
Die Entregelung der Sinne

Eine Theorieperspektive zur Filmphänomenologie

Ramón Reichert

In jüngeren film- und medienwissenschaftlichen Diskursen spielt die Leibgebundenheit filmischer Erfahrung eine zunehmende Rolle (vgl. Casebier 1991; Shaw 2008). Ihre theoretische Aufwertung kann als Reaktion gegen die Dominanz von Semiotik und Strukturalismus in der Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre angesehen werden. Mit ihr ist sowohl die sinnliche Filmerfahrung als auch die körperliche Materialisierung des Films in das Zentrum der Theorie- und Methodenbildung gerückt. Die doppelseitige Akzentuierung hat nicht nur neue Bereiche der Rezeptions- und Wirkungsforschung eröffnet, sondern führte zu einer Wiederentdeckung der Phänomenologie des Films und der phänomenologischen Film- und Mediendiskurse¹, die nach einer kurzfristigen Hochphase nach dem Zweiten Weltkrieg von anderen Konzepten weitgehend verdrängt worden waren (vgl. Morsch 1997, 271ff; Robnik 2002, 246ff; Rustermayr/Schalk 2004, 4).

Die maßgeblichen Theorien zur Relektüre der Phänomenologie erschienen in den frühen 1990er Jahren im Umfeld der feministischen Filmtheorie. Mit den richtungsweisenden Arbeiten von Vivian Sobchack und Linda Singer haben sich methodologische Debatten über das strategische Verhältnis von politischen, sozialen und geschlechtlichen Theoriemarkierungen in der Filmphänomenologie etablieren können (Sobchack 1990, 1992; Singer 1990). Auf diese Weise hat sich nicht nur ein weites Spektrum der Beziehungen zwischen der Phänomenologie

¹ Die internationale Konferenz zur *Phänomenologie des Films*, die vom 22.–24. April 2004 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena veranstaltet wurde, bot dafür ein Forum.

und dem bewegten Bild ausdifferenziert, sondern damit einhergehend eine *erkenntniskritische Sondierung* der phänomenologischen Prämissen der Filmtheorie etabliert, die immer auch ein selbstkritisches Verhältnis zur eigenen Theoriebildung unterhält. Sie versucht daher, die Auseinandersetzung mit philosophischen Grundfragen lebendig zu erhalten (Barker 2009). Diese Schnittstelle zwischen Wissensformierung und Wissenskritik bildet für mich einen Ausgangspunkt bei dem Versuch, die Filmphänomenologie als *ambivalentes Schwellenwissen* zu thematisieren. Zunächst geht es darum, die *soziale und geschichtliche Konstitution* der Körpererfahrung hervorzuheben, um damit metaphysische Präsuppositionen wie die Möglichkeit einer «ursprünglichen Perzeption», die «Selbstidentität des aktuellen Moments» und die «Präsenz der Selbstpräsenz» zurückzuweisen (vgl. Derrida 1979, 115ff, hier: 115). An diese Kritik knüpft sich dann das Vorhaben, eine *subjektlose Erfahrung* ohne die identitätsstiftenden Akte der Erfahrungs-Zuordnungen zum erfahrenden Subjekt zu entwerfen. Das Problem der subjektlosen Erfahrung ist unter anderem deshalb so relevant, weil es gestattet, Praktiken der Entsubjektivierung zu denken, die sich den institutionellen Konstruktionen von Erfahrung und Subjektivität entziehen und zur Entstehung neuer Affekte und Intensitäten führen können.

Orthoästhesie

Thomas Elsaesser und Malte Hagener diagnostizieren in ihrer vielbeachteten *Einführung in die Filmtheorie* einen «Wendepunkt des okular-zentrischen Paradigmas» (Elsaesser/Hagener 2007, 143). Für ihre Hauptthese verweisen sie auf zahlreiche Beispiele aus der jüngeren Filmgeschichte, anhand derer sie den von ihnen behaupteten «Endpunkt des Okularzentrismus» (ibid., 142) zu belegen suchen (vgl. das Konzept der *haptic visuality*, Marks 2000, xi). Sie argumentieren mit unterschiedlichen Strategien, wenngleich im Stile einer generalisierenden Theorie: «Wir nehmen Film somatisch, mit unserem ganzen Körper auf und affizieren die Bilder, *bevor* die kognitive Datenverarbeitung oder die unbewusste Identifikation uns auf einer anderen Ebene anspricht» (ibid., 148).

In diese Richtung hatte bereits früher Vivian Sobchack ihre Argumentation entwickelt und dabei die radikale Vorgängigkeit und Unhintergebarkeit der somatischen und intermodalen Perzeption betont. Sobchack bezieht sich auf die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty, um einen körperlich-sinnlichen Zugang zum Film auszuloten. In ihrem vielbeachteten Buch *The Address of the Eye* (1992)

kritisiert sie die traditionelle Opposition von Geist und Körper, von Subjekt und Objekt und untersucht die Wechselwirkungen zwischen sinnlicher Erfahrung und Medium. Dabei werden Medien in ihrer synästhetischen und vorreflexiven Erfahrung verstanden und Körperfahrungen in ihrer medialen Vermitteltheit.

Fragwürdig erscheint nun weniger die Annahme wechselnder Dominanzen innerhalb der Sinnesorganisation, die sich in die seit Platon etablierte Hierarchisierung der Sinne einreihet,² sondern vielmehr das Bestreben phänomenologischer Setzungen, die Wahrnehmungsprozesse von ihren sozialen und historischen Voraussetzungen abzulösen. Unter Berücksichtigung des sozialen und geschichtlichen Ortes der Körpererfahrung können Sinne aber nicht *einfach* und *natürlich festgestellt* werden. Sie verweisen immer auch auf eine soziale und geschichtliche Dynamik ihrer wissenschaftlich-technischen Experimentalisierungen, Bedeutungsverschiebungen und Grenzziehungen. Diese Sichtweise beinhaltet jedoch ihren eigenen Umkehrschluss. Demgemäß muss eingeräumt werden, dass auch die sinnliche Erfahrung *nie* vollständig und lückenlos *formiert* und *informiert* werden kann. Eine Geschichte der Wahrnehmungskultur muss mithin sowohl die *Normierung* als auch die *Subversion* der Sinne einschließen. Vor diesem Problemhorizont hat Jonathan Crary die methodenkritische Frage aufgeworfen, ob nicht das Visuelle bloß ein «Effekt andersartiger Kräfte und Machtverhältnisse sei» (Crary 2002, 14) und das Sehen lediglich

eine Schicht im Körper, der von einer Reihe externer Techniken ergriffen, geformt und kontrolliert werden kann, der jedoch auch instande ist, sich einem institutionellen Zugriff zu entziehen und neue Formen, Affekte und Intensitäten zu erfinden (ibid., 15).

Angesichts dessen bedeutet die kritische Gleichsetzung des Sehens mit dem Logozentrismus unter dem Titel «Okularzentrismus» noch lange keinen Bruch mit der Normalisierung des Visuellen als primären

2 Siehe dazu Bernhard 2008, 19: «Ursprünglich besitzt das heute mit ‚Wahrnehmung‘ übersetzte griechische *aisthesis* eine breitere Bedeutung: Einerseits meint es ‚Sinn‘ und ‚Sinnesorgan‘, andererseits ist es bezüglich der Wahrnehmung nicht auf das sinnliche Erfassen beschränkt, sondern kann jegliches Gewährwerden (auch in der Bedeutung von innerem Empfinden) bezeichnen. Das aus der Alltagserfahrung stammende, vorreflexive Verständnis von Wahrnehmung beruht vor allem auf einer organspezifisierenden Klassifikation, in der Wahrnehmen als mentale Funktion bestimmter körperlicher Organe gilt. Danach wird das Sehen den Augen, das Hören den Ohren, das Riechen der Nase, das Schmecken der Zunge und das Fühlen der Haut zugeordnet».

Erfahrungssinn. Daher beharren Elsaesser und Hagener darauf, den Okularzentrismus zu hinterfragen und dieses Hinterfragen als alternative Agenda zu betreiben. Dies bedeutet jedoch keinesfalls einen Fortschritt im emphatischen Sinne, sondern bleibt vielmehr zutiefst ambivalent (vgl. Elsaesser/Hagener 2007, 146). In diese Richtung geht auch der Einwand von Crary, der darauf abzielt, die einseitige Modalität des Visuellen und die Dominanz der *Visual Studies* zu durchbrechen und die Frage der Wahrnehmung an historische Prozesse der *Subjektformierung* heranzuführen, die alle Sinne umfasst:

Ein Großteil der neueren, von einer inzwischen stumpf gewordenen Kritik der Präsenz sich herleitenden Arbeiten hat nicht begriffen, dass die Frage nach einem der Wahrnehmung möglichen direkten Zugang zur Selbstpräsenz innerhalb der modernen disziplinären und spektakulären Kultur vollkommen irrelevant ist (Crary 2002, 16).

Bei beiden Argumentationen geht es um den Nachweis, dass somatische Perzeption weder eine *sozial unterschiedslose Tatsache* noch ein *ahistorisches Ereignis* darstellt, sondern im Kontext einer umfassenderen Umformung der Subjektivität zu verstehen ist. Andererseits bleibt – wie es Bernhard Waldenfels in seinem Buch *Sinnesschwellen* festhält – die grundsätzliche Frage bestehen, ob überhaupt eine Geschichte der Sinne «ohne gewisse Sinnesvergessenheit, ohne eine gewisse Blindheit und Taubheit zu denken ist, da das Sehen und das Hören niemals mit dem Wissen, dass oder wie man sieht oder hört, koinzidiert» (1999, 149).

Der Prozess der ästhetischen Erfahrung kann folglich als eine doppelte Bewegung entworfen werden: auf die Identifizierung von Sinn folgt seine Subversion. Im Unterschied zur hermeneutischen Methode, die darin den Weg zum vollkommenen Sinnverstehen erblickt, steht hiermit die Möglichkeit des Verstehens generell zur Disposition, wenn in Betracht gezogen wird, dass sich der «Leib der Eingemeindung in eine durchgängige Sinn-, Regel- oder Kausalsphäre [...] widersetzt» (ibid., 12). Fast man also den Erfahrungsprozess als prinzipiell unendlich auf, dann kann damit die Annahme eines unvermittelten oder intuitiven Verstehens zurückgewiesen werden. Dieser Fokus der Erfahrung entspricht dem, was Christoph Menke «ästhetische Negativität» nennt, die in der *unendlichen Verzögerung* automatischen Verstehens besteht (Menke 1991, 191ff). Es gibt also in der Erfahrung etwas – ein Moment, das sich präzisieren und somit zu einem wissenschaftlichen Thema machen lässt –, das nicht verstanden werden kann, das sich mithin immer und notwendigerweise dem (hermeneutischen) Verstehen

entzieht. Dieser theoretische Vorbehalt ist insofern relevant, als er die Medialität der Leibgebundenheit filmischer Erfahrung berücksichtigt, die kulturellen Kodierungen von Erfahrungsdiskursen integriert und somit Ansätze einer naiven Empfindungssprache zurückweist (diese Sichtweise teilt Marks 2002, 91ff).

Eine Dezentrierung und Translokation der Sinnesvermögen, die darauf hinausläuft, bloß die *Kräfteverhältnisse* innerhalb der sinnlichen Erfahrung anders zu justieren, also z.B. den Tastsinn gegenüber dem Gesichtssinn zu privilegieren, vermag zwar bestimmte sinnliche Qualitäten vom Hintergrund in den Vordergrund zu rücken, sie reproduziert aber weiterhin die tragenden Kategorien (z. B. Identität, Einheit, Substanz) der Organisation der Sinne und löst letztere von ihrer Einbettung in geschichtliche, geschlechtliche, kulturelle und soziale Differenzenerfahrungen. Diese Kritikperspektive bezieht Sigrid Adorf in ihrem Buch *Operation Video* auf die Filmphänomenologie. In ihrer Kritik am Subjektbegriff von Vivian Sobchack moniert sie, dass der Körper der Betrachter/innen nicht weiter befragt wird und damit als eine unbestimmte Referenz fungieren muss (Adorf 2008, 181f). Adorf bemerkt, dass Sobchack in der filmischen Optik bloß eine Vermittlung des Sehens in einer überzeitlichen Ausprägung sehe. Damit spricht Adorf eines der Kardinalprobleme der phänomenologischen Betroffenheitsprosa an, in der die soziokulturelle und repräsentationsgeschichtliche Dimension, ein Körper zu sein, lediglich eine untergeordnete Rolle spielt.

Es wäre allerdings ein fataler Irrtum anzunehmen, dass die phänomenologischen Textformate ausschließlich aus einem leibhaftigen Sprechen bestehen würden oder – defensiv formuliert – ein ausschließliches Sprechen *über* den Leib seien. Denn phänomenologische Diskurse enthalten selbst eine Vielzahl kultureller Kodierungen, die oft stillschweigend ausgeblendet werden, um einen unvermittelten und spontanen Zugang zur leiblichen Erfahrbarkeit zu suggerieren. So verkörpert zwar ihre Sprechposition den Anspruch, leiblich erschlossene Affekte *möglichst ungefiltert* zu äußern. Dabei wird jedoch ein leiblich erschlossener Affekt mit einem späteren, positiven ästhetischen Urteil kurzgeschlossen, als ob beides dasselbe sei und wird letztlich zu einem integralen *Ja*, einer Art bedingungsloser Affirmation zur Mannigfaltigkeit der Sinne verschmolzen. Es erscheint mir daher problematisch, die grundsätzliche Ambivalenz, die auch den von Edmund Husserl so genannten «Logos der ästhetischen Welt» durchzieht, in einem quasi-ontologischen Zugriff einfach auflösen und greifbar machen zu wollen; das Ergebnis wäre auch nichts anderes als eine «Orthoästhesie» anderer Art (Husserl 1993, 174).

Doch die in Aussicht gestellte Präsenzerfahrung ist in sich selbst *gespalten*: ihr ist die Unmöglichkeit inhärent, im Ereignis des *Hier und Jetzt* aufzugehen (zur Problematik der «Selbstidentität des aktuellen Jetzt» vgl. Derrida 1979, 117). Diese uneinholbare Sehnsucht nach einer darstellenden Gegenwart nennt Lyotard die tragische Struktur des Ereignisses und spricht angesichts der spezifischen Paradoxie des Ereignisses die Unfähigkeit an, sich selbst als autonom und eigenständig wahrzunehmen (Lyotard 1982, 97).

Ein Erfahrungsspontaneismus enthält zwar Evidenzsignale, versucht aber auch über die eigene soziale, geschlechtliche und geschichtliche Position hinwegzutäuschen. So verweist Laura Marks auf die kulturellen Kodierungen von Gewalt in Steven Shaviros haptischem Konzept des *cinematic body*, die sie als *maskuline Vorstellung* von Verkörperung ausweisen kann (Marks 2000, 151). Marks vertieft in *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002) diese Problematik. Sie untersucht, auf welche Weise mit der Anrufung von (hegemonialen) Körpervorstellungen bestehende Herrschafts- und Machtverhältnisse stabilisiert und plausibilisierend verstärkt werden.

Dieser flüchtige Hinweis soll zeigen, dass die Binnendiskurse der Filmphänomenologie von einer kontroversen Auseinandersetzung gekennzeichnet sind. Der filmphänomenologische Diskurskörper ist selbst affiziert von An- und Abstoßungen. Ausgehend von der hier dargestellten Selbstreflexion der phänomenologischen Methode scheint ein phänomenologischer Zugang zum Film ergiebig, der die Diskurse der Sinnespolitik und der Sinnesökonomie, die Ordnung, Hierarchie und Architektur der Sinne einerseits zur Kenntnis nimmt, es aber andererseits vermeidet, die Sinne mit lebensontologischen Prädikaten aufzuladen, um in ihnen die scheinbar verlorene Gegenwart, Präsenz und Selbstevidenz des Subjekts wiederzufinden.

Der objektlose Sinn

Auge und Gehör übernehmen, wie auch die anderen Sinne, nicht nur die epistemische Funktion von Orientierungen und Steuerungen im Verhältnis des Lebewesens zu seiner Umwelt. Das Begehren, zu hören und gehört zu werden oder zu blicken und erblickt zu werden, geht von vornherein über das jeweils Hör- und Sichtbare hinaus. Wenn wir nicht von der medialen *Vergegenwärtigung* oder *Aktivierung* des Sicht-, Hör- und Tastbaren ausgehen, sondern davon, dass sich schon im *erinnernden Sinn* oder im *suchenden Sinn* eines objektlosen Spähens, Lauschens und Tastens ein sinnliches Erlebnis abzuzeichnen beginnt, dann

setzt *Erfahrung* bereits im Moment der *Erwartung* ein. Sie stellt sich nicht erst ein, wenn etwas seh-, hör- oder greifbar ist, sondern entwirft sich immer auch in Bezug auf *Erinnertes*. Das *Erinnerte* oszilliert zwischen dem subjektiv Erlebten und dem kulturellen Gedächtnis. Da in die Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung also *Erinnertes* und *Erwartetes* einfließt, kann Vorstellbares zum Kriterium für empirisch Erfahrbares werden. Wenn sinnliche Erfahrung möglich ist, ohne dass eine Repräsentationsbeziehung stattfindet, dann kann das weitverbreitete Stimulus/Response-Modell und damit auch die sinnliche Erfahrung vom Objektbezug entkoppelt werden. Der *Sinn für die Situation* ist mithin selbst dann gegeben, wenn gar kein konkretes Bezugsobjekt vorliegt. Vor diesem Hintergrund versucht Michel Serres in *Die fünf Sinne* zwischen der Dunkelheit und dem Nebel differenzierende Merkmale auszumachen:

Die Dunkelheit bewahrt die Merkmale der Welt; der Nebel verwandelt sie kontinuierlich durch Homöomorphie, bringt Distanzen, Maße und Identitäten zum Verschwinden. [...] Die Dunkelheit lässt alles unverändert, der Nebel macht alles veränderlich. [...] Die Dunkelheit betrifft den optischen Raum und bleibt wie die Helligkeit im Rahmen der gewöhnlichen euklidischen Geometrie. Der Nebel besetzt topologische Mannigfaltigkeiten, er betrifft den kontinuierlichen oder zerrissenen Raum des Tastsinns; er bemächtigt sich in Fetzen der Umgebung (1993, 86).

Dieses Anderssehen, das vom «rechten» Sehen abweicht, gibt uns das Motiv des fremden Blicks. Er versetzt unser gewohntes Sehen in Unruhe. Damit ist ein Blick thematisiert, der aus dem Rahmen der medienkulturell geprägten Sehtechniken fällt. Das Sehen geht nicht im Gesehenen auf. Es verbleibt ein Rest im Blickgeschehen; dieser Rest konfrontiert den Betrachter mit seiner Abwesenheit. Darauf verweist auch Merleau-Ponty, wenn er zeigt, dass sich nicht nur das Verstehen als von mehrfachen Differenzen durchbrochen erweist, sondern auch die Wahrnehmung, da sie das Nicht-Wahrgenommene und die Fremdheit zum Wahrgenommenen mit einschließt (vgl. Merleau-Ponty 1986, 308f).

Eine dichte Beschreibung der kinästhetischen Sinneserfahrung zeigt, dass sich das Sehen nicht auf das Rezipieren und Registrieren filmischer Repräsentationen beschränkt. In seinen Untersuchungen zum Verhältnis von Kinesis und Aisthesis entwickelt Waldenfels eine Phänomenologie des *seligierenden Hinsehens*, bei dem sich der Blick tastend bewegt indem er auf Bildelementen ruht, teils mit den Bildge-

genständen wandert, von Handlungen abweicht, Hintergründiges ab-sucht oder ruckartig von einer Einstellung zur anderen springt: «Das Tasten sucht seinen Weg in einer Bewegung des Abtastens, dies kann etwa ein *glissando* sein, das über das Betastete hingleitet oder ein *staccato*, das das Betastete abklopft» (Waldenfels 1999, 71).

Die Vermengung des Visuellen mit dem Haptischen ist oft beschrieben worden; wenn etwa Finger die Funktion des didaktischen Zeigestabs imitieren und versuchen, den Blick an die Hand zu nehmen, um ihn durch das Bild zu führen. Lant hat die Tastgebärde der Stilistik des filmischen Blicks zugeordnet und ihre intermedialen Referenzen herausgearbeitet (vgl. Lant 1995, 45ff). All dies verweist auf die brüchig gewordene Sinnesarchitektur, in der das Sehen und das Tasten in den Vordergrund rücken (vgl. Barker 2009). Andere Sinne wie etwa das Riechen und Schmecken, die – so Leroi-Gourhan (1984, Kap. 7-9) – stärker an den Lebensvollzug gebunden sind als etwa das distanziert-reflektierende Sehen, bleiben bis heute im Untergrund der Theoriebildung. Sie überlagern sich kaum mit anderen Sinnesmodalitäten (Ausnahmen bilden die Analysen von Marks 2002, Kapitel «Olfactory Haptics», 113ff).

Dennoch bewirkt meines Erachtens die Frage nach den fünf Sinnen und die damit verknüpfte Suche nach einer alternativen theoretischen Wahrnehmungsanordnung eine sich verschiebende Tektonik der Episteme, die sich bekanntlich auf das Allgemeine richtet. Der Umstand, dass mit der Hybridisierung der Medien, der Medienformate und des Mediengebrauchs gleichermaßen der hegemoniale Anspruch des *Iconic Turn* und der Bildwissenschaften relativiert wird, könnte zur Aufwertung der «Schwellenerfahrungen» und «Sinngemische» führen. Diese Aufwertung muss aber die Frage wach halten, wie von leiblichen Erfahrungen gesprochen werden kann, ohne den Leib in Sprache zu verwandeln. Nach Michel Serres sind die «Theorie und die Anschauung dem Gesichtssinn verhaftet» und verbleiben im Bereich «des Festen» (Serres 1993, 104). Eine schriftsprachliche Aktivierung der fünf Sinne rekurriert auf die Prozeduren der Übersetzungen, der Transfers und der Übergänge. In seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* formuliert Merleau-Ponty die erkenntnistheoretischen Schwierigkeiten einer statischen Beobachtungssprache (vgl. Merleau-Ponty 1966, 265). Seiner Ansicht nach müsse das Sprechen die Phänomene der Bewegung verfehlen, da es die Welt in beständige Gegenstände mit festen Eigenschaften fixiere. Der auf das zentrierte, fokussierte Sehen ausgerichtete Blick ordnet Vorhergehendes und Nachfolgendes. Darin gehorcht er der reproduktiven Urteilskraft zeitlicher Vorstellung, der stetigen Folge.

Der stetigen Folge geht aber im Wahrnehmungsakt je schon eine Abtrennung und verräumlichte Aufgliederung in Hinsicht auf Zentrum und Peripherie voraus: Für den fixierenden Blick ist Bewegliches etwas, das die Fixierung des Blicks auf einen Teil des Gesichtsfeldes irritiert. Was heißt es aber demgegenüber, Bewegung zu denken? «Wollen wir», so Merleau-Ponty, «das Phänomen der Bewegung ernstnehmen, so müssen wir eine Welt denken, die nicht allein aus Dingen, sondern aus reinen Übergängen besteht» (ibid., 320). Sie definieren sich allein durch die Weise des «Vorübergehens» (ibid.). Dieses bleibt jedoch unscharf und undeutlich und formt keinen klar erkennbaren Gegenstand. Nicht unvernnehmbar, aber kaum vernnehmbar. Mehr oder weniger lässt uns das unscharfe Ereignis ein übergängliches Geschehen errahnen, ein Werden, das aus einer chronischen Anfangslosigkeit hervorgeht. Wir können uns der Bildhaftigkeit dieses flüchtigen Phänomens nie ganz sicher sein: «Das Trugbild schließt den differentiellen Gesichtspunkt in sich ein; der Beobachter bildet einen Teil des Trugbildes selbst, das sich mit seinem Gesichtspunkt verändert und entstellt» (Deleuze 1993, 316). Seine zweideutige Schattenhaftigkeit ist stets etwas anderes, als gesagt werden kann. So gibt es im Trugbild ein Verrückt-Werden, ein Unbegrenzt-Werden, wie jenes des Philebos, wo

das Mehr und Weniger immer bahnbrechend sind, ein stets Anders-Werden, ein subversives Werden der Tiefen, das dem Gleichförmigen, der Grenze, demselben oder dem Ähnlichen auszuweichen vermag; stets zugleich mehr oder weniger, doch niemals gleichmäßig (ibid.).

Dieser kurze Hinweis kann auch als Diagnose für die Publikationskultur der Filmwissenschaft gelesen werden, welche ihren Gegenstand, die *Bewegtbilder*, häufig in *Standbilder* für textbasierte Kontexte transformiert. Auch die Filmphänomenologie hat sich mit ihren eigenen Limitationen und Beschränkungen auseinanderzusetzen. Ihre Grenzen setzt sie innerhalb des Deutungsrahmens der filmischen Repräsentation. Sie reflektiert nicht den Apparat; für sie ist das Medium selbst der blinde Fleck im Mediengebrauch. Erfahrbar wird das Medium selbst erst im Augenblick seiner störenden Intervention und vermag dann immer erst nachträglich die Erfahrung zu affizieren.

Es wäre allerdings müßig, die Sprache gegen den Leib auszuspielen. Vielmehr findet sich auch ein leiblicher Widerhall in der Sprache, wenn sie mit der vorreflexiven Wahrnehmung auf eine sinnfällige Weise verbunden ist (im Unterschied zum Verständnis der Wahrnehmung als mentale Funktion bestimmter körperlicher Organe). Ein solches

Sprechen beschränkt sich nach Waldenfels nicht darauf, «Gesehenes und Gehörtes, Sichtbares und Hörbares zu beschreiben und zu erklären, sondern macht es sprechend sichtbar und hörbar» (Waldenfels 1999, 12) – im Sinne einer *Leibhaftigkeit der Sprache*. Die Leiblichkeit reicht tief in die Textstruktur der Phänomenologie hinein. Ihre Schriftsprache spielt nicht zwingend den abstrakten Gegenpart der sinnlichen Erfahrung, sondern ist selbst bis in die syntaktischen Ordnungen hinein sinnlich affiziert. Dies zeigt sich etwa im Bemühen, eine «tastende», «lebendige» oder «angeregte» Verstehbarkeit eines «berührenden» Filmes mitzuteilen (vgl. zum Aspekt des physisch-somatischen Filmverstehens bei Sobchack: Voss 2006, 137).

Das abschließende Kapitel plädiert für die Grundannahme einer *subjektlosen Erfahrung*. Sie ermöglicht das Denken eines subversiven Körpers in der Filmerfahrung³, wobei letztere in die Lage versetzt wird, die identitätsstiftenden Reflexionsbestimmungen eines erfahrenden Subjekts abzustreifen.

Der subjektlose Sinn

Die Filmphänomenologie kennt zahlreiche Versuche, die Subjekt-Objekt-Dichotomie der dominanten psychophysischen Wahrnehmungsmodelle aufzulösen (vgl. Sobchack 2004). Die filmische Sinneswahrnehmung wird bevorzugt als Gemenge und Gemisch konzipiert. Man spürt hierbei phänomenologische Suchbegriffe auf, wie den zentralen Begriff des «Chiasmus» im Spätwerk Merleau-Pontys. In seiner 1964 posthum veröffentlichten Schrift *Sichtbares und Unsichtbares* entwickelt Merleau-Ponty ein chiasmatisches Denken des Wahrnehmungsprozesses. Im dialektisch konzipierten Wahrnehmungsprozess ist die Sinnbildung weder vorgeprägtes Sinn-Sein noch spontan gesetztes Sinn-Erfinden. Die Konstitution von Sinn ist nicht Sinn-Setzung, sondern Sinn-Verste-

3 Vgl. die Konzeption des «kinästhetischen Körpers» (*cinesthetic subject/body*) in Sobchacks Theorie der sinnlich-emphatischen Synästhesie-Erfahrung: «All the bodies in the film experience – those on-screen and off-screen (and possibly that of the screen itself) are potentially subversive bodies. They have the capacity to function both figuratively and literally. They are pervasive and *extensional*, diffusely situated in the film experience. Yet these bodies are also materially circumscribed and can be specifically located, each arguably becoming the 'grounding body' of sense and meaning since each exists in a figure-ground reversibility with the others. Furthermore, these bodies also subvert themselves from within and are *intensional*: comingling flesh and consciousness, the human and technological sensorium, so that meaning and where it is made does not have a discrete origin in either bodies or representation but emerges from both» (Sobchack 2004, 67).

hen. Somit ist der Wahrnehmungsprozess kein bloß rezeptiver Vorgang, innerhalb dessen ein vorgegebener Sinn lediglich erkannt werden würde. Für ihn ist das Subjekt weder ein synthetisierendes Tatsubjekt, noch trifft es auf einen synthese-indifferenten, fertigen Sinn. Vielmehr ereignet sich zwischen beidem eine situative Synthese. Einerseits stiftet das Subjekt diese Synthese, andererseits stößt es in der Wahrnehmungssituation auf den Sinn. Dieser *dialektische Ansatz* kritisiert die Annahme, dass der Wahrnehmungsgegenstand ein Produkt der Synthesisleistung durch das Subjekt der Wahrnehmung ist. Somit kann die klassisch intentionale Subjektkonzeption, welche ein Subjekt annimmt, dessen Aufmerksamkeit sich auf *etwas* richtet, aufgegeben werden. An seine Stelle tritt eine Vermengung und Vermischung des Wahrnehmens und des Wahrgenommenen, die auf kein stabiles Innen oder Außen mehr abhebt.

Dieser Theorieansatz kreuzt also die unterschiedlichen Dimensionen des affektiven und somatischen Überschusses an Sinn. Der chiasmatische Sinn der Sinne erhebt aber keinen Wahrheitsanspruch, sondern bleibt partikular, bezieht sich auf Situatives und Partikuläres und privilegiert einen brüchigen Sinn. Diese Brüchigkeit und Unvollständigkeit der Schwellenerfahrung und der damit assoziierten Subjekt-Werdung unterläuft die Fixierung der Sinnesvermögen und ermöglicht ein Denken, das in seiner eigenen Textstruktur aggregatähnlich werden kann. Wenn wir versuchen, Erfahrungen zu beschreiben, dann tun wir das stets in anderen symbolischen, bildlichen und medialen Registern. Wir haben also keinen unmittelbaren Zugriff, sondern müssen Übersetzungen durchführen, die nur bestimmte Aspekte der Erfahrung hervorheben – aber nie die Erfahrung in ihrer Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit.

Die Frage, auf welche Weise ein Leinwandgeschehen auf unsere Sinne wirkt, impliziert bereits eine kausale Reflexionsbestimmung, die gegebene Sinneseindrücke in bestimmter Weise aufeinander bezieht. Wenn aber Sinnlichkeit, neben dem Verstand, als gleichursprüngliches Erkenntnisvermögen firmieren soll, dann muss folgerichtig eine Affizierung der Sinne nicht vor aller reflexiven Unterscheidung zwischen «Innen» und «Außen», sondern überhaupt vor einer von Subjekt und Objekt liegen (vgl. Kennedy 2002, 11ff). Dementsprechend kann das Leinwandgeschehen nicht im Verhältnis einer *Bewirkung der Sinne* beschrieben werden. Die Kantsche Redewendung einer «Affizierung der Sinne» liefert einen mittelbaren Hinweis darauf, dass der Affekt eine «Überraschung durch Empfindung ist, wodurch die Fassung des Gemüts aufgehoben wird. Er ist also übereilt, d.h. er wächst geschwinde zu einem Gefühl, der die Überlegung unmöglich macht (ist unbesonnen)» (Kant 1980, 170).

Das hier angesprochene Konzept der «Affizierung der Sinne» geht über den Diskurs der empirischen Psychologie hinaus, da der mit Kants Geschossmetapher angesprochene *Modus der Geschwindigkeit* einen Zeitmodus in Szene setzt, der sich vor aller Ausdehnung und Anschauung nicht mehr in im *Hier* und *Jetzt* einer Empfindung oder eines Gefühls fassen lassen kann (vgl. zum rezenten Gebrauch der Geschossmetapher zur Kennzeichnung des kognitiven Kontrollverlustes Shaviro 1993, 57). Insofern steht die Affizierung der Sinne am Ursprung *jeder möglichen Erfahrung*; sie liefert einerseits die möglichen empirischen Inhalte, andererseits zerspringt mit diesem unzugänglichen und doch vorausgesetzten Affekt eine stabile und geordnete *Welt der Erfahrung*.

Dem entsprechend muss sich auch die phänomenologische Filmtheorie mit einer irreduziblen Verspätung auseinandersetzen, um ihre Reflexionsbestimmungen zurückzugewinnen. Denn ihre Formen der Anschauung, ihre Einbildungs- und Urteilskraft können immer erst in einer *nachträglichen Antwort* eine Welt der Erfahrung aufbauen. Die entscheidende Frage lautet daher: Was affiziert die Sinne derart, dass es die Filmphänomenologie zu ihrer Fassung veranlasst? Wie ließe sich Filmerfahrung als unaufholbare Spur denken – mit einem Denken, das nicht mehr nach einem Subjekt fragt, das Erfahrung als etwas «Hinzu-Erdichtetes, Dahinter-Gestecktes» (Nietzsche 1974, 323) erlangt, sondern das als *subjektlos* entworfen wird? Wie können die identitätsstiftenden Akte der Erfahrungs-Zuordnungen zum erfahrenden Subjekt unterlaufen werden?

Dem oben angesprochenen Narrativ des Bei-Sich-Seins durch Körper-Erfahrung möchte ich daher einen anderen Ansatz entgegenstellen. Waldenfels beschreibt in seinem Buch *Sinnesschwellen* Formen der *Heteroästhesie*, die er – in Anspielung auf die Poetologie Arthur Rimbauds – als *Entregelung aller Sinne* in der Aisthesis begreift (Waldenfels 1999, 157f). Der Begriff der Heteroästhetik signalisiert, die ästhetische Erfahrung als eine *nicht-defizitäre* Form von *Entzug*, *Abwesenheit* und *Ferne* beschreiben zu können. Er beschreibt damit eine variable und aggregatähnliche Ordnung des Sinnlichen, die Wechselspiele und Überlagerungen der Sinne herauszubilden vermag. Die Heteroästhesie unterläuft jede Hierarchisierung, Identifizierung und Singularisierung der Sinne und damit einhergehend eine Architektur der Erfahrung, die sich vom rohen und gemeinen Sinn zum feinen und gebildeten Sinn aufschwingt. Denn oft sind es gerade die Nebenwirkungen, das Unbeabsichtigte, die von niemandem gewollten Effekte, die ästhetische Erfahrung mehr als alles andere kennzeichnen und die dafür sorgen, dass sich Wirkungen von filmischen Repräsentationen einer trenn-

scharfen, einhegenden Bestimmung entziehen. Die Phänomenologie spricht von einem transzendentalen Feld und meint damit, dass die Reflexion niemals die Welt als Ganzes in den Blick zu fassen vermag, sondern nur über ein begrenztes Gesichtsfeld verfügt. In diesem Sinne bestehen «Schwellenerfahrungen» konstitutiv aus «Fehlern», «abweichenden Interpretationen» und «Störungen». Ein sich «ver-sehendes Sehen», ein sich «ver-hörendes Hören», ein sich «ver-greifendes Greifen» (ibid.) – sie stehen für eine Rohheit der Sinne, die sich nicht zur fixen ästhetischen Systemgrenze zwischen den Sinnen umbiegen lässt. So sprengt das Unsichtbare, das Unerhörte und das Unbegehbare den Spielraum unserer eigenen Möglichkeiten und zeigt die Unzulänglichkeit der institutionellen Macht auf, die versucht, bestimmte Vorstellungen von Erfahrung an produktive, lenkbare und kalkulierbare Subjekte zu delegieren. Liegt hier nicht der entscheidende Punkt einer kritisch-reflexiven (und nicht-lebensweltlichen) Phänomenologie, die nicht nach dem fragt, was Filme erfahrbar machen, sondern aufzeigt, dass das Sichtbare, das Hörbare und das Spürbare immer *auch* aus anästhetischen Prozessen hervorgehen. Insofern ist die mit allen Sinnen erlebte Filmerfahrung vom Verhältnis des Ästhetischen zum Anästhetischen durchdrungen. Die sinnliche Erfahrung des Films bezieht sich also konstitutiv auf ein der Erfahrung Entzogenes. Jede Orthoästhesie ist «mit einem Stigma der Vorläufigkeit geschlagen, alles Sichtbare ist [...] mit einem Nicht-Wahrnehmbaren und Nicht-Gewussten umrahmt» (Vogl 2001, 129). Im Denken der Heteroästhesie kann ästhetische Erfahrung als eine *nicht-defizitäre* Form geltend gemacht werden, die *unentwirrbar gemischte Modalitäten* der Erfahrung hervorzubringen vermag und sich damit dem Zugriff der institutionellen Macht zu entziehen vermag.

Literatur

- Adorf, Sigrid (2008) *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld: Transcript.
- Barker, Jennifer M. (2009) *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Bernhard, Peter (2008) Aisthesis. In: *Die Sinne und die Künste. Perspektivenästhetischer Bildung (Ästhetik und Bildung 2)*. Hg. v. Eckart Liebau. Bielefeld: Transcript, S. 19–33.
- Casebier, Allan (1991) *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Crary, Jonathan (2002) *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1993) *Logik des Sinns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1979) *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007) *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Husserl, Edmund (1993) *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik* [1938]. Hamburg: Meiner.
- Kant, Immanuel (1980) *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [1798]. Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg: Meiner.
- Kennedy, Barbara M. (2002) *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lant, Antonia (1995) Haptical Cinema. In: *October* 74, S. 45–73.
- Leroi-Gourhan, André (1995) *Hand und Wort: Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* [frz. 1964/65]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lyotard, Jean-François (1982) *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin: Merve.
- Menke, Christoph (1991) Umrisse einer Ästhetik der Negativität. In: *Perspektiven der Kunstphilosophie*. Hg. v. Franz Koppe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 191–216.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung* [frz. 1945]. Berlin: Walter de Gruyter.
- (1973) *Vorlesungen I* [frz. 1966]. Berlin/New York: de Gruyter.
- (1986) *Das Sichtbare und das Unsichtbare* [frz. 1964]. München: Fink.
- Morsch, Thomas (1997) Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos. In: *Medienwissenschaft* 3, S. 271–289.
- Nietzsche, Friedrich (1974) Nachgelassene Fragmente 1885–1887. In: Ders.: *Kritische Gesamtausgabe* (KGW), Abt. 8, Bd. 1. Hg. v. Giorgio Colli und Maz-zino Montinari. Berlin/New York: de Gruyter.
- Robnik, Drehli (2002) Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: *Moderne FilmTheorie*. Hg. v. Jürgen Felix. Mainz: Bender, S. 246–280.
- Rustermayr, Dirk/Schalk, Helge (2004) Aufgaben und Probleme der Medienphilosophie – zum Schwerpunktthema Philosophie der Medien. In: *Journal Phänomenologie* 22, S. 4–7.
- Serres, Michel (1993) *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Shaviri, Steven (1993) *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shaw, Spencer (2008) *Film consciousness: From Phenomenology to Deleuze*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Singer, Linda (1990) Eye/Mind/Screen: Toward a Phenomenology of Cinematic Scopophilia. In: *Quarterly Review of Film and Video* 12,3, S. 51–67.
- Sobchack, Vivian (1990) 'Surge and Splendor': A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic. In: *Representations* 29, S. 24–49.
- (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- (1997) Film. In: *Encyclopedia of Phenomenology*. Hg. v. Lester E. Embree et al. Dordrecht: Kluwer, S. 226–232.
- (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Vogl, Joseph (2001) Medien-Werden. Galileis Fernrohr. In: *Mediale Historiographien* 1. Weimar: Universitätsverlag, S. 115–123.
- Voss, Christiane (2006) Ästhetische Erfahrung der Illusion. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54,1, S. 131–143.
- Wahlberg, Malin (2008) *Documentary Time. Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Waldenfels, Bernhard (1992) *Einführung in die Phänomenologie*. München: Beck.
- (1999) *Sinnesschwellen. (Studien zur Phänomenologie des Fremden 3)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.