

## FILMWAHRNEHMUNG MIT ALLEN SINNEN – VON DER PROGRAMMIERUNG DER NAHSINNE IM KINO. GEDANKEN ZUM VERHÄLTNIS VON VISUELLEN PROGRAMMEN UND GERÜCHEN

Mein Text beschäftigt sich mit den Nahsinnen, insbesondere dem Geruchssinn, den scheiternden Versuchen der Programmierung desselben, den Möglichkeiten der Erweckung der Nahsinne im Kino und den Potenzialen, die diese Sinne für ein anderes Verständnis der Kinoerfahrung in sich tragen. In ihren beiden Texten *The Logic of Smell* und *The Skin of the Film* (Marks 2002, 2000) betont Laura Marks die Möglichkeit der Vermittlung des kulturellen Gedächtnisses und der Geschichte minoritärer Gruppen über diese Potenziale. Diese können durch die Zusammenstellung von Filmprogrammen geweckt oder verstärkt werden, tragen implizit aber an jeder Programmierung einen Anteil, die sich nicht als rein thematische Aneinanderreihung einzelner Filme versteht. In der abendländischen Hierarchie der Sinne werden die Nahsinne als niedere Sinne aufgefasst, vor allem der Geruchssinn wird gering geschätzt und steht an unterster Stelle. Dementsprechend spielen in der Filmtheorie die Nahsinne und vor allem der Geruchssinn kaum eine Rolle. Film wird zumeist als rein audiovisuelles Medium verstanden, das allein durch die Fernsinne, Auge und Ohr, zugänglich sei. Die Fernsinne ermöglichen eine distanzierte Wahrnehmung und stehen dadurch für einen analytischen Umgang mit dem wahrgenommenen Film. Die Annahme einer herrschaftlichen Distanz des Auges zieht sich durch die abendländische Philosophie, die Sehen und Erkenntnis gleichsetzt. Diese Annahme spiegelt sich in der Filmtheorie noch in der Konzeption eines Filmzuschauers, der über die Identifikation mit der Kamera mit einem körperlosen Blick ausgestattet wird und der einen zu entziffernden symbolischen Filmtext erfasst.<sup>41</sup> Diese Vorstellung einer entkörperlichten Zuschauerhaltung wurde immer wieder angegriffen und kann im Zusammenhang mit konkreten Filmprogrammen, Kinoereignissen oder Festivals, die zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort mit einem bestimmten Publikum stattfinden, nicht aufrechterhalten werden. Ist nicht das Erleben eines Films an den Augenblick der Präsenz des Zuschauers im Kinosaal gebunden? Müssen nicht gerade Programme ihre Zeitlichkeit und ihren Ort, das Kino, und damit den Körper der Zuschauer mit allen Sinnen berücksichtigen?

Die konkrete sinnliche Erfahrung von Programmen in ihrer Vielschichtigkeit entzieht sich der fixierenden Benennung. Am unzugänglichsten für die Beschreibung der konkreten Erfahrung erweist sich dabei die Geruchsempfindung. Der Geruchssinn als der ›niederste‹ Sinn ist der mimetischste unserer Sinne, denn er schmiegt sich an das Wahrgenommene direkt an. Geruch lässt sich von allen Sinnesreizen am wenigsten außerhalb von mir verorten. Das, was ich rieche, muss ich in mich aufnehmen, es wird ein Teil von mir (vgl. Marks 2002, 115). Gerüche müssen körperlich erfahren werden, dringen in mich ein, lösen sich aber gleichzeitig dadurch auf. Die Wahrnehmung eines Geruchs setzt zugleich dessen materielle Zersetzung voraus.

Durch die Notwendigkeit der ›Vermischung‹ von innen und außen widerspricht der Geruchssinn einer Logik der Repräsentation. Eine Semiotik der Gerüche ist nicht möglich, denn sie entziehen sich in ihrer Flüchtigkeit der Differenzierung und Bezeichnung, welche grundlegend sind für die Möglichkeit der kognitiven Distanz (Watson 2001, 15f). Dadurch zeigen sie die »Grenzen abstrakter Kategoriale systeme« auf (Becker 2004, 47), erschließen uns aber gleichzeitig unser körperliches Wissen um das eigene Zur-Welt-Sein. Über die Nahsinne, insbesondere den Geruchssinn, entsteht eine Form von Berührung und Austausch mit der Welt (vgl. *ibid.* 44). Der Geruch vermittelt uns ein »spezifisches Wechselverhältnis von Subjekt und Objekt« (*ibid.*, 43), das sich der rationalen Herrschaft entzieht. Er ist Teil einer uns umgebenden Atmosphäre, deren Erfahrung von unserer leiblichen Einbindung in die Welt zeugt.

Die Vermischung mit dem Wahrgenommenen im Akt des Riechens unterläuft die notwendige rationale Distanz und die Vorstellung eines autonomen Subjekts. Es ist die Nähe, die Berührung, die in der Wahrnehmung durch die Nahsinne stattfindet, die diese unserem rationalistischen westlichen Selbstverständnis suspekt macht. Die Nahsinne ermöglichen eine Form von ›Erkenntnis‹, die sich nicht aneignen lässt. Wir ›verstehen‹ Gerüche und reagieren auf sie körperlich, noch bevor wir sie bewusst wahrnehmen. Gerade die Notwendigkeit des körperlichen Kontakts aber, die dem Geruch eigene flüchtige Materialität, macht nach Laura Marks auch dessen widerständiges Potenzial aus. Indem sich Gerüche der Symbolisierung entziehen, entgehen sie nämlich auch der Instrumentalisierung (vgl. Marks 2002, 114). Das körperliche Wissen, das sich in diesem Austauschverhältnis mit der wahrgenommenen Welt über den Geruchssinn erschließt, ist gebunden an das individuelle Gedächtnis. Dieses Wissen lässt sich nicht reproduzieren und ist singulär. Jeder Geruch birgt für jeden Zuschauer eine eigene Narration, ist immer schon persönliche bewegte Erinnerung und erzwingt die Rückkehr zum körperlichen Verstehen.

Gerade in Bezug auf das scheinbar rein audiovisuelle Medium des Films können die sich entziehenden Nahsinne der Erkenntniskritik dienen, denn sie überschreiten die fixierte Beziehung der Filmwahrnehmung auf einen isolierbaren Film. Das Nichtrationale der Nahsinne wird dann zum Potenzial, den subjektiven Charakter der Kinoerfahrung zu klären und zu verdeutlichen, weshalb sich die filmische Wirkung nicht dingfest machen lässt. Insbesondere der Geruchssinn unterläuft in seinem flüchtigen Charakter, der sich nicht reproduzieren und nicht mitteilen lässt und immer an das konkrete Kinoereignis gebunden bleibt, den Werkcharakter eines isolierbaren und reproduzierbaren Films. Filme werden immer gemeinschaftlich und in einem bestimmten Kontext wahrgenommen, welcher den sinnlichen Zugang zu ihnen prägt. Dieser Kontext ist der des Kinos, der anderen Zuschauer und der des Programms. Dieses Wechselverhältnis zwischen dem visuellen Medium Film und den niederen Sinnen, die niemals aus einem Kontext- und Programmzusammenhang zu lösen sind, soll den Gang meiner Untersuchung leiten.

## **Programmierung der Zuschauer durch Gerüche**

Es hat verschiedene Versuche gegeben, die individuelle Qualität des Geruchs für eine Potenzierung des Filmerlebens, eine Steigerung seines realistischen Effekts oder für die Gestaltung eines Gesamtkunstwerks nutzbar zu machen. Dabei wurde zumeist versucht, den audiovisuellen Kapazitäten des Films eine dritte Dimension hinzuzufügen. Betrachtet man nun die Unmöglichkeit der Distanzierung von Geruchseindrücken, kommt der Einsatz von Gerüchen dem Versuch einer manipulativen Programmierung der Zuschauer gleich.

Solche ›Programmierungen‹ reichen bis in die Frühgeschichte des Kinos zurück. In den kleinen Ladenkinos der frühen Filmära wurden generell Parfüms gegen den Gestank der verbrauchten Luft eingesetzt. Schon 1906 aber experimentierte der Schausteller S. L. Rothapfel zur Unterstützung eines Films über die Pasadena Rose Bowl-Spiele mit dem Einsatz von Rosenduft, und bei der Eröffnung des Berliner Marmorhauses diente 1913 ein spezifisches Parfüm dazu, die traumartige Atmosphäre des Films *DAS GOLDENE BETT* zu verstärken (vgl. Paech 2004). Die Versuche, eine realistische olfaktorische Dimension zu erreichen, führten schließlich zur Entwicklung verschiedener Formen von Geruchsorgeln. Als erste ausgereifte Apparatur zur synchronen Begleitung des Filmbildes mit Gerüchen gilt das O.T.P., das Odorated-Talking-Pictures-Verfahren des Schweizer Hans E. Laube von 1940, das 1960 zur Smell-O-Vision weiterentwickelt wurde.



Abb. 1: Odoramatechnik für POLYESTER, John Waters, USA 1981

Doch alle bisher entwickelten Verfahren des Geruchskinos scheitern an Problemen, die mit der spezifischen Materialität von Gerüchen und der Subjektivität von deren Wahrnehmung in Zusammenhang zu bringen sind. Natürliche Gerüche lassen sich in ihrem singulären Charakter und in ihrer Bindung an das persönliche Gedächtnis nicht repräsentieren. Die Effekte, die bestimmte Gerüche im Zuschauer auslösen, sind nicht so weit kalkulierbar, dass sie sich wirklich

in die narrative Repräsentation einspinnen lassen. Im Kino eingesetzter Geruch vermischt sich zu stark mit den vorhandenen Gerüchen oder hält sich zu lang im Raum, weshalb z.B. das mit der Klimaanlage arbeitende AromaRama (ebenfalls von 1960) scheiterte. Zumeist wird Geruch auch extradiegetisch wahrgenommen. Statt das Erleben des Films zu verstärken, trieb der Versuch der Untermalung eines Films von Marcel Pagnol (*ANGÈLE*, F 1934) durch Brandgeruch die Zuschauer panisch aus dem Kino. Der Erfolg der berühmten Rubbel- und Riech-Karte, das Odorama von John Waters (1981), blieb ein Einzelfall und funktionierte nur aufgrund des synthetischen Charakters der durch diese ausgelösten Gerüche – synthetische Gerüche, wie Haarspray oder Benzin, lassen sich wegen ihres künstlichen Charakters leichter reproduzieren. Bei der Vorführung von *POLYESTER* (John Waters, USA 1981) wurden empfindliche Zuschauer allerdings abermals aus dem Kino getrieben, denn ihnen wurde aufgrund der Penetranz dieser Gerüche übel (vgl. Marks, 2000, 212). Auch die Neuauflage dieser Geruchskarte – eine Art Geruchswalkman, der *Sniffman* von 2001 – wurde in ihren Gerüchen als zu synthetisch wahrgenommen.◀2

Trotz zahlreicher Beispiele des Scheiterns dieser Versuche wird weiter am Einsatz synthetischer Gerüche gearbeitet. Schließlich enthält die Möglichkeit der Kontrollierung von Gerüchen und damit deren mögliche Globalisierung ein enormes Marktpotenzial. Sehr erfolgreich ist inzwischen das Prime Cinema 5D, das sich seit 2006 auch in Berlin befindet, doch scheint sich dessen bisheriger Erfolg – ähnlich dem der I-Max Kinos – auf die Attraktion des Neuen zu beschränken.◀3 2000 erhielt die Computerspielefirma Digiscent einen Entwicklerpreis für die Entwicklung des *i-smell*, ein Versuch, Computerspiele zu odorisieren. Aber auch dieses Projekt scheiterte schnell an der Schwierigkeit der Reproduktion der Gerüche (Marks 2002, 113). Einer nahezu Orwell'schen Vorstellung ähnelt dagegen die von Sony zum Patent angemeldete Idee, filmbegleitende Sinneseindrücke durch Ultraschall zu übertragen, die Geruchswahrnehmungen also direkt im Gehirn auszulösen.◀4

Gerade in Bezug auf die virtuellen Realitäten von Computerspiel und Kino ist die Einbeziehung des Geruchssinns von entscheidender Wichtigkeit, denn erst der Geruchssinn könnte die virtuellen Bildlichkeiten aus ihrer Zweidimensionalität erlösen. Umgekehrt kann Geruch als Kriterium für ›Realität‹, »als Vergewisserungssinn, als Melder, ob etwas wirklich da ist«, verstanden werden (Sichtermann 2004, 137). Für die frühkindliche Entwicklung der Wahrnehmung spielt der Geruchssinn eine wichtige Rolle, denn er ist von Anfang an stark ausgebildet. Riechend vergewissert sich der Säugling der Nähe der Mutter und zeitlebens halten wir etwas erst für anwesend und real, wenn wir es riechen. Erst durch Geruch kann das Wissen um das eigene Zur-Welt-Sein körperlich abgesichert werden. Als ein immer wacher Sinn, den ich nicht aktiv einsetzen kann, der mich aber immer begleitet, verbürgt er mir die Wirklichkeit und meine Gegenwart (vgl. *ibid.*, 138f).

## Eigenheiten des Geruchssinn

Die Möglichkeit der Bestätigung meiner Existenz durch die Wahrnehmung von Gerüchen bleibt individuell und ist mit persönlichen Erfahrungen verknüpft, welche den persönlichen Kontext eines jeden Geruchs bilden. Diese individuellen mit Gerüchen verknüpften Geschichten entziehen sich, ebenso wie die Gerüche selbst, der Reproduktion, das heißt der Symbolisierung (Marks 2002, 123). Gerüche müssten, um reproduzierbar zu sein, zu wiedererkennbaren Zeichen werden – Marks spricht von einem Versuch der Digitalisierung von Gerüchen, die diese von ihrer konkreten Materialität ablöst. Diese Konventionalisierung und Uniformierung der Erfahrung schaltet wiederum das mit ihnen verknüpfte körperliche Wissen um die Eigenschaften des Geruchenen aus.

Die technische Reproduktion der Erfahrung von Gerüchen und deren Knüpfung ans Gedächtnis ist aber gerade aufgrund ihrer Individualität und Vielschichtigkeit kaum möglich. Gerüche sind von so vielen unterschiedlichen Zusammenhängen bestimmt, dass sie sich der Klassifizierung bzw. Digitalisierung entziehen müssen. Die den Gerüchen zugeschriebene mangelnde Differenzierbarkeit ist für den Neurologen Konrad J. Burdach vor allem ein Problem fehlender Begriffe. Es gibt »keine spezifischen Empfindungskategorien« für Duftindrücke (Burdach 1987, 30). So sind Gerüche unter anderem deswegen in der Geschichte der Sinne eher verdrängt worden, weil sie in keiner oder kaum einer Sprache wirklich benennbar sind. Um Gerüche überhaupt benennen zu können, leihen wir Namen vom Visuellen und knüpfen sie an die auslösenden Gegenstände, verbinden sie mit einer Duftquelle (vgl. *ibid.* 32). So ist jedem von uns der Duft

von frisch gebackenem Brot oder einer angeschnittenen Tomate ein Begriff, wir könnten diese Gerüche aber kaum ohne Objektbezug beschreiben.

Neben der fehlenden Differenzierungsmöglichkeit und der nicht erreichbaren nötigen kognitiven Distanz durch Benennung gibt es für Gerüche auch keine akzeptierten Messwerte, aber eine riesige Anzahl von unterschiedlichen Empfindungsqualitäten: »Diese können derzeit weder von der Reizseite her (als physikalisch-chemische Merkmale von Duftstoffen) noch auf der Empfindungsebene (subjektive Duftqualitäten) befriedigend qualifiziert werden« (Burdach 1987, 30). Eine Zuordnung wie z.B. des Visuellen zur Wellenlänge des Lichts ist nicht möglich. Bisher geht man von etwa 10.000 Grundduftnoten für die menschliche Wahrnehmung aus, die jeweils noch mischbar und abhängig von der Reizstärke, ihrer Intensität sind, denn jeder Geruch kann unangenehm werden, wenn er zu intensiv ist. Noch dazu kann die Riechschärfe sehr unterschiedlich ausgeprägt sein oder aber auch abstumpfen und variieren, z.B. aufgrund der Beeinflussung durch den Hormonspiegel (vgl. *ibid.*, 38). Das heißt, eine Bestimmung reproduzierbarer Qualitäten ist nicht möglich.

Eigentlich könnten die Ergebnisse der empirischen Psychologie beruhigen, denn sie zeigen die Unmöglichkeit der synthetischen Reproduktion spezifischer Gerüche auf, aber tatsächlich bestimmt die Uniformierung synthetischer Gerüche inzwischen unser Leben. Zu beobachten ist der zunehmende Versuch der Erschließung und Vermarktung von Gerüchen: Wir werden in unserer Umgebung zunehmend künstlichen olfaktorischen Reizen ausgesetzt; bestimmte Düfte in Warenhäusern versuchen, die Besucher zu konditionieren und zum Kauf anzuregen; kaum ein Restaurant, in dem nicht versucht wird, durch synthetische Gerüche eine bestimmte Atmosphäre zu verbreiten, die letztendlich alle diese Räume austauschbar macht.◀6

Diese Gerüche müssen, um vermarktbar zu werden, von individuellen oder kollektiven Erfahrungen abgetrennt werden. Eine Ablösung der Gerüche von ihrem individuellen Gehalt tilgt damit zugleich deren spezifischen Erkenntnischarakter. Die Versuche des Geruchsmanagements lösen Gerüche von ihrem eigentlichen Potenzial des körperlichen Wissens und führen zu sinnlicher Verarmung. Reproduzierte und vereinheitlichte Gerüche werden nach Marks zu bloßen Effekten:

»[The Methods of] ›Olfactory management: [...] exploit smell as a symbol, rather than an experience. They play on people's cognitive, cultural associations with smell rather than with our rich, individual, memory-driven responses. This impoverishes the experience of smell« (Marks 2002, 114).◀7

Wenn nun nur noch die Geruchsinformation zählt, besteht durch diese Vereinheitlichung die Gefahr, die Komplexität unseres sinnlichen Wissens zu verlieren (vgl. Marks 2002, 126). Auch wird sich die Vereinheitlichung zum Beispiel auf unsere Fähigkeiten auswirken, unterschiedliche Geschmäcker wahrzunehmen, denn der Geruchssinn lässt sich nur schwer von anderen Sinnen trennen. «8 »If there ever comes a time when we all have the same associations with cinnamon, then the cinnamon as a physical object will cease to exist« (Marks 2002, 125). Der synthetische Geruch »grüner Apfel«, den wir alle von diversen Shampoos, Kaugummis und sogar Apfelkuchen kennen, wird zum bloßen Zeichen des Apfels und steht nur noch in abstrakter Beziehung zum realen Apfel. Was dabei verloren geht, ist der körperlich, mimetische Bezug, denn ich lese diesen Geruch direkt als Information, ohne ihn vorher gespürt zu haben, ohne ihn mit meinem Gedächtnis verbinden zu können. Geruch wird zum Simulakrum.

## Gerüche von Programmen / Kino

Auch ohne den Einfluss durch künstliche Gerüche gibt es kein Kino ohne Gerüche. Das Kino als Ort, als sozialer Raum, beschränkt sich nicht auf die Leinwand, ebenso wenig wie meine Wahrnehmung im Kino nicht auf die audiovisuellen Sinne beschränkt bleibt.

Gerüche im Kino können meine Filmwahrnehmung verändern, diese stören oder aber auch verstärken. Manche Gerüche wie den Duft von frischem Popcorn suche ich im Kino, den Geruch der anderen Menschen meide ich vielleicht eher, ohne zu merken, dass oft auch diese sinnliche Information jenseits des Films mir auf körperliche Weise die Kinoerfahrung als sozialen Akt erschließt. Über den Film hinaus erfahre ich im Kino über das Zusammenspiel der Sinne eine Art Austausch mit der Welt. »We take in many kinds of »extradiegetic« sensory information, information from outside the film's world, when we »watch« a film« (Marks 2000, 211).

Die Wahrnehmung von Gerüchen verändert sich in der Zeit und ist situationsgebunden, auch nimmt sie mit der Gewöhnung ab. Das heißt, man riecht eher das Ungewohnte, Unbekannte. Marks schildert sehr anschaulich die unterschiedlichen Gerüche, die sich im Kino ausbreiten wenn eine Familie – wie beispielsweise in Indien üblich – im Kino ihr Picknick ausbreitet, oder New Yorker Angestellte nach der Arbeit ihre Lunch-Boxes mit ins Kino nehmen – Erfahrungen, die sich in Deutschland höchstens sonntagnachmittags im Familien-Kino machen lassen.

Kino, die Wahrnehmung eines Films in einem spezifischen Zuschauerumfeld, kann in seiner Multisensorik nach Marks, die sich vor allem mit interkulturellem Kino beschäftigt, unterschiedliche Kulturen, unterschiedliche Zuschauerschaften erfahrbar machen: »the wide range of ways spectatorship is ›embodied« (Marks 2000, 211). Dieser interkulturelle Zugang entzieht sich, wie der Geruch selbst, der symbolischen Darstellung, ist nur körperlich erfahrbar (vgl. *ibid.*). Ohne die körperliche Erfahrung des Kontextes der Zuschauerschaft bleibt interkulturelles Kino bzw. der isolierte interkulturelle Film unzugänglich. Es sind gerade die Potenziale eines an den Moment gebundenen Rezeptionserlebens, welche einen anderen als den einordnenden, rationalen Zugang zur Welt ermöglichen und unser leibhaftiges Verstehen derselben ausmachen.

Ebenso wie der Raum des Kinos die unterschiedlichsten Gerüche trägt, werden Festivals durch ihren Geruch bestimmt. Auch wenn wir Festivals und Filmprogramme nicht unbedingt bewusst riechend wahrnehmen, so haben sie doch immer für uns eine gewisse Atmosphäre, deren Teil wir sind. Das Verhältnis zu diesen Festivals, die Erinnerung an sie, ist immer wesentlich durch diese spezifischen Gerüche geprägt bzw. an diese gebunden. Die Duisburger Filmwoche stinkt regelrecht nach dem Qualm der verrauchten Diskussionen, die Kurzfilm-tage Oberhausen riechen nach Frühling, die Berlinale ist kalt und feucht, riecht höchstens nach Desinfektionsmittel, so dass man sich über eingeschmuggeltes Popcorn oder die obligatorischen Käsebrote freut. Das türkische Filmfestival in Frankfurt riecht anders als afrika alive. Diese Gerüche prägen ganz wesentlich die Wahrnehmung der Filme dort, sind ein Teil des Kontextes, der die einzelnen Filme in die Programme einbettet und sinnlich zugänglich macht. Der gleiche Film, an unterschiedlichen Orten gezeigt, wirkt völlig verschieden – nicht nur wegen der unterschiedlichen Filme, die ihn rahmen.

## Gerüche von Filmen

Neben den ›realen‹ Gerüchen, die sich im Kino ausbreiten, untersucht Marks vor allem die Vermittlung von Geruch durch Film selbst, und ich denke, dass sich ihre Darstellung der visuellen Evokation von Geruchsempfindungen auch auf die Zusammenstellung von Programmen übertragen lässt. Eine Schwierigkeit der Beschreibung dieser Gerüche ist natürlich, dass sie im Subjektiven verbleiben, da sie wie gesagt an die individuelle Erinnerung und an die jeweiligen Umstände des Kinoereignisses gebunden sind. Das Kinoerleben verläuft immer anders als geplant und ist nicht reproduzierbar. Ein Film wirkt nicht nur anders bei jeder Projektion, sondern löst abhängig vom Kontext, das heißt auch

von der Programmierung, andere Geruchsassoziationen aus. Sprachlich fixieren lassen sich diese Geruchsassoziationen erst in der Verknüpfung mit Bildern in der Erinnerung.

Dennoch lassen sich nach Marks vor allem drei Arten festmachen, auf welche Filme Geruchswahrnehmungen bzw. olfaktorische Assoziationen im Zuschauer auslösen können: durch die Darstellung von duftenden Gegenständen und riechenden Personen, durch die synästhetische Erzeugung von Geruch mittels olfaktorischer Montage oder Farben und durch haptische Visualität.

Am geläufigsten, aber auch am problematischsten ist wohl die Erzeugung von olfaktorischen Assoziationen über die Darstellung von Akten des Riechens und Schmeckens. Diese Form der Vermittlung spielt eine tragende Rolle in den immer beliebter werdenden Programmen zum Thema Kochen und Essen. Problematisch ist bei dieser Form der Evokation von Gerüchen die Bindung an die Narration. Die Anregung des Geruchssinn ist dann abhängig von der subjektiven Einfühlung in Charaktere und damit auf die Identifikation mit riechenden Personen beschränkt. »How much smell we get out of this image is a function of how much we are able to identify with this character« (Marks 2002, 117). Auch die Repräsentation angenehm riechender Dinge, Stilleben von duftendem Essen, können Filme auf diese Weise nicht einfach zum ›riechen‹ bringen. DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER (F, NL, U.K. 1989, Peter Greenaway) riecht trotz seiner ausgefeilten Arrangements nicht für jeden, und zuletzt scheiterte die Hochglanzproduktion DAS PARFÜM (D, F, E 2006, Tom Tykwer) trotz seiner überaus duftenden Atmosphäre an der fehlenden Identifikation mit dem übertriebenen Akt des Riechens von Grenouille, dem mit einer ungewöhnlichen olfaktorischen Fähigkeit ausgestatteten Hauptdarsteller. Während die Bilder eines feuchten, schmutzigen Fischmarktes und bis zum Horizont reichende blühende Lavendelfelder über die olfaktorische Imagination quasi Gerüche erzeugen, die aber diffus bleiben, ist es nur schwerlich möglich, sich mit dem Akt des Riechens einer in Großaufnahme abgebildeten Nase zu identifizieren. Die starke Betonung seiner olfaktorischen Aktivität, einer Aktivität, die sonst reguliert und verdeckt wird, die hyperrealistische Großaufnahmen seiner Nase oder das Verfolgen des Wegs der Geruchsmoleküle durch eine ungebundene Kamera erzeugen hier eher Distanz.

Abb. 2 und 3: DAS PARFÜM, Tom Tykwer, D/F/E 2006



Diese Distanz und das Fehlen von Gerüchen in solchen Filmen kann allerdings umgekehrt auch als notwendig angesehen werden und wird durch die Erweiterung der Kapazitäten des Sehsinnes durch die Kamera kompensiert. Der Versuch der filmischen Produktion von Gerüchen über den Sehsinn und die Identifikation mit riechenden Protagonisten kann als ein Akt der Disziplinierung interpretiert werden, der in keiner Weise tatsächliche Gerüche hervorrufen soll. So ist für Vinzenz Hedinger und Alexandra Schneider die Identifikation mit dem Riechen in Filmen ein Akt der Verschiebung und Teil des Durchsetzens der Hygiene in der Moderne. Die Möglichkeit der Kompensation des Geruchssinns im Kino sei im Zusammenhang der De-Odorisation der Städte zu sehen. Sie sehen die geruchslose Darstellung von Gerüchen als »instrument for public hygiene and a technology for the creation of controlled olfactory environments« (Hediger / Schneider 2005, 246).<sup>9</sup> Auch hier wird durch die Kanalisierung der Sinne der Film aus dem Kontext der Kinosituation gerissen und tritt dem körperlichen Ereignis der Kinoerfahrung gegenüber in den Vordergrund.

Die derzeitige Mode von aufwendigen Kochfilmreihen dagegen scheint das Fehlen von Gerüchen und Geschmackswahrnehmung in diesen Filmen über die Kombination mit anschließenden passenden Menüs zu kompensieren.<sup>10</sup> Diese Programme versuchen, Gerüche zu erzeugen, indem sie den Film in einen zusätzlichen Kontext einbetten. Dieser Kontext ist dann nicht ein anderer Film, sondern ein real riechendes Mahl, welches dem Ereignis des Filmerlebens im Nachhinein einen riechenden Charakter zuschreibt. Auch hier wird also die Assoziation von Gerüchen in der subjektiven Rezeption nicht direkt über den Film determiniert.

Aber riechen diese Filme wirklich nicht oder nie? Wie wäre dann der Trend zu Kochsendungen im Fernsehen zu erklären, die neben diesen exklusiven Reihen, in denen vorwiegend teure Produktionen mit ungewöhnlichem Essen kombiniert werden, einen regelrechten Boom feiern? Wie können ausgerechnet diese sparsamen, unscheinbaren Fernsehbilder sensuelle Reize in uns auslösen? Ausschlaggebend scheint nicht die fotorealistische Repräsentation riechender Mahlzeiten, sondern der haptische Umgang mit den Dingen zu sein. Die Zubereitung spielt eine entscheidende Rolle, der selbst eine Art taktile Aufmerksamkeit, Geduld und vor allem Großaufnahmen zugestanden werden. Das mimetische Nachempfinden dieses haptischen Vorganges macht es möglich, dass ich das zubereitete Essen körperlich und multisensuell, das heißt mit allen Sinnen erfahre (vgl. Sobchack 2004, 70). So können gerade dunkle grobpixlige Videobilder in ihrer Unscheinbarkeit dennoch Geruchsempfindungen evozieren, wenn die Kamera entsprechend agiert. Das unscheinbare Zubereiten eines Gurkensalats in JARMARK EUROPA (D 2004, Minze Tummescheidt) kann kühle Fri-

sche verbreiten, und die Unterscheidung der Köchin in *DREAM CUISINE* (J 2003, Takayuki Nakamura) von Speisen mit und ohne Glutamat oder Zucker wird allein über das taktile Bild sinnlich vermittelt. Es ist diese spezifische Ästhetik einer taktilen, sich für Verrichtungen Zeit nehmenden Aufmerksamkeit, welche Filmwahrnehmung mit allen Sinnen möglich macht und durch die Gestaltung von Programmen zugänglich wird, denn gerade diese Momente einer anderen Aufmerksamkeit sind sehr labil und immer von einem aufnahmefähigen Umfeld abhängig.

## Synästhesie als Programm

Im Zusammenhang der Programmierung durch die Zusammenstellung von Filmen kommt vor allem die zweite Möglichkeit der Auslösung von Gerüchen zum Tragen – die Evokation von Gerüchen durch synästhetische Effekte von Ton und Bewegung bzw. Berührung. Filme erreichen die Evokation von Gerüchen nicht nur durch die Darstellung der haptischen Zubereitung von Mahlzeiten, die unseren ganzen Körper anspricht, sondern auch durch olfaktorische Montage, eine Montage, die nicht der visuellen Repräsentation, d.h. der narrativen Identifikation, sondern der sinnlichen Intensität folgt. So kombiniert der überaus ›duftende‹ Film *DER DUFT DER GRÜNEN PAPAYA* (Tran Anh Hung, F/Vietnam 1994) extreme Close-Ups von Oberflächen, die kaum noch erkennbar sind, mit verstärktem Offscreen-Ton, die gemeinsam das Potenzial der sinnlichen Vielschichtigkeit der Wahrnehmung eines Bildes erschließen (vgl. Marks 2002, 117). ◀11

Ebenso wie der Tastsinn können andere Sinne durch Bilder angeregt werden, denn die visuelle Wahrnehmung ist immer multisensorisch. »If cinema is perceived by a whole body, vision is inextricable from the other senses« (Marks 2000, 148). Ist die Wahrnehmung von Tönen generell näher an meinem Körper angesiedelt als das Visuelle, dringt der intensive Ton in diesem Film wie Geruch in mich ein. Nach Marks bringt uns dieser intensivierte Einsatz des Tons näher an das Bild bzw. das Bild näher an unseren Körper und ist zusammen mit den Close-Ups in der Lage, Geruchsempfindungen zu erzeugen. Diese multisensorischen Qualitäten des Visuellen werden synästhetisch wahrgenommen.

Synästhesie bedeutet, dass die Reizung eines Sinnes andere Sinne mitstimuliert. Marks' Auffassung von der filmischen Wahrnehmung steht damit einer phänomenologischen Sichtweise nahe, welche die Wahrnehmung als ganzheitlich und an den Leib gebunden auffasst und die ›reine‹ Wahrnehmung durch

einzelne Sinne für eine künstliche Isolierung hält. So schreibt Maurice Merleau-Ponty:

»Meine Wahrnehmung ist [...] keine Summe von visuellen, taktiven, auditiven Gegebenheiten; ich nehme vielmehr auf eine ungeteilte Weise mit meinem ganzen Sein wahr, ich erfasse eine einzigartige Struktur des Dings, eine einzigartige Weise des Existierens, die alle meine Sinne auf einmal anspricht« (Merleau-Ponty 2003, 31f). ◀12

Für Merleau-Ponty ist Synästhesie eine grundlegende Fähigkeit, die wir in unserer analytischen wissenschaftlichen Welt leugnen und verlernen. Im Unterschied zur klinischen Diagnose der genuinen Synästhesie, in der die Reizung eines Sinnes unwillkürlich andere Sinne mitbeeinflusst, die identitätsstiftend ist, unter Umständen aber auch zur Belastung werden kann, geht Merleau-Ponty von einer grundlegenden Zusammenarbeit der Sinne aus. Er spricht von einer leibhaftigen Urschicht der Sinne, »die der Teilung der Sinne vorgängig ist« und die die unterschiedlichen Welten der einzelnen Sinne miteinander verbindet (Merleau-Ponty 1966, 266). Wir nehmen vermittelt über unseren Leib immer mit allen Sinnen gleichzeitig wahr, ein reines Sehen oder Hören ist ein künstlich erzeugter Zustand und entspricht nicht der natürlichen Wahrnehmung.

Merleau-Ponty geht so weit, die synästhetische Wahrnehmung auf die Wahrnehmung im allgemeinen auszuweiten und damit auch auf die Filmwahrnehmung. Für Vivian Sobchack beschreibt diese leibhaftige, ganzheitliche Grundstruktur der Wahrnehmung sogar vor allem die Filmwahrnehmung, die sie als *cinesthetic* bezeichnet. In der Teilnahme des Zuschauers an der verkörperten Wahrnehmung des Films ist immer sein ganzer Körper mit allen Sinnen eingebunden. »We are, in fact, all synaesthetes – and thus seeing a movie can also be an experience of touching, tasting, and smelling it« (Sobchack 2004, 70). Besonders deutlich wird dieses ganzheitliche, leibhaftige Empfinden in Bezug auf die Farbwahrnehmung. Auch wenn wir nicht alle bestimmte Klänge bestimmten Farben und umgekehrt zuordnen wie die genuinen Synästhetiker (z.B. Kandinsky), so erfahren wir bestimmte Farben als kalt oder warm, werden wir durch einen bestimmten, verstärkenden Umgang mit Farben befähigt zur Fähigkeit der Synästhesie. ◀13 Die »leibhaftige« Malerei Cézannes, die uns durch ihre vibrierende Skalierung der Farben die Qualitäten der Dinge mit dem Blick ertasten lässt, kann uns diese auch riechen lassen. Ein bestimmter Umgang mit Farbe lässt uns, Cézannes eigener Aussage zufolge, auch den »Duft der Dinge« sehen (vgl. Merleau-Ponty 2003, 31f). Die Farbwahrnehmung zeigt für Marks die generelle synästhetische Struktur unserer Wahrnehmung auf: »Color is but one example of the ways our experience is always synesthetic, always

a mingling of our senses with one another and of our selves with the world» (Marks 2000, 213f). ◀14 Die Neurophysiologie scheint diese phänomenologische Ansicht zu bestätigen, denn das Sehen von Farben ist auch neurophysiologisch nicht wirklich von olfaktorischen Empfindungen zu trennen.

Im Film wirken Farben synästhetisch über einen zeichenhaften Charakter der Bilder hinaus, sprechen jenseits der Narration direkt die körperliche Wahrnehmung an. Vor allem in der Farbwahrnehmung verdeutlicht sich die ›cinesthetische‹ Struktur der Filmwahrnehmung. Auch wenn man der Farbe im Film keine grundsätzliche synästhetische Wirkungsweise zuschreiben möchte, wirken Farben im Film doch über ihre Bedeutung hinaus direkt auf unseren Körper. Ganz deutlich haben einige Filme über ihren spezifischen Umgang mit Farbe einen synästhetischen Effekt – wenn sich die Farbe so über das repräsentierte Bild legt, dass es zum Affektbild wird. So sind es die satten Farben, die gemeinsam mit der olfaktorischen Montage – den extremen Nahaufnahmen von Oberflächen und dem verstärkten Ton – Gerüche und Tastempfindungen in *NÉNETTE ET BONI* (F 1996, Claire Denis) evozieren. Die Kadrierung ist durchgehend angeschnitten, jegliche zur Orientierung verhelende Einstellungen fehlen. Es gibt im gesamten Film keine Totalen, die Überblick verschaffen würden. Die Bilder sind fast grundsätzlich in der Halbnahen bis hin zur Großaufnahme gehalten. Das Bild wird fast unscharf und quillt über vor lauter Sinnlichkeit. Nahezu obszön wirken diese Bilder allein durch die Nähe der Kamera und die extreme Farblichkeit. So können eine Kaffeemaschine, ein Stück Stoff, ein Brioche und ein Hausschuh zu erotischen Objekten werden, die ich riechen und ertasten kann. Die Dinge erreichen in *NÉNETTE ET BONI* eine Präsenz, die ich mit allen Sinnen erfahre. Gleichzeitig ist die taktile Nähe zu diesen Dingen nur Ersatz für die fehlende menschliche Nähe und vermittelt dem Zu-

Abb. 4-7: *NÉNETTE ET BONI*, Claire Denis, F 1996



schauer in ihrer Sinnlichkeit auch den Schmerz der beiden allein gelassenen Protagonisten.

Gerade die synästhetischen Qualitäten, die ein Film auslösen kann, sind abhängig vom Kinoereignis – vom subjektiven Augenblick der Empfindung, die sich nicht planen lässt und immer kontextgebunden bleibt. Die synästhetische Erfahrung von *NÉNETTE ET BONI* in einem bestimmten Augenblick lässt sich nicht reproduzieren, ist nicht wiederholbar. Die filmische Wirkung lässt sich nicht dingfest machen und ist immer abhängig von der individuellen, körperlichen Anwesenheit im Kino. Die spezifische Ästhetik, der Stil von Claire Denis, ist nur ein möglicher Auslöser solcher Empfindungen, kann und will diese aber nicht determinieren. So bleibt *NÉNETTE ET BONI*, am heimischen Fernseher rezipiert, ein unübersichtlicher, bunter Film.

## Haptische Visualität und kulturelles Gedächtnis

Die dritte, ebenfalls synästhetisch wirkende Möglichkeit der Auslösung von Geruchsempfindungen, welche auch in *NÉNETTE ET BONI* eine große Rolle spielt, ist die der haptischer Visualität – wenn der Blick durch den Entzug von Sichtbarkeit und ein flächiges Bild ohne Tiefenschärfe haptische Funktionen bekommt. Versteht man unter haptischer Wahrnehmung eine Kombination aus taktilen, kinästhetischen und propriozeptiven Funktionen, wird das Auge durch solche Bilder selbst zum Tastorgan. Tastempfindungen vermischen wie Gerüche die Grenzen von innen und außen, denn sie können nicht nur dem ertasteten Gegenstand zugeschrieben werden, sondern sind immer auch Teil des tastenden Körpers.

Die Hierarchie der Sinne wird auch in der Tastempfindung und ebenso in der haptischen Visualität aufgehoben (vgl. Marks 1998, 332). Es ist vor allem die haptische Visualität, durch welche die visuelle Ordnung der Darstellung innerhalb des visuellen Mediums Film unterlaufen werden kann und durch welche die Nahsinne über das Visuelle angesprochen werden. Durch die in der visuellen Darstellung erreichte Nähe reagiert der Zuschauer auf das Bild körperlich, statt aus der visuellen Distanz heraus das Dargestellte (und sich mit dem Dargestellten) zu identifizieren. »... haptic images encourage the ›viewer‹ to get close to the image and explore it through all of the senses, including touch, smell, and taste« (Marks 2002, 118).

Marks sieht in der haptischen Visualität eine Möglichkeit, Gerüche zu evozieren, ohne deren Partikularität aufzugeben: Indem haptische Visualität die Distanz zwischen Sehen und Gesehenem aufhebt, kann das Sehen nicht mehr von

den anderen Sinnen getrennt werden, der ganze Körper wird im visuellen Medium Film angesprochen und nimmt mit allen Sinnen wahr, also auch mit dem Geruchssinn. Diese Wahrnehmung zeigt sie einerseits an Filmen auf, die sich auf Oberflächen von Dingen konzentrieren, Dinge, die durch diesen tastenden Blick neben Tastempfindungen Gerüche und Geschmack vermitteln. ›Haptisch‹ bedeutet für Marks aber auch eine Eigenschaft des Mediums selbst, das in seiner Materialität Spuren des Gebrauchs trägt oder dessen Material in seiner Qualität die Maßstäbe transparenter Reproduktion nicht erfüllt, das heißt, Leerstellen lässt, Lücken, zum Beispiel durch die Grobpixeligkeit elektronischer Bilder. Video und Film werden damit haptischer mit ihrem Verfall. Auf jeden Fall lassen sich die erblickten Dinge nicht sofort identifizieren, müssen langsam ertastet werden. »Haptic images can give the impression of seeing for the first time, gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what it is« (Marks 2000, 178). Es sind Bilder mit Lücken, Bilder, die dem Auge nicht genügend Informationen geben, um sie sofort identifizieren und einordnen zu können. Das Verständnis dieser Bilder ist abhängig von allen Sinnen. ◀15

Das Wechselverhältnis mit dem Gesehenen und Erfühlten in der haptischen Visualität kann nicht als ein herrschaftliches Subjekt/Objektverhältnis gesehen werden, sondern auch als grenzüberschreitende Wechselbeziehung oder Vermischung ähnlich der Wahrnehmung durch die Nahsinne. Die Wahrnehmung schmiegt sich dem wahrgenommenen Objekt an, ohne es sich zu unterwerfen. (vgl. Marks 1998, 338, 347; vgl. auch Becker 2004, 54f; Sobchack 1998, 11ff). Während die optische Sicht einer Form von visueller Herrschaft gleicht, welche sich das Wahrgenommene und den isolierten Film identifizierend aneignet und der gesellschaftlichen Herrschaft in ihren repräsentativen Formen entspricht, entkommt das haptische Sehen diesem herrschaftlichen Charakter: »[...] a vision that is not merely cognitive but acknowledges its location in the body, seems to escape the attribution of mastery« (Marks 2000, 132). Indem das haptische Sehen mit seinem Objekt verschmilzt, sich die Subjekt/Objektrelation umdreht, wird eine rationale Ein- und Unterordnung des Gesehenen unmöglich.

Die Lücken im Sichtbaren werden synästhetisch durch sinnliches Wissen, durch individuelle körperliche, aber auch durch kulturelle Erfahrung ergänzt. Diese lassen den wahrgenommenen Film in einen jeweils spezifischen Rezeptionskontext treten. Gerade in der Lückenhaftigkeit der haptischen Bilder sieht Marks die Möglichkeit, im visuellen Medium Film Erfahrungen auszudrücken, die in der herrschenden visuellen Ordnung nicht darstellbar sind. Film als Träger auch der niederen Sinne kann durch deren Eigenständigkeit zum Träger anderer Sinnlichkeit, anderer Geschichte werden, die sich der offiziellen Kul-

tur entzieht bzw. in deren Sprache nicht darstellbar ist. Für Marks, die sich vor allem mit interkultureller, experimenteller Filmkunst beschäftigt, bewahrt diese Form von Visualität eine andere Sinnlichkeit. Migrantengruppen aus kulturellen Gemeinschaften, in denen das Taktile eine größere Rolle spielt und die Nahsinne wichtiger sind, nutzen im filmischen Bild die haptische Visualität. Sie umgehen damit die Einschränkungen der offiziellen Symbolisierung und der Darstellbarkeit bzw. die Herrschaft des Visuellen und nutzen das sinnliche Potenzial der Bildern, um ihre eigene partikuläre Geschichte darstellen zu können. Gerade wenn die eigene minoritäre Geschichte in der offiziellen Sprache nicht repräsentierbar ist und in der Geschichtsschreibung ausgelassen wird, können die ›niederen‹ Sinne helfen, das eigene kulturelle Gedächtnis zu vermitteln, indem die Limitationen des audiovisuellen Bildes umgangen werden (vgl. Marks 2000, 243). So kann olfaktorische Montage statt zeichnerhafter audiovisueller Montage, die auf sofortige Erkennbarkeit, auf repräsentative Gestalten abzielt, um eine allgemein gültige Geschichte zu transportieren, individuelle Geschichten vermitteln. Gerüche als nicht kommunizierbare individuelle Geschichte werden in diesen Bildern durch die visuelle Evokation kommunizierbar (vgl. Marks 2002, 119). Kommunizierbar werden damit Erinnerungen, die keine Sprache haben. ¶16 Das Nichtrationale der niederen Sinne wird hier zum Potenzial der Erkenntnis bzw. der Darstellbarkeit der eigenen Geschichte. Die Verstärkung dieses Potenzials, die Schaffung eines Kontextes, welcher diese Form von Erkenntnis zugänglich macht, ist die Aufgabe von Programmen, denn es ist abhängig vom spezifischen Aufführungscharakter des Kinoereignisses.

## **(Nicht) programmierbare Gerüche: Körpergedächtnis und Ereignischarakter von Programmen**

Gerüche als Erinnerungsspeicher garantieren uns nicht nur die körperliche Eingewobenheit in die Welt, sondern auch die »Wirklichkeit der Vergangenheit« (vgl. Sichtermann 2004, 138f). »[...] smell has a privileged connection to emotion and memory that the other senses do not« (Marks 2002, 120). Spätestens mit Proust ist dieser besondere Zugang zum Gedächtnis fast zum Allgemeinplatz geworden, kann inzwischen aber auch hirneurologisch nachgewiesen werden, denn der Geruchssinn ist anders neuronal verschaltet als die anderen Sinne, hat im Gehirn direkten Kontakt zum limbischen System und ›unmittelbaren‹ Zugang zum Gedächtnis.

Kognitiv nimmt man, wie gesagt, Gerüche oft erst wahr, wenn man emotional schon reagiert hat, nachdem man also die Situation körperlich schon verstanden hat. Dieses körperliche Verstehen umgeht die Register der Sprache und kann sich an Dinge erinnern, für die es keine Sprache gibt. Das Nichtrationale der Gerüche wird hier zum Erkenntnispotenzial, denn es sind diese kognitiv eher unzugänglichen, nur unwillkürlich zu erweckenden Erinnerungen, die uns prägen.◀17 Zwar sind Gerüche kaum als isolierte erinnerbar, aber konkrete Erinnerungen sind über Gerüche weckbar bzw. an spezifische Gerüche gebunden.◀18 Wegen dieser Bindung an das individuelle sowie das kulturelle Gedächtnis entziehen sich Gerüche der Versprachlichung/Symbolisierung und Nutzbarmachung. Ein und derselbe Geruch bedeutet für jeden Menschen etwas völlig Verschiedenes. Spezifische Gerüche können aber, obwohl die Erinnerungen, die an sie geknüpft sind, individuell bleiben, Erinnerungsgemeinschaften bilden (vgl. Marks 2002, 121). In ihrem individuellen Charakter sind Geruchsempfindungen zwar nicht mitteilbar, über visuelle Evozierung werden sie jedoch kommunizierbar (vgl. *ibid.*, 119). Es gibt bestimmte Gerüche, die ganz direkt verbunden mit dem kollektivem Gedächtnis gemeinsamer Geschichte, gemeinsamer Kultur oder gemeinsamer Traumata wie z.B. Kriegen sind (vgl. *ibid.* 123; vgl. auch Sichtermann, 130f). Gerüche als Träger dieses kollektiven Gedächtnisses tragen einerseits ein Wissen um das Verstehen von Welt und Geschichte mit sich, andererseits sind sie, gerade weil sie nicht reproduzierbar sind, auch nicht willkürlich erinnerbar und nicht mitteilbar. Eine bildliche Vorstellung von Gerüchen ist nicht möglich, und diese sind nicht direkt an das filmische Bild zu knüpfen. Filmtheorie, die versucht, die Gerüche des Films und des Kinos stark zu machen, setzt sich dem Verdacht der Irrationalität aus, denn sie muss gerade die subjektive, nicht (mit)teilbare Kinoerfahrung und damit den Kontext des Films wie auch die subjektive Projektion mit einbeziehen. Andererseits lösen Bilder im Kino nicht nur multisensorische Empfindungen, sondern Erinnerungen aus, die körperlich sind. Unsere Wahrnehmung von Bildern ist durch ihr Verhältnis zum Gedächtnis im Kern immer schon multisensuell.◀19

»These memories are embodied and multisensory, so that watching a movie can awaken memories of touch, smell, taste and other ›close‹ senses that cannot be reproduced as sound and visual images can. Because movies engage with our embodied memories, each of us experiences a movie in an absolute singular way« (Marks 2002, 122).

Ein Bild spricht vor allem über das Gedächtnis alle Sinne an, es wird in unserer Wahrnehmung, also über unser Gedächtnis, dem Kreisen in den verschiedenen Ebenen des Gedächtnisses, mit allen Sinnen wahrgenommen (Marks 2000,

212f). Synästhetische Wahrnehmung ist immer auch mit dem Gedächtnis verbunden, und es ist das Körpergedächtnis, das die visuelle Wahrnehmung durch Empfindungen anderer Sinne erweitert.

»image« is not simply the visual image, but the complex of all sense impressions that a perceived object conveys to a perceiver at a given moment. Thus images are always both multisensory and embodied. Pure memory does not exist in the body, but it is in the body that memory is activated, calling up sensations associated with the remembered event« (Marks 2000, 73).

Ein visuelles Bild regt über das Gedächtnis vor allem dann alle Sinne an, wenn es nicht leicht einzuordnen, d.h. nicht direkt als Klischee lesbar ist. Das körperliche Verhältnis zum Bild generiert über das Gedächtnis dessen individuellen Sinn, der über das kognitive Verstehen von Ton und Bild hinausgeht, denn das Körpergedächtnis ergänzt die Leerstellen in der visuellen Repräsentation. Filmwahrnehmung als Kommunikation von Körpern erzeugt singulären, individuellen Sinn, der nicht in den von Ton und Bild vermittelten Informationen aufgeht und abhängig vom gegenwärtigen Moment des Rezeptionserlebens ist.

Andererseits ist dieses körperliche Erleben nicht unmittelbar, sondern folgt einer kulturellen Codierung, die bis in das Somatische hineinreicht. Es ist nicht nur das individuelle, sondern auch das intersubjektive kulturelle Gedächtnis, welches im haptischen Sehen das Visuelle über das Fehlen im Optischen ergänzt (vgl. auch Robnik 2002, 259f). Der Sehsinn wird hier nicht über hyperrealistische Bilder um die synästhetische Fähigkeit des Riechens erweitert, sondern der Verlust der visuellen Fähigkeiten ruft die Erinnerung der Nahsinne auf. Auch wenn es eher um eine Abwesenheit im Bild und um Verlust statt um Fülle geht, zeigt sich, dass sinnliche Fähigkeiten in der Reduktion nicht verloren gehen. Das Ausgesparte wird über das Gedächtnis sinnlich wahrgenommen, die haptische Oberfläche an körperliche Erinnerung gekoppelt, wenn die willkürliche Erinnerung nicht aufrufbar ist. Nicht einbindbare Erinnerungsbilder werden gerade für andere Kulturen zu »radioaktiven« Bildern. ◀20 Sie starren uns an (Marks 2000, 51), sind wie Prousts »mémoire involontaire« nicht kontrollierbar und schockieren durch eine andere Geschichte, eine andere Sinnlichkeit (vgl. *ibid.*, 91). Diese cinematographischen Bilder entfremden die eigene Wahrnehmung in der Konfrontation mit der anderen Kultur, zeigen uns die Grenzen unserer eigenen Wahrnehmung auf (vgl. *ibid.*, 124).

Die Möglichkeit einer solchen Konfrontation ist vom körperlichen Erleben des Zuschauers, seiner Präsenz im Kino in einer Gemeinschaft mit anderen abhängig. So hängt die sinnliche Wahrnehmung von Filmen, z.B. Geruchsassoziationen, von der Gegenwart des Zuschauers und der ihn umgebenden Anderen, vom Augenblick des subjektiven Kinoerlebens, vom Kontext des Films

sowie von dessen kultureller Einbettung ab. Sinnliches Filmerleben ist unwiederbringlich – nicht willkürlich herstellbar durch Darstellung z.B. von Gerüchen in einem isolierten Film, sondern nur anregbar durch die Evokation derselben durch den Programmkontext und die Gemeinschaft der Zuschauer. Die Kapazität der Nahsinne in den visuellen Medien ermöglicht über eine Zusammenstellung sinnlicher Programme auch bei Zuschauern anderer Kulturen bestimmte körperliche Erfahrungen. Selbst wenn der körperliche Zugang zu den Erinnerungen anderer Kulturen nicht möglich ist, weil Bilder bei jedem andere Erinnerungen auslösen, so können die Potenziale der Nahsinne für die Gestaltung von Filmprogrammen fruchtbar gemacht werden. Filmprogramme können einen anderen Umgang mit den Sinnen erfahrbar machen und lehren oder zumindest die Wahrnehmung sensibilisieren. Filme, besonders aber Filmprogramme erweitern die eigenen sinnlichen Fähigkeiten und ermöglichen nach Marks das Erstellen von sinnlichen Geographien (vgl. *ibid.*, 246).

»Although cinema is an audiovisual medium, synaesthesia, as well as haptic visuality, enables the viewer to experience cinema as multisensory. These sensory experiences are, of course, differentially available to viewers depending on their own sensoria, but [...] sense experience can be learned und cultivated [...] the meeting of cultures in the metropoli is generating new forms of sense experience and new ways of embodying our relation to the world« (*ibid.*, 22f).

Diese Erweiterung der eigenen sinnlichen Fähigkeiten beschränkt sich nicht auf das interkulturelle Kino. Nahsinne spielen eine Rolle in allen ästhetischen Programmen, die sich um körperliche Filmwahrnehmung bemühen. Diese versuchen, sich der herrschenden visuellen Wahrnehmung zu entziehen, für andere Arten des Sehens zu sensibilisieren und mit befremdenden Bildern die Grenzen der dominanten visuellen Kultur aufzuzeigen.

Bilder ermöglichen in ihrer Vielschichtigkeit verschiedene Zugänge. Synästhetische Wahrnehmung und Körpergedächtnis spielen indirekt bei Filmprogrammen immer eine Rolle. Diese Ebenen der Filmwahrnehmung bewusst wahrzunehmen und bei der Zusammenstellung von Filmprogrammen zu berücksichtigen, kann die Wahrnehmung sensibilisieren und neue Zugänge zu Filmen eröffnen. Haptische Wahrnehmung, das Ertasten von Oberflächen mit dem Blick, ist nicht jedem auf gleiche Weise zugänglich und wird mitbestimmt durch kulturelle Praktiken. Der Zuschauer kann auf haptische Reize reagieren oder auch nicht, kann sich auf eine tastende Verschmelzung einlassen oder lieber in identifizierender Distanz verweilen (vgl. *ibid.*, 170). Durch ästhetische Mittel kann diese Art der Wahrnehmung ganz bewusst als Gegenposition zur Herrschaft des Visuellen und des Rationalen gesucht werden. Die Verminderung der Sichtbarkeit, Flüchtigkeit, Lücken im Sichtbaren, die das Auge



Abb.8- 10: FAMILIENGRUFT – LIEBESGEDICHT AN MEINE MUTTER, Maria Lang, BRD 1982

zum tastenden Organ werden lassen, ist so zum Beispiel häufig eine Taktik in Experimentalfilmen von Frauen, die sich der haptischen Visualität bedienen, um sich der offiziellen herrschaftlichen Repräsentation zu entziehen (vgl. Brinckmann 1989, 187ff).

Vor allem Filmprogramme, die sich bewusst gegen die Einschränkungen der visuellen narrativen Kultur wenden, nutzen die angesprochenen Kapazitäten der Nahsinne, um eine andere Form der Wahrnehmung zugänglich zu machen und das Bewusstsein für die Einschränkungen der Wahrnehmung durch die offizielle visuelle Kultur zu wecken. Die Programme der ›Filmsamstage‹ in Berlin sind ein Beispiel für eine solche bewusste Programmierung nach sinnlichen Strukturen wie Rhythmus oder Farbe.

Anhand eines eigenen, kleinen Programms mit Experimentalfilmen von Frauen aus der Sammlung der Universität Paderborn, das sich ganz auf haptische Visualität konzentrierte, konnte ich die Erfahrung machen, dass auch Studierende, die sich sonst abwehrend gegenüber Experimentalfilmen verhalten, fähig sind, sich auf deren Sinnlichkeit körperlich einzulassen, wenn die einzelnen Filme in ein Programm eingebettet sind. Die Taktilität von *REQUIEM FÜR REQUISITEN* (Rosi S.M., D 1993), der in sehr großer Nähe die an einer Wand aufgehängten Objekte mit einer Super 8 Kamera langsam abtastet, verband sich nun für die Studierenden körperlich mit den spröden Bildern der Teig knetenden Mutter in *FAMILIENGRUFT – LIEBESGEDICHT AN MEINE*

(Maria Lang, D 1982). Die körperliche Ergriffenheit durch diese Filme wurde hier verstärkt oder möglich durch deren Einbettung in ein Programm.

Die körperliche Wahrnehmung eines Films bis hin zur emotionalen Wahrnehmung ist abhängig von deren Kontext. Geruchsassoziationen und taktile Wahrnehmungen hängen vom jeweiligen Moment der Rezeption, von der Programmierung und vom jeweiligen Gedächtnis der Zuschauer ab. Diese lassen

sich durch Programme beeinflussen, aber nicht kalkulieren oder determinieren. Die Gegenwart des Filmerlebens der Zuschauer ist unwiederbringlich und kann nicht durch die filmische Darstellung von Gerüchen gesteuert bzw. hervorgerufen werden, schon gar nicht durch deren künstliche Programmierung. Die subjektive Rezeption des Kinoereignisses ist nicht programmierbar – zumindest bisher nicht.

## Anmerkungen

- 01▶ Charakteristisch für diese Theorieposition sind die Debatten der französischen Filmtheorie der sechziger Jahre und das Bemühen um eine Semiotik des Films.
- 02▶ Weniger problematisch scheint der Einsatz thematischer Gerüche, um die allgemeine Atmosphäre eines Films zu unterstreichen, wie zum Beispiel 1989 bei der Projektion von *Le Grand Bleu* von Luc Besson durch latenten Meeresgeruch geschehen (vgl. Paech 2005).
- 03▶ Hinzu kommt die leichte Vermarktbarkeit des Prime Cinema 5D aufgrund seiner relativ kleinen, mobilen Größe.
- 04▶ Issue 2494 of New Scientist magazine, 07 April 2005, 10.
- 05▶ Ich danke Serjoscha Wiemer für diesen Hinweis.
- 06▶ Die Gefahr der tatsächlichen Konditionierung durch Gerüchen ist wegen der individuellen Verknüpfung der Geruchserfahrungen mit dem Gedächtnis nicht sehr groß. Umgekehrt können aber Gerüche mit bestimmten Erfahrungen so verknüpft werden, dass die Gerüche die Erfahrung wieder aufrufen und das Verhalten beeinflussen. So wurde für eine Studie der Brown University ein Computerspiel mit einem bestimmten Geruch unterlegt und dadurch die persönliche Erfahrung dieses Geruchs mit einem frustrierenden Erlebnis konditioniert – das mit dem Geruch unterlegte Computerspiel war nicht zu gewinnen. Kamen die Protagonisten im Anschluss in einen Raum, der mit diesem Geruch unterlegt war, beeinflusste dessen Einsatz ihre Leistungsfähigkeit (vgl. Sichter mann, 130).
- 07▶ Die zunehmend beliebte Aromatherapie kann nie über die einzelnen Gerüche für sich funktionieren, sondern immer über die individuelle Verknüpfung dieser Gerüche mit dem Gedächtnis. Diese Verknüpfung ist nicht herstellbar, sondern muss schon vorhanden sein (vgl. Marks 2002, 125).
- 08▶ Während die Reaktion auf eindeutig negative Gerüche, wie Brandgerüche oder Fäulnis angeboren zu sein scheint und eine Warnfunktion hat (Burdach 1987, 125), entwickelt sich die hedonistische Differenzierung der mittleren Gerüche und damit der Geschmack erst ab dem fünften Lebensjahr (ibid., 43); d.h., eine Wertung dieser Gerüche ist nicht angeboren und wird unter anderem kulturell bzw. durch Erziehung vermittelt. Gerüche haben einen sehr starken Einfluss auch auf das Schmecken, denn die Zunge schmeckt nur süß, sal-

zig, sauer, bitter. Alle anderen Geschmacksdaten werden über die Aromawahrnehmung der Nase erstellt, über die »retronasale Stimulation« (ibid, 17).

- 09►** Im Gegensatz zur synästhetischen Transgression in den Bildern, die Marks untersucht, in denen das Riechen durch die Einengung des Sehsinns ermöglicht wird, wird hier die Unterordnung des Riechens unter den Sehsinn in der Repräsentation des Riechens im Kino wiederholt. Der Geruch wird zur lesbaren Geste, bei gleichzeitiger Geruchlosigkeit des Kinos: »Rather than catalysts of transgressions, ›ordinary‹ images that represent smell are instruments of discipline, and in particular of a discipline of the body. Instead of inviting sensory perception to spill over from vision to other senses, they subordinate the other senses to the sense of vision (and of hearing) and channel perception into the audiovisual mode« (Hedinger/Scheider 2005, 248).
- 10►** Zuletzt fand sich ein groß angelegtes Kochfilmprogramm im Sonderprogramm der Berlinale 2007: Kulinarisches Kino: Eat, Drink, See Movies. In Zusammenarbeit mit slow food und Spitzenköchen wurde hier ein Zusammenhang zwischen dem Kochen und der Zusammenstellung von Programmen hergestellt, der in der Selbstdarstellung des Berlinalechefs Kosslick als Koch gipfelte.
- 11►** »It is indeed a fragrant film, less because we identify with characters who taste and smell than because it makes sound and vision synesthetic« (Marks 2000, 222).
- 12►** Raymond Bellour überträgt die dieser Vorstellung einer Urschicht sehr ähnliche Annahme einer amodalen Wahrnehmung, die durch den Säuglingsforscher Daniel Stern vertreten wird, auf das Kino. In der frühkindlichen amodalen Wahrnehmung lassen sich in der Art der Synästhesie alle Sinne ineinander übersetzen. Die Faszination des Kinos liege ganz ähnlich darin begründet, so Bellour, dass es im Ansprechen der Distanzsinne Sehen und Hören durch seinen gleichzeitigen mimetischen Zugang zur Welt alle anderen voraussetze (vgl. Bellour 2005, 78).
- 13►** In der Psychologie wird die unwillkürliche, genuine oder starke Synästhesie von der willkürlichen, metaphorischen oder schwachen Synästhesie unterschieden. Diese ist auch erlernbar und wird kulturell beeinflusst (vgl. Cytowic 2002, 7). Ob es sich um eine Dichotomie oder ein Kontinuum handelt, ist bisher nicht eindeutig geklärt.
- 14►** Gleichzeitig betont Marks anhand der synästhetischen Kapazitäten der Wahrnehmung von Farben auch ein kulturelles Moment der metaphorischen Synästhesie, denn jede Farbe löst in jeder Kultur andere Empfindungen aus, ist mit anderen Erinnerungen verknüpft. Dadurch wird Farbe wie Geruch zum Träger minoritärer Geschichten. Die Synästhesie ist hier eine kulturelle Leistung, die auf der angeborenen Vielschichtigkeit der Wahrnehmung aufbaut, aber vom Symptom der unwillkürlichen Synästhesie sehr stark abweicht.
- 15►** Im Unterschied zu Sobchack und Hediger/Schneider wird demzufolge bei Marks der Sehsinn durch Synästhesie nicht erweitert und damit potenziert. Im Gegenteil wird dessen Transgression erst durch die Reduktion des Sehannes möglich.
- 16►** An anderer Stelle schränkt Marks klärend ein: »Film cannot stimulate the precise memo-

ries associated with a smell: only the presence of the smell can call them up. Yet a haptic image asks memory to draw on other associations by refusing the visual plenitude of the optical image« (Marks 2002a, 133).

- 17►** »Dufteindrücke [bleiben] im Gedächtnis besonders gut haften [...], insbesondere dann, wenn sie mit emotionsträchtigen Erinnerungen gekoppelt sind« (Burdach 1987, 123f). Es besteht ein Wechselverhältnis von Übung und Gedächtnis, das sowohl für die Entwicklung unserer sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit als auch für unser Gedächtnis ausschlaggebend ist (vgl. *ibid* 122ff).
- 18►** Anne Paech hat Erinnerungen von Schriftstellern an das Kino zusammengetragen, die sämtlich von spezifischen Gerüchen bestimmt werden. Ganz wesentlich für die Erinnerung an das ganz frühe Kino scheint dabei immer die dort herrschende schlechte Luft zu sein (vgl. Paech, 2006).
- 19►** Marks' Lesart von Bergson wertet die Trennung von Körpergedächtnis und virtuellem Gedächtnis in ihrer Gewichtung etwas um, indem sie das Verhältnis der Nahsinne zum Gedächtnis betont. Bei Bergson führen die Nahsinne in der Einheit von Sensation und Perception zu direktem Kontakt und damit zu unmittelbarer Reaktion, während der Sehsinn durch den größeren Abstand eine Zone der Indeterminiertheit und damit möglichen Zugang zum virtuellen Gedächtnis schafft. »... these distinctions are quantitative, not qualitative. All sense perceptions allow for and indeed require, the mediation of memory. Consequently, even the ›mere contact‹ sensations engage with embodied memory. Memory teaches us to ignore an odor that constantly pervades our environment, for example. Culture teaches us which odors are to be avoided [...] However, as the *œuvre* of Proust, who read *Matter and Memory*, demonstrates, any sense perception can call up seemingly infinite, widening circles of memory like concentric ripples on a pond« (Marks 2000, 147). Als Addition von Bedürfnissen trägt unsere Wahrnehmung eines Gegenstandes, das Wahrnehmungsbild, das ganze körperliche Wissen um den wahrgenommenen Gegenstand in sich.
- 20►** Marks verbindet in ihrer Beschreibung von Bildern als radioaktive Fossilien das benjaminische dialektische Bild und dessen Begriff vom Fetisch mit dem Fossil bei Deleuze. Das Fossil oder der Fetisch, beide für sie in bestimmten Erinnerungsbildern vereint, springen den Betrachter an, denn die Vergangenheit ist in ihnen noch lebendig. »Benjamin's fetish and Deleuze's fossil have in common a disturbing light, an eerily beckoning luminosity. In the fetish it is called *aura*, in the fossil it is called *radioactivity*. *Aura* is what makes the fetish volatile, because it incites us to memory without ever bringing memory back completely. Similarly, when a fossil is »radioactive« that is because it hints the past it represents is not over, it beckons the viewer to excavate the past, even at his or her peril« (Marks 2000, 81).

## Literatur

- Becker, Barbara** (2004) Atmosphäre. Über den Hintergrund unserer Wahrnehmung und seine mediale Substitution. In: *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*. Hrsg. von Christian Filk, Michael Lommel, Mike Sandbothe. Köln: Halem, S. 43-58.
- Bellour, Raymond** (2005) Das Entfalten der Emotionen. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hrsg. von M. Brütsch, V. Hedinger, U. v. Keitz, A. Schneider, M. Tröhler. Marburg: Schüren, S. 51-101.
- Benjamin, Walter** (1977) Über das mimetische Vermögen [1933]. In: *Gesammelte Schriften* II.1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 210-213.
- Brinckmann, Christine Noll** (1989) Die weibliche Sicht. In: *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Hrsg. v. Ingo Petzke. Frankfurt am Main: Schriftenreihe des dt. Filmmuseums, S. 171-190.
- Burdach, Konrad J.** (1987) Geschmack und Geruch. Gustatorische, olfaktorische und trigeminale Wahrnehmung. Bern, Stuttgart, Toronto: Hans Huber.
- Cytowic, Richard E.** (2002) Wahrnehmungs-Synästhesie. In: *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese*. Hrsg. von Hans Adler, Ulrike Zeuch. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 7-23.
- Deleuze, Gilles** (1989) Das Bewegungs-Bild: Kino I [1983]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles** (1991) Das Zeit-Bild: Kino II [1985]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hediger, Vinzenz / Schneider, Alexandra** (2005) The Deferral of Smell. Cinema, Modernity and the Reconfiguration of the Olfactory Experience. In: *I cinque sensi del cinema. XI: Convegno Internazionale degli Studi sul Cinema*. Hrsg. v. Alice Autelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re. Udine: Università degli Studi di Udine, S. 243-252.
- Marks, Laura U.** (1998) Video Haptics and Erotics. *Screen* 39,4, S. 331-348.
- Marks, Laura U.** (2000) *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press.
- Marks, Laura U.** (2002) The Logic of Smell. In: *Dies.: Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press, S. 113-126.
- Marks, Laura U.** (2002a) Institute Benjamin: An Olfactory View. In: *Marks 2002*, S. 127-139.
- Merleau-Ponty, Maurice** (1947): *Das Kino und die Psychologie*. In: *Ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Meiner 2003. S. 36-46.
- Merleau-Ponty, Maurice** (1966) *Phänomenologie der Wahrnehmung [1945]*. Berlin: de Gruyter.
- Paech, Anne** (2006) Das Aroma des Kinos. Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino. <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Texte/duft.html>, abgerufen am 20.4.2006.
- Robnik, Drehli** (2002) Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: *Moderne. Film. Theorie*. Hrsg. von Jürgen Felix. Mainz: Bender, S. 246-286.

**Sichtermann, Barbara** (2004): Riechen – Schmecken – Sehen: Der Mensch, das intelligente Schnüffeltier. In: Filk/Lommel/Sandbothe 2004, S. 123-139.

**Sobchack, Vivian** (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

**Sobchack, Vivian** (2004) What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley u.a.: University of California Press, S. 53-84.

**Stern, Daniel** (1985) *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books.

**Watson, Lyall** (2001) *Der Duft der Verführung. Das unbewusste Riechen und die Macht der Lockstoffe*. Frankfurt am Main: Fischer.