Im Gegensatz zu Foto und Film liefern demnach die gewöhnliche Wahrnehmung und die Wahrnehmung mit Hilfe optischer Prothesen immer auch Aufschluss über das Verhältnis des eigenen Körpers zum wahrgenommenen Objekt, sie bieten also »egocentric information« (CARROLL 2009a: 99f.). Damit ist die zweite Prämisse des »fotografischen Realismus«, nämlich dass Fotos und Filme optische Prothesen seien, hinfällig.

Kommen wir an dieser Stelle zur ersten notwendigen Bedingung für das Vorliegen bewegter Bilder zurück: Weshalb Carroll im Anschluss an

Sparshotts ›alienated vision‹ für bewegte Bilder auf ›entkörperlichten Blickwinkeln‹ besteht, dürfte deutlich geworden sein. Nachzureichen bleibt, weshalb er in diesem Zusammenhang alternativ von ›abgetrennten Displays‹ spricht. Als ›abgetrennt‹ bezeichnet er sie, weil ihr virtueller Raum keine Kontinuität mit dem Raum unserer Erfahrungen besitzt. Den Ausdruck ›Display‹ zieht er dem der ›Darstellung‹ vor, weil jener weniger als dieser auf die Abbildung von erkennbaren Gegenständen festgelegt ist; und das wiederum harmoniert eher mit der Einsicht, dass die erste Prämisse des ›fotografischen Realismus‹ falsch ist und dass bewegte Bilder nicht nur im Medium der Fotografie erzeugt werden können.

b) *Körper und Affekt.* Das zweite ›piecemeal‹, in dem sich Carroll mit dem Körper befasst, ist seine Theorie der Affekte. Sie steht in keinem direkten systematischen Zusammenhang mit der Ontologie; sie wird vielmehr ebenfalls durch den Gegenstand Film nahegelegt, der bereits mit so einschlägigen Genre-Bezeichnungen wie »Horror«, »Weepee« oder »Thriller« seinen Bezug zu den Affekten dokumentiert (vgl. CARROLL 2009a: 147).

Für Carroll zeichnen sich Affekte durch *eine* gemeinsame Eigenschaft, aber darüber hinaus durch vielfältige Ausprägungen aus:

By ›affect‹ I am referring to felt bodily states – states that involve feelings or sensations. The compass of affect is broad, comprising, among other things, hard-wired reflex reactions, like the startle response, sensations (including pleasure, pain, and sexual arousal), phobias, desires, various occurrent, feeling-toned mental states – such as fear, anger, and jealousy – and moods. (CARROLL 2009a: 149)

Wie lässt sich diese Bemerkung explizieren? Affekte sind gefühlte körperliche Zustände, sie können durch mehr oder weniger komplexe Stimuli oder Situationen induziert werden. Neben der Schreckreaktion und dem Adrenalinstoß finden sich daher die eigentlichen Emotionen wie Zorn, Liebe, Scham, Trauer oder Heiterkeit, die jeweils als unbewusster Abgleich von Stimuli und Interessen bestimmte Verhaltenstendenzen nahelegen. Und neben diesen wiederum gibt es Grenzfälle wie das Spiegelungsverhalten, bei dem wir unser Gegenüber in Mimik, Gestik oder Körperhaltung unwillkürlich imitieren, um eine Ahnung von den Emotionen dieses Gegenübers zu erhalten (vgl. CARROLL 2009a: 147f., 151f., 185f.).

Alle derartigen Affekte sind nach Carroll von zentraler Bedeutung bei der Filmrezeption und -produktion. Für das Publikum sieht er daher eine ganze Reihe von Optionen. Filme können der direkten und intensiven Stimulanz, also einer Art affektiver Gymnastik (›affective calisthenics‹) dienen, zur Selbsterkenntnis in der Entdeckung neuer Gefühle führen oder aber die Reichweite von Emotionen vergrößern: Sei es, dass das Publikum an ihm zuvor unbekanntem Menschen Anteil nimmt, sei es – Carroll ist kein Schön-

färber –, dass es sie hassen lernt (CARROLL 2009a: 147f.).<sup>8</sup> Ähnlich vielfältige Zielsetzungen können demnach auch die Filmemacher verfolgen:

Moviemakers, in this regard as in others, are amateur psychologists, experimenting intuitively with the human sensory apparatus for the purpose of art, fame, and money, but often with results that sometimes reveal how we, as incarnated beings, work. (CARROLL 2009a: 190)

Um an dieser Stelle eine Zwischenbilanz zu Carrolls Auseinandersetzung mit bewegten Bildern und/oder Filmen zu ziehen: In seinem ›piecemeal theorizing‹ werden verschiedene Rollen angesprochen, die der Körper für den Film übernimmt. Carroll thematisiert die Aspekte von Wahrnehmung und Motorik insbesondere im Zusammenhang mit ontologischen Fragestellungen, wobei diese Thematisierung eher indirekt ist und in kritischer Absicht erfolgt: Die Auseinandersetzung mit der nicht-visuellen Wahrnehmung und Motorik dient vor allem dazu zu zeigen, was *nicht* das Proprium der Filmrezeption ausmacht. Der Aspekt der gefühlten körperlichen Zustände wiederum ist für Carroll von produktions- wie rezeptionsästhetischer Bedeutung; der Bezug auf die Motorik erfolgt hier aber nicht in kritischer Absicht, sondern um in diesem Kontext einen Sonderfall, das Spiegelungsverhalten, zu beschreiben.

## 8. Sobchack und Carroll

Es ist kurios, dass sich in den bis hierhin berücksichtigten Arbeiten weder eine direkte Auseinandersetzung von Sobchack mit Carroll noch *vice versa* nachweisen lässt. Beide haben oder hatten immerhin (auch institutionell) Bezüge zur Phänomenologie, kritisieren den Poststrukturalismus, haben sich bis spätestens Mitte der 1990er Jahre – in einem seinerzeit noch sehr überschaubaren Feld – als Filmphilosophen in den USA positioniert und zeichnen sich ansonsten durch in- und extensive Auseinandersetzung mit den Arbeiten anderer in ihrem Gebiet aus. Verblüffender als das Schweigen zwischen Sobchack und Carroll ist jedoch meines Erachtens, dass beide zu so deutlich verschiedenen Ergebnissen haben kommen können. Sobchack spart eine Diskussion der Affekte weitgehend aus, berührt Fragen der Motorik nur am Rande und führt gleich drei Leiber im Zusammenhang mit einer ausführlichen Diskussion der Wahrnehmung ins Feld. Carroll hingegen diskutiert die Affekte einigermaßen eingehend, bezieht sich des Öfteren auf Fragen der Motorik, und verwendet im Zusammenhang mit der Wahrnehmung die plakative Rede vom ›entkörperlichten Blickwinkel‹. Diesen Befund als unproblematische Koexistenz unterschiedlicher Ansätze zu interpretieren, halte ich für verfehlt. Ich werde quasi als Ersatz für den unterbliebenen Austausch versuchen, ihre Ausführungen dialektisch aufeinander beziehen. Dabei wird es zunächst um eine

---

<sup>8</sup> In der Ausarbeitung seiner Affektheorie legt Carroll großen Wert auf den Nachweis, dass das Verhältnis zwischen Publikum und (fiktionalen) Charakter sich *nicht* in einer simplen Identifikation erschöpft (vgl. CARROLL 2008: 161-184).

Kritik an Sobchack aus Carrolls Perspektive gehen und dann darum, ein tragendes Motiv aus Sobchacks Arbeit gegen Carrolls Ontologie zu wenden.

*a) Leiber vs. Körper.* Auch Carroll dürfte Sobchack zugestehen, dass wir leibhaftig sind, dass wir uns als Zuschauer vor der Leinwand nicht in so etwas wie ein reines Auge verwandeln können und dass wir daher mit unserem ganzen Sensorium, unseren motorischen Fähigkeiten und den Spuren aus der Vorgeschichte unseres Leibes wie Gewohnheiten, Erinnerungen, Sensibilitäten und Ähnlichem Filme anschauen. Wenn wir aber nicht umhin können, leibhaftig zu sein, dann ist der Hinweis trivial, dass auch die Filmwahrnehmung leibhaftig ist. Philosophisch interessant wäre es jedoch, über die Fragen Aufschluss zu gewinnen, ob sich hier Allgemeines und Besonderes, also leibhaftige Wahrnehmung und leibhaftige Filmwahrnehmung unterscheiden und inwiefern sie es tun.

Carroll bejaht die erste Frage offenkundig. In seiner Erläuterung zeigt er, dass nicht allgemein, sondern nur in der Filmwahrnehmung eine Diskrepanz zwischen visueller Wahrnehmung einerseits und dem Verbund aus Gleichgewichtssinn, Kinästhesie und Motorik andererseits besteht; wegen mangelnder »egocentric information« kann keine sinnvolle motorische Ausrichtung auf das Gesehene erfolgen, vom haptischen Kontakt (dessen fehlen noch andere Gründe hat) einmal ganz abgesehen. Sobchack wird man unterstellen müssen, dass sie die Frage nach der Unterscheidung am liebsten mit »nein« beantworten würde. Sie verfolgt durchgängig eine Strategie, deren Zielsetzung man in einem gewissen Sinne als Naturalisierung von Film und Filmwahrnehmung bezeichnen kann.

Sobchack zieht erstens keine Schlüsse daraus, dass es keinen kontinuierlichen Raum zwischen dem Zuschauer und dem auf der Leinwand Gesehenen gibt. Obwohl sie den Projektor nicht ausdrücklich als optische Prothese bezeichnet, unterstellt sie ihm deren Funktionsweise: Ungeachtet der partiellen Opazität soll er nach Sobchack ermöglichen, durch ihn hindurch auf die Welt zu sehen. Das ist nicht nur falsch, sondern lässt auch ihre Kritik an der elektronischen Kultur in einem fragwürdigen Licht erscheinen. (Da im Gegensatz zur ihrer vereinfachenden Darstellung schon der Film keine »egocentric information« mehr für den Zuschauer bereit hält, kann nicht erst die elektronische, sondern muss bereits die kinematische Kultur für die grassierende Dezentrierung und »Entleiblichung« verantwortlich gemacht werden. Dies deckt sich auch mit dem bereits erwähnten Umstand, dass Debord, der Kronzeuge Sobchacks, seine Kulturkritik schon äußern konnte, bevor das Gros der von Sobchack beanstandeten elektronischen Techniken populär wurde.)

Zweitens versucht Sobchack die Rolle von Sinnesmodalitäten aus der allgemeinen leibhaften Wahrnehmung aufzuwerten, die wie die Haptik und die taktilen Qualitäten (etwa von gezeigten Stoffen) oder aber der Geruch (z.B. von präsentierten Speisen) nicht unmittelbar in die aktuelle Filmwahrnehmung integriert sind. Die dem zugrunde liegende Behauptung, im Sehsinn seien die anderen Sinne impliziert, bleibt ebenso problematisch wie das Prin-

zip der von ihr diskutierten Fälle. Diese legen in der Regel nahe, dass es ein entscheidendes Anliegen der *Filmrezeption* sei, ein defizitäres sinnliches Angebot des *Films* allererst zu komplettieren. Klammert man jedoch Sobchacks Emphase ein, stellt sich die Frage, ob sich hinter der Aufwertung dieser Sinnesmodalitäten tatsächlich etwas anderes verbirgt als das, was traditionell als Leistung von Erinnerung und Imagination verhandelt wird.

Drittens ist ihre Beschreibung der Filmproduktion reduktionistisch und einseitig an der Tätigkeit der Kameralente orientiert. Sobchack lässt alle jene Produktionsverfahren unter den Tisch fallen, die nicht analog zur visuellen Wahrnehmung von Welt begriffen werden können. Darunter fallen beispielsweise, um sich ihrer Redeweise anzupassen, die Erzeugung von Welt (durch Drehbuchautoren, Schauspieler und *metteurs en scène*) oder auch die Zerstückelung und Rekombination von Welt/en (in der Montage).

Rätselhaft bleibt viertens Sobchacks Behauptung, der Film sei Leib – zumal in Verbindung mit der weiteren Behauptung, dass dies wie schon im Falle der haptischen Filmwahrnehmung nicht metaphorisch gemeint sei. Selbst mit einer reduktionistischen Beschreibung der Filmproduktion wie ihrer ist nicht nachvollziehbar, woraus eine Assemblage aus technischen Geräten, Chemikalien und Zelluloid denn Eigenaktivität, Verhalten, Homogenität oder organisches Wachstum entwickeln soll. Gut nachvollziehbar ist hingegen ihre Motivation für diese Behauptung. Der Film *soll* zum Gegenüber werden, mit dem ein Dialog möglich ist.

Weshalb sich in der Filmrezeption ein ›visueller Dialog‹ im Sinne eines Austausches ereignen soll, ist aber – fünftens und letztens – ebenfalls nicht plausibel. Höre ich mir nur an, was jemand sagt, dann führt jemand einen Monolog, dem ich lausche. Ein Dialog entsteht erst dann, wenn ich mich zum Gehörten äußere, mein Gegenüber darauf antwortet usw. Es ist ebenfalls kein Dialog, wenn ich nur die Aufzeichnung von etwas abhöre, was jemand früher gesagt hat. In diesem Fall findet ein Austausch nicht nur einfach nicht statt, er ist sogar unmöglich. Da es sich beim Film um nichts anderes als eine Aufzeichnung handelt – und über den Vergangenheitscharakter sind sich Sobchack und Carroll einig –, besteht kein Grund, den Dialog als Struktur der Filmrezeption anzunehmen.<sup>9</sup>

Die fünf Punkte dieser seltsamen Naturalisierung Sobchacks stehen im Zusammenhang mit einer technischen Eigenart ihrer Texte. An Schlüsselstellen zitiert sie aus Merleau-Pontys ontologischen und erkenntnistheoretischen Analysen, unterstellt deren direkte Anwendbarkeit auf die Filmphilosophie und nutzt diese Analysen nach einem simplen Austausch der Referenz dann auch zur Erörterung von filmphilosophischen Fragen (vgl. beispielsweise SOBCHACK 1992: 130, 141, 212ff., 223f., 2004: 76f.). Spätestens mit diesem Fingerzeig wird deutlich, dass Sobchacks Filmphilosophie auch inhaltlich in ers-

---

<sup>9</sup> Die nicht dialogische, sondern asymmetrische Struktur der Filmrezeption beschreibt übrigens Cavell bezeichnenderweise als *ungesehenes Betrachten*. Für ihn liegt daher auch nicht der Vergleich mit der lebensweltlichen Normalität, der Interaktion von Individuen, nahe, sondern der Vergleich mit der Magie, die – wie der Ring des Gyges – den Betrachter den Blicken der anderen entzieht (vgl. CAVELL 1979: 40f.).

ter Linie Merleau-Pontys Beschreibung der phänomenologischen Grundkonstellation kopiert (wonach das leibhafte Subjekt in der Welt den Blicken der anderen Subjekte begegnet) und lediglich an die Stelle der anderen Subjekte den Film setzt. Anders gesagt: Wie vom Prozedere der poststrukturalistischen ›grand theories‹ bekannt, stülpt Sobchack dem Gegenstand Film die allgemeine Phänomenologie ›top down‹ über. Infolgedessen liegt es auch nahe, dass ihre zentralen Begriffe wie ›Leib‹ oder ›Dialog‹ ambig werden oder metaphorisch verwendet werden müssen. Ebenso wenig überraschend ist dann die zunächst überraschende Tatsache, dass sich Sobchack bei allem Einsatz für die Rechte des Leibes ausgerechnet für seine affektive Seite so gut wie nicht interessiert. Diese taucht in der auf Wahrnehmung ausgerichteten Grundkonstellation schließlich nicht explizit auf.

b) *Multimodalität*. In ihrer Auseinandersetzung mit der leibhaften Filmwahrnehmung insistiert Sobchack auf Multimodalität und hebt in diesem Zusammenhang neben dem Sehen das Hören als dominanten Sinn heraus. Die Forderung, Multimodalität und das Hören in der Filmphilosophie ernst zu nehmen, ist eine berechtigte Forderung, die ich im Folgenden auch gegenüber Carrolls Ontologie geltend machen werde. Wie Carroll sicherlich weiß, sieht *und* hört man in der Regel etwas, wenn man sich vor den Fernseher oder ins Kino setzt. Außerdem sind noch nicht einmal die *silent movies* im Wortsinne stumm gewesen, immerhin ritt schon 1915 der Ku-Klux-Klan in David Wark Griffiths *Birth of a Nation* zur Ouvertüre von Richards Wagners *Walküre* durch die Gegend. Dennoch ist Carrolls Filmontologie gewissermaßen kategorisch taub, und das ist fatal.

Zu Carrolls Verteidigung könnte man nun vorbringen, dass es sich bei seiner Ontologie ja nicht einfach um eine Ontologie des Films handelt, sondern um eine des ›bewegten Bildes‹. Diese Verteidigung ist meines Erachtens jedoch nicht überzeugend. Unter eine Gattung wie ›bewegtes Bild‹ müssten schließlich alle Arten subsumiert werden können – und darunter müsste sich auch das finden können, was üblicherweise Gegenstand der Rezeption vor dem Fernseher oder im Kino ist. (Der Bequemlichkeit halber werde ich derartige Artefakte im Folgenden ›Filme im alltäglichen Sinne‹ nennen.) Außerdem handelt es sich bei dem Gros der in Carrolls Ontologie verhandelten Fälle ausgerechnet um Filme im alltäglichen Sinne, also um *Casablanca* oder die HBO-Serie *Rom*, und nur bei einem Bruchteil um reine ›bewegte Bilder‹ ohne Ton (wie etwa Experimentalfilme oder Artefakte aus der Kinetoskopie). Carrolls Ontologie müsste also Filme im alltäglichen Sinne thematisieren können und in der Tat spricht sie sie ja auch an. Damit stellt sich allerdings die Frage, auf welche Weise sie es tut. Die Antwort ist einfach: Carrolls Ontologie thematisiert solche Filme eben nur so weit, wie es sich bei ihnen um ›bewegte Bilder‹ handelt. Akustische Eigenschaften entgehen ihr. Anders gesagt: Carrolls ›bewegte Bilder‹ verhalten sich zu Filmen im alltäglichen Sinne nicht allein wie die Gattung zu einer Art, sondern zugleich – und in dieser Reihenfolge! – wie der Teilaspekt zum Ganzen.

An diesem Punkt könnte man für Carroll vorbringen, dass seine Definition Filme ja keineswegs zur Gänze thematisieren muss und nicht verpflichtet ist, alle Eigenschaften von Filmen im alltäglichen Sinne zu nennen. Gemäß ihrer Struktur nennt die Definition ja lediglich die notwendigen Bedingungen, also die Bedingungen, die vorliegen müssen, damit etwas als ›bewegtes Bild‹ bezeichnet werden kann; und selbstverständlich ist der Ton nichts, was etwas zu einem ›bewegten Bild‹ macht. Formal ist es also korrekt, wenn Carrolls Ontologie vom Ton absieht. Sind damit aber alle *wesentlichen* Eigenschaften von Filmen im alltäglichen Sinne schon genannt? Auch hier ist die Antwort einfach, sie lautet: nein – und das nicht nur in Hinsicht auf Fernsehformate wie Nachrichten oder Talk-Shows. Man stelle sich nur vor, was von einer Komödie Eric Rohmers übrig bliebe ohne das ewige Parlando ihrer Heldinnen und Helden. Und was würde aus *Der weiße Hai* ohne die Musik von John Williams und vor allem ohne das bedrohliche Zwei-Ton-Motiv in den tiefen Streichern und Bläsern, das man hört, selbst wenn man den Hai nicht sieht?

Ungeachtet ihrer Meriten, verschiedene *Medienarten* unter die Gattung der ›bewegten Bilder‹ subsumieren zu können, ist Carrolls Ontologie der *Multimodalität*, wie sie sich beim Film im alltäglichen Sinne findet, nicht angemessen. Um dieser gerecht zu werden, wäre ein anderes Definitionsverfahren sinnvoll, das etwa die Filme im alltäglichen Sinne als »Prototypen« verstünde (vgl. HOLENSTEIN 1985: 194ff.).<sup>10</sup> Auf diese Weise könnten dann jene Artefakte auch theoretisch fokussiert werden, die *de facto* ohnehin im Zentrum von Carrolls Ontologie stehen; und erst dann könnte Carrolls Ontologie ihrer eigenen Zielsetzung gerecht werden und den Film im Kontext der anderen Künste situieren.

In diesem Zusammenhang will ich abschließend noch eine begriffliche Eigenheit kommentieren. Anders als der im Deutschen seltene Ausdruck ›bewegtes Bild‹ erfüllen im Englischen ›moving pictures‹, ›motion pictures‹, ›moving images‹ und die Kurzform ›movies‹ zwei unterschiedliche Aufgaben. Diese Ausdrücke können erstens und im Wortsinne einen rein visuellen Gegenstand bezeichnen, aber zweitens ebenfalls *pars pro toto* den Film im alltäglichen Sinne meinen. Carroll redet über das erste, aber in Ausdrücken, die auch für das zweite verwendet werden. Was das Defizit seiner Definition betrifft, so ist Carroll offenbar dieser sprachlichen Eigenheit aufgesessen – oder aber er beutet sie bewusst aus, um das Defizit zu kaschieren. Da Carroll in seiner Ontologie den normalen Sprachgebrauch und den Commonsense durchaus respektiert und reflektiert, wie seine Diskussion der Grenzfälle Daumenkino und Zootrop gezeigt hat, ist die zweite Option allerdings wahrscheinlicher.

Durch die Konfrontation der Phänomenologie Sobchacks und der analytischen Philosophie Carrolls sind im Vorhergehenden die Leistungen und Grenzen der beiden Ansätze deutlich geworden, jedenfalls soweit sie die Rol-

---

<sup>10</sup> Dass im ästhetischen Kontext die Angabe von notwendigen (und gegebenenfalls auch hinreichenden) Bedingungen nicht alternativlos ist und dass vielmehr eine Pluralität von Definitionsverfahren besteht, die unterschiedliche Zwecke erfüllen, zeigt grundsätzlich STRUBE 1993: 29ff.

le/n des Körpers für den Film thematisieren. Erstaunlicherweise liegen die Schwächen der beiden (bei Sobchack sind es gravierende, bei Carroll sind es kleinere) genau in den Bereichen, die man *prima facie* zu ihren Stärken gezählt hätte: Die Phänomenologie Sobchacks hat Probleme, dem Phänomen Film gerecht zu werden, und Carrolls Ontologie vermag ausgerechnet bei der Wahl des Definitionsverfahrens nicht zu überzeugen. Positiv festhalten lässt sich, dass eine substanzielle philosophische Auseinandersetzung mit bewegten Bildern (im weitesten, also die *talkies* einschließenden Sinne) den Bereich des rein Optischen weit überschreiten muss. Dabei geht es weniger darum, dass zu dem Gesehenen parallele taktile Qualitäten – womöglich imaginativ – in gewisser Weise hinzugefügt werden können. Entscheidend ist vielmehr, erstens die in der Wahrnehmung tatsächlich miteinander und mit der Motorik interagierenden Sinne zu berücksichtigen und zweitens zu verfolgen, wie das Mosaik der vom bewegten Bild dargebotenen Modalitäten (auch in zeitlicher Hinsicht) zusammengesetzt ist. Da es sich bei diesen Bildern um bewegte handelt und sie daher auf vielfältige Weise und besonders körperlich wirken können, ist schließlich und drittens nicht zu vergessen, dass »motion pictures« auch »e-motion pictures« sind (CARROLL 2009a: 147).

## Literatur

- BAUDRY, JEAN-LOUIS: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat (1970). In: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst*, 5, 1993, S. 36-43
- BILLIG, MICHAEL: Lacan's Misuse of Psychology. Evidence, Rhetoric and the Mirror Stage. In: *Theory, Culture, and Society*, 23(4), 2006, S. 1-26
- CARROLL, NOËL: *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York [Columbia UP] 1988
- CARROLL, NOËL: Prospects for Film Theory. A Personal Assessment. In: BORDWELL, DAVID; NOËL CARROLL (Hrsg.): *Post-Theory. Reconstructing Film-Studies*. Madison, WI [U of Wisconsin P] 1996a, S. 37-68
- CARROLL, NOËL: *Theorizing the Moving Image*. Madison, WI [U of Wisconsin P] 1996b
- CARROLL, NOËL: *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA [Blackwell] 2009a
- CARROLL, NOËL: *Comedy Incarnate. Buster Keaton, Physical Humour, and Bodily Coping*. Malden, MA [Blackwell] 2009b
- CARROLL, NOËL: Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes. In: LIEBSCH, DIMITRI (Hrsg.): *Philosophie des Films*. Grundlagentexte. 3., aktualisierte Auflage. Paderborn [Mentis] 2010, S. 155-175
- CASEBIER, ALLAN: *Film and Phenomenology*. Cambridge [Cambridge UP] 1991
- CAVELL, STANLEY: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Cambridge, MA [Harvard UP] 1979

- DIOGENES, LAERTIUS: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Buch I-VI.* Hamburg [Meiner] 2008
- HERDER, JOHANN GOTTFRIED: Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste (1769). In: HERDER, JOHANN GOTTFRIED: *Werke.* Band 2. Frankfurt/M. [Deutscher Klassiker Verlag] 1985, S. 247-442
- HOLENSTEIN, ELMAR: *Sprachliche Universalien. Eine Untersuchung zur Natur des menschlichen Geistes.* Bochum [Brockmeyer] 1985
- INGARDEN, ROMAN: Der Film. In: LIEBSCH, DIMITRI (Hrsg.): *Philosophie des Films.* Grundlagentexte. 3., aktualisierte Auflage. Paderborn [Mentis] 2010, S. 49-69
- LACAN, JAQUES: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1953). In: LACAN, JAQUES: *Schriften. Bd. 1.* Olten [Walter] 1973, S. 61-70
- LIEBSCH, DIMITRI: Der ›dritte Mann‹. Noël Carroll und die Philosophie der bewegten Bilder. In: *Studia philosophica. Jahrbuch der Schweizerischen Philosophischen Gesellschaft/Annuaire de la Société Suisse de Philosophie*, 69, 2010, S. 121-141
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945). Berlin [de Gruyter] 1966
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Kino und die neue Psychologie* (1947). In: LIEBSCH, DIMITRI (Hrsg.): *Philosophie des Films.* Grundlagentexte. 3., aktualisierte Auflage. Paderborn [Mentis] 2010, S. 70-84
- RUSSELL, BERTRAND: On Scientific Method in Philosophy (1914). In: RUSSELL, BERTRAND: *The Philosophy of Logical Atomism and Other Essays. 1914-1919.* London [Allen & Unwin] 1986, S. 55-73
- SCHÖNHAMMER, RAINER: *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung.* Wien [Facultas] 2009
- SOBCHACK, VIVIAN: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience.* Princeton, NJ [Princeton UP] 1992
- SOBCHACK, VIVIAN: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture.* Berkeley, Los Angeles, London [U of California P] 2004
- SOBCHACK, VIVIAN: Phenomenology. In: LIVINGSTON, PAISLEY; CARL PLANTINGA (Hrsg.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film.* London [Routledge] 2009, S. 435-445
- SOBCHACK, VIVIAN: Basic Film Aesthetic. In: *The Journal of Aesthetic Education* 5, 1971, S. 11-34
- SOBCHACK, VIVIAN: *Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft. Definition, Klassifikation, Interpretation, Bewertung.* Paderborn [Schöningh] 1993