

Drehli Robnik

Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/4056>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Robnik, Drehli: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Ventil 2002, S. 246–280. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/4056>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ legalcode.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/legalcode.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.de>

Drehli Robnik

Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie

Es geht um den Körper in der Film-Erfahrung, entlang von drei zeitgenössischen, philosophischen bzw. philosophisch inspirierten Denkweisen zum Film (und um Ansätze aus deren konzeptueller Umgebung). Würden die drei einander außerhalb dieses Texts begegnen, dann kämen sie wohl zumindest darin überein, daß ihrem Begriff von Film die Spekulation über den Sinn sinnlicher Wahrnehmung und Empfindung näher liegt als die Analyse kognitiver Normen und symbolischer Ordnungen, über die das Erzählerische und das Unbewußte des Bildes bestimmt werden. Intensivere Berührungen (und Abstoßungen) zwischen den drei Zugängen werden sich in der Folge ergeben. An ihnen interessiert hier nur, wie sie die Wirkung von Filmen auf Körper begreifen. Unberücksichtigt bleiben Überlegungen zur Vielfalt von Körper-Darstellung im Film, zur Intermedialität, Rezeptionssozioologie oder Diskursanalytik der Film-Erfahrung, sowie Fragen zu Sex und Gender – was keinesfalls als Ausschließung solcher Ansätze zugunsten einer Apodiktik von Film oder Körper *an sich* gemeint ist.

Zur Diskussion steht erstens eine am Leib orientierte Phänomenologie des Films, vor allem Vivian Sobchacks Rekurs auf Maurice Merleau-Ponty. Nicht die Geschichte der Film-Phänomenologie, die eine lange Reihe von Ansätzen umfaßt (Sobchack 1997), kommt hier in Betracht, sondern deren aktuelle existentielle, vom Leib als »geronnene Gestalt der Existenz« ausgehende Variante (Merleau-Ponty 1966: 273). Diese steht der gegenwärtigen Filmwahrnehmungswissenschaft, die direkt auf Husserls transzendente Phänomenologie aufbaut, etwa der Sorge um Essenzen und stabile Strukturen (Tomasulo 1988) oder um einen wahrheitsgetreuen Realismus (Casebier 1991), ebenso fern wie etwa einer mit Merleau-Ponty versetzten Naturromantik des »subconscious« bei David Lynch (Nochimson 1997). Gemäß der phänomenologischen Unterscheidung zwischen dinghaftem Körper und fungierendem Leib als »Medium, in dem eine Welt als solche auftritt« (Waldenfels 2000: 248f.), meint Sobchacks Begriff des »lived-body« den Leib,

und »experience« meint bei ihr oft eher Erleben denn Erfahrung. Diese Dualität der Physis öffnet sich im »Fleisch; so bezeichnet Merleau-Ponty etwas, das »in keiner Philosophie einen Namen« hat (Merleau-Ponty 1986: 193).

Dieses Konzept wird mit den Film-Büchern und anderen Schriften von Gilles Deleuze zu konfrontieren sein, in denen »Denken begreifen [heißt], wozu ein nicht-denkender Körper in der Lage ist« (Deleuze 1991: 244). Das Neue und Differente am Film wird hier ohne die Voraussetzung einer (leiblichen) Identität gedacht, auf die selbst Merleau-Ponty bis zuletzt nicht ganz verzichten wollte (Bell 1994). Deleuzes Vitalismus oder »transzendentaler Empirismus« zielt auf »die Dinge selbst, aber in einem freien und wilden Zustand, jenseits der »anthropologischen Prädikate« (Deleuze 1992a: 13), und auf »den Körper vor den Reden, vor den Worten und vor der Benennung der Dinge« (Deleuze 1991: 225).

Drittens geht es um Siegfried Kracauer bzw. darum, wie deutsche und US-amerikanische AutorInnen den Materialismus des Unbestimmten in seinen späten Schriften zur Erfahrung von Film und Geschichte heute interpretieren. Kracauers sich in Filme und Vergangenes entäußernder, somatisierter Blick versucht, »namenlose Erregungen« (Kracauer 1964: 217) und »Verhaltensweisen« zu begreifen, »die eines Namens noch ermangelt und folglich übersehen« werden (Kracauer 1971: 16).

Film-Erfahrung als leibhaftige Intersubjektivität

Im »Mißtrauen gegen die reine Vernunft«, gegen ihren »unstillbaren Durst, alles Erleben zu verschlucken«, »beansprucht Phänomenologie, nicht unbedingt der Wahrheit, sondern dem Kino und seiner Erfahrung durch uns näher zu sein« – mit diesem plastischen Bild spielt Dudley Andrew die »vernachlässigte Tradition der Phänomenologie in der Filmtheorie« gegen die »höhere Logik« des Strukturalismus aus (Andrew 1985: 631f.).

In diesem Sinn wird die semiologische Losung von Christian Metz: »Was man zu verstehen suchen muß, ist die Tatsache, daß die Filme verstanden werden« (Metz 1972: 197), bei Sobchack reformuliert: Die »Filmtheorie kommt noch nicht mit den fleischlichen Grundlagen filmischer Verstehbarkeit zurecht, mit der Tatsache, daß wir, um Filme zu verstehen, zu begreifen, erst ihren Sinn ausmachen müssen« (Sobchack 1996a). Dieses Programm einer »existentiell fundierten, radikalen Semiotik und Hermeneutik« als »Materialismus« des Kinos und »Ausfleischen« zeitgenössischer Filmtheorie

(Sobchack 1992: xvii, xviii) begreift »die Wahrnehmungsbegegnung des Leibes mit [der] Welt als den ursprünglichen Nexus von bewußtem Erleben und Semiose« (Sobchack 1982a: 321). Film ist »Ausdruck von Erleben durch Erleben« (Sobchack 1992: 3).

Film macht Sinn, weil er uns die Welt nicht zeigt, ohne uns die »verkörperte Intentionalität unseres Zur-Welt-Seins« zu geben: die lebensweltlich-leibliche Situiertheit eines Bewußtseins, das im notwendigen Bezug zu »etwas« steht, vielmehr: sich bewegt. Film »bezeugt nicht nur die Existenz der Welt, [er] deutet auch auf ein anonymes, bewegliches, körperliches und geistiges Subjekt im Raum der Welt«, wobei existentieller Film-Sinn hier vor allem aus der Art entsteht, wie die Kamera in Bewegung den Raum »bewohnt« (Sobchack 1982a); daß Sobchack dabei der Montage wenig Bedeutung beimißt, ist auffällig, verweist jedoch nicht auf ein filmästhetisches Programm. Als »*Performance* der Wahrnehmungs- und Ausdrucksstruktur eines besonderen Körpererlebens« macht Film die Reversibilität von subjektivem Sehen und objektivem Gesehen-Werden sichtbar (Sobchack 1988: 421 ff.). So wird Film verstehbar als »Verbindung zweier schauender Subjekte, die auch als sichtbare Objekte existieren«; ein leiblicher Dialog, der »allzu oft als der objektive filmische ›Text‹ verdinglicht wird« (Sobchack 1992: 23, 262).

Ganz ähnlich sah Merleau-Ponty die Sinnbildung des Films als eine phänomenologische Aktivität im Bündnis mit der existentiellen Philosophie: »Die Vermischung des Bewußtseins mit der Welt zu beschreiben, seine Bindung an einen Körper, seine Koexistenz mit anderen, [...] ist das filmische *Sujet par excellence*« (Merleau-Ponty 1969: 702).

Film-Erfahrung abseits der Erzählung

Konzepte zur Körperlichkeit von Filmerfahrung sind Teil einer seit den 90er Jahren verbreiteten theoretischen Skepsis gegenüber der Annahme einer Totalität oder Hegemonie der Erzählung im Prozeß filmischer Sinnstiftung – auch und gerade wenn es um *Mainstream-Spielfilme* geht, um jene massenkulturell kontrollierten Spiele mit Filmen, die etwa der *Neoformalismus* unter dem Primat narrativen Verstehens sieht. Sobchack führt die Frage nach der kulturell und historisch kontextualisierten Verstehbarkeit von *US-Genrefilmen* zu »materiellen Grundlagen«, die die innere Logik der Filme und die äußere Logik einer Kultur aufeinander beziehen

(Sobchack 1998a: 130). Den Film Noir um und den Science Fiction-Film nach 1950 versteht sie jeweils als Phänomenologie urbaner Erfahrung. Ihre »intuitive Lektüre« fokussiert die »herausgelösten Bilder« der Filme: Diese gehen in narrativen Ordnungen nicht auf, sondern konstituieren deren Text, gerade indem sie ihn problematisieren – ihn »verdichten, verkörpern, »stören« und transformieren« (Sobchack 1999a: 124f.). Das konkret Sichtbare der Stadt als Feld von Sinnstiftungen erschließt sich ihr im Rückgriff auf Bachelard – darauf, wie der bewohnte Raum dem geometrischen zugrundeliegt und das herausgelöste Bild vor jeder Narrativisierung als »zutiefst gelebtes« in uns »widerhallt« – und auf Bakhtins »Chronotopik«: als Wechselwirkung zwischen gelebten und fiktionalen Durchdringungen von Raum und Zeit, in der Stories und Genres fundiert sind (Sobchack 1998a: 145, 148ff., Sobchack 1999a: 125).

Sobchacks Abrücken von der Perspektive stabiler Erzählstrukturen bringt eine Sensibilisierung für Figurationen von Alltagserfahrung in historischen Übergangsperioden – im zum Regelfall gewordenen Ausnahmezustand – mit sich. Den kulturellen Sinn des Film Noir ortet sie in einem Chronotopos namens »lounge time« – in der sichtbaren Dauer und Materialität des »Herumhängens« an transitorischen, anonymen Orten, in Bars, Diners, Hotelzimmern und -lobbies, Motels und Bahnhöfen. Das wartende Nichtstun im Un-Heimlichen macht die Filme verständlich im Dialog mit einer heimatlosen, von Wohnungsnot geprägten Erfahrung, die ihrerseits im wartenden Übergang erstarrt ist – zwischen dem verlorenen Idyll der »home front« und der Konsolidierung von »suburban housing« im US-»security state« der 50er Jahre (Sobchack 1998a: 156ff.). Während die mit »There's no place like home« überschriebene Film Noir-Problematik des Wohnens im Transit in Sobchacks noch zu diskutierender Frage nach der Bewohnbarkeit von Bild- und Medien-Räumen widerhallt, ist die Phänomenologie der Stadt im SF-Film Teil ihrer umfassenden Auseinandersetzung mit diesem Genre. In Anlehnung an Jameson (1986) versteht Sobchack US-amerikanische SF-Filme als »kognitive Kartografie und poetische Figuration sozialer Beziehungen, die durch neue technologische Weisen des »Zur-Welt-Seins« konstituiert und verändert werden« (Sobchack 1987: 224f., 301). Das Genre definiert sich im Horizont einer Einübung in post-modernes Leben und eines »mimetischen Realismus«, der das Fantastische als »down-to-earth« erfahrbar macht.

Anhand der neuen Rolle der Spezialeffekte im Gefolge von *STAR WARS* (1977) und *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND* (1977) berührt Sobchack am SF-Film den Aspekt der sinnlichen »experience« im nachklassischen Kino der Attraktionen. Das »display« der Effekte im postfuturistischen SF-Film zeigt nicht nur die »überschäumende Adoleszenz« technologischer Physis am »Film-Körper«, es betrifft auch unseren empfindenden Leib, denn das Sinn-Register der Special Effects hat sich verlagert – von möglichst glaubwürdigen Darstellungen cooler High Technology in den 50er Jahren zur Objektivierung faszinierter Subjektivität, die im »special affect« eines »technologized high« gebannt ist (Sobchack 1992: 255, Sobchack 1987: 282). Die von Jameson hergeleitete Erfahrungslogik der Euphorie im Bann eines »technologischen Erhabenen« ist auch bei Scott Bukatman relevant: Seine (Massen-)Kulturgeschichte des Erhabenen endet bei der »phänomenologischen Instabilität« neuerer SF-Filme und bei Douglas Trumbulls Effektsequenzen, deren räumlich-luminöse Immensität wahrnehmende Körper in ein Empfinden von Unendlichkeit versenkt (Bukatman 1995: 287, 270f.).

Bei einem tönenden Erhabenen, das die Grenzen des kognitiv, zumal sprachlich und narrativ Faßbaren überschreitet, setzt Michael Palms Studie zur Musik im Hollywood-Familienmelodram als »Kino des Körpers« an. Bei Douglas Sirk oder Vincente Minnelli fungieren Bild und Music Score nicht als Medium erzählbarer Bedeutungen, sondern die Modulationen der Musik lassen die Hörenden zur erschütterten »Schwingungsmembran« werden. Palms Infragestellung einer narratologischen Sicht wie auch einer formalistischen Dialektik von Norm und Exzeß zugunsten der Physik eines »Wärmebildes«, in dem sich der »affektive Wärmetausch zwischen Filmkörper, dem Körper der Figuren und dem der ZuseherInnen« vollzieht (Palm 1994: 213), nimmt Anleihen bei Deleuzes dionysischer Ästhetik der Filmmusik und bei Marc Ries' Deutung des »Lichtbildes« als »Wärmefluß«. »Ich bin, als Zuschauer, in einem Wärmeaustausch mit der Hitze in/aus Gena Rowlands' Körper,« heißt es bei Ries über John Cassavetes' *A WOMAN UNDER THE INFLUENCE* (1973): »Das Angebot der Schauspieler-Körper in ihrer *Bildmächtigkeit* – als indexikalische Einschreibung« trifft den Menschen, der »in der Fleischwerdung des Bildes [sein] exemplarisches Sichtbarwerden im Schoße *seiner* Welt (und nicht in einer Theaterwelt)« erfährt (Ries 1993: 104, 100). Ries' von der existentiellen Phänomenologie, Bazin und Deleuze inspirierter Begriff des Kinos als »Somatographie«, in der ein »Betrachter, [...]

als ›Sehender‹ der sensuellen Performanz der Körper *und* als ein Sich-Vergegenwärtigender der eigenen Erfahrung, der eigenen Geschichte mit Körperhaftem [...] das Angebot der sensitiven Bild-Körper an[nimmt] und es mit seinem eigenen nachfragenden Körper [vermischt]« (Ries 1992: 17, 20), steht im Kontext seiner Medientheorie des körperlichen Anschlusses an Übertragungsströme.

Wie ein Prototyp zu einigen der hier vorgestellten Ansätze mutet Annette Michelsons phänomenologisch-lebensphilosophische Studie zu 2001 – *A SPACE ODYSSEY* (1968) an. Michelson versteht Kubricks Film im Sinn eines »kritischen Athletizismus«, der das Kino mit der Erlebniskepsis modernistischer Ästhetik versöhnt und die Kategorie ›Spezialeffekt‹ aufhebt, weil er aus nichts anderem besteht. Im ›Erkenntnisschock‹, den Kubricks Film in der Wahrnehmung auslöst, »entdeckt man den eigen Körper [...] als in seinem Raum lebenden wieder«. In der Suspendierung von ›objektiver‹ zugunsten ›primordialer Räumlichkeit‹ betont Kubricks ›Space Odyssey‹ die Differenz zwischen Sehen und Fühlen, Erzählung und Verkörperung, ebenso wie die ›Potenziale haptischer Desorientierung‹ (Michelson1969: 57ff.)

Taktile Film-Wahrnehmung: Leib und Leben im Affekt

Die bislang erörterten Ansätze koppeln sinnliche Film-Erfahrung von einer beanspruchten Hegemonie des Narrativen, aber auch des Visuellen ab. Was Palm und Ries als Somatik der Beziehung zum Film verstehen, benennt Sobchack als Synästhesie – im Rekurs auf Merleau-Ponty: Der Leib ist »umfassende Bewegung des Zur-Welt-Seins« und System »intersensorische[r] Äquivalenzen und Transpositionen«; also sind »das Sehen von Tönen und das Hören von Farben« keine »exzeptionelle[n] Phänomene. Die synästhetische Wahrnehmung ist vielmehr die Regel« (Merleau-Ponty 1966: 273f., 268). In dieser Denkrichtung erweitert Sobchack ihre Rekonstruktion des Cartesianischen Cogito – »Ich sehe, also bin ich verkörpert« – um ein »Ich höre/riche/schmecke/fühle« (Sobchack 1992: 304 Fn. 31). Die Einheit der Vielfalt der Sinne gründet im Leib, der weniger Sinne hat als daß er sinnlich ist: »Mein Gesichtssinn ist vom Tastsinn durchdrungen« (ebd.: 77).

»Der Blick [...] tastet [die sichtbaren Dinge] ab und vermählt sich mit ihnen. [...] Derselbe Leib sieht und berührt« (Merleau-Ponty 1986: 175, 177). Insofern läßt sich, so Sobchack in ihrem unpublizierten Vortrag *What My*

Fingers Knew (1996a) zur ›Cinästhetik‹ der ›somatischen Verstehbarkeit‹ von Film, die gängige metaphorische Formulierung, wir würden von Filmen ›berührt‹ und ›bewegt‹, buchstäblich gebrauchen: We are moved by movies. Ausgehend vom diffusen Hellrot in der Eröffnungseinstellung zu Jane Campions *THE PIANO* (1993) beschreibt Sobchack eine/ihre ganzkörperliche, zumal taktile Wahrnehmung: »My fingers knew what I was looking at« – noch bevor ein Gegenschnitt das Hellrot als Blick der Protagonistin durch ihre vor die Augen gehaltenen Finger objektiviert. Nicht daß Sobchacks Finger und die Finger im Film einander wiedererkennen, ist damit gemeint, sondern tastendes Begreifen (bzw. schmeckendes, riechendes Erfassen filmischer ›Atmosphären‹) als Bedingung des Verstehens: »Subjektive Materie, die wir sind, treten unsere Leiber in sinnliche Beziehungen zu ›Dingen‹ auf der Leinwand und finden deren Sinn auf prä-personale und globale Weise, die spätere, diskretere und stärker lokalisierte Identifikationen fundiert« (Sobchack 1996a). Dem wissen(wollen)den Schauen geht die autonome Synästhesie des Leibes voran: So wie sich die Sinne ohne »Dolmetsch«, ohne »Durchgang durch eine Idee« ineinander übersetzen (Merleau-Ponty 1966: 274), so »berührt das cinästhetische Subjekt die Leinwand und wird von ihr berührt; es kann Sehen in Berühren und zurück umwandeln – ohne einen Gedanken« (Sobchack 1996a).

Obwohl Sobchacks Cinästhetik und Ries' Somatographologie implizit Gültigkeit für jede Art von Film beanspruchen, ist doch der filmhistorische Kontext von Belang, in dem Fragen nach der Verkörperung filmischen Sinns an Dringlichkeit gewinnen. Um es knapp zu schematisieren: Begegnungen mit dem taktiphilen Materialismus neuerer Film-Avantgarden, vor allem aber mit den massenkulturellen Metamorphosen des nachklassischen Spielfilms legen der Begriffsbildung eine Abwendung nahe von »magersüchtigen, fleischlosen Theorien der Identifikation, die keinen Augenschmaus verdauen können« (ebd.). Für ein Denken der Körperlichkeit von Film-Erfahrung sind nicht zuletzt Überlegungen zu den intermedialen und Event-Qualitäten des globalisierten Gebrauchs von Spielfilmen relevant, die dessen performative Dimension in zweierlei Hinsicht betonen: Zum einen in Richtung einer ›performance of the spectator‹, die filmische ›Texte‹ materialisiert, umwandelt und taktisch-taktilen Aneignungsprozessen unterzieht; dies geschieht etwa in ›kultischen‹ und Videorecorder-gestützten Praktiken des handgreiflichen Filmkonsums (Corrigan 1991: 80ff.) oder entlang einer Dauerauswertung, die Blockbuster zu Mode-Accessoires, Spielwaren etc.

moduliert. Zum anderen geht es um die Kino-Performance als Spektakel und Event: um synästhetische Potenziale neuer Sound-Technologien, etwa die ›Spürbarkeit‹ des Tons, um Vibration (Chion 1999), und um den ›verkörperlichten Nexus des postklassischen‹ Kinos als ›multimedia experience‹, der visuell distanzierte, narrativ strukturierte Beziehungen zum Film zugunsten von ›Einhüllung‹, ›Ansteckung‹ und ›unfreiwilliger Anziehung‹ dezentriert (Elsaesser 1998: 204f.).

Mit der unfreiwilligen ›attraction‹ kommt ein Begriff ins Spiel, dessen häufige Anwendung auf gegenwärtige Film-Erfahrung letztlich auf Eisensteins politische Ästhetik der sinnlichen Erschütterungseffekte massenkultureller Darbietungen zurückgeht. Laut Deleuze ist die Eisensteinsche ›Montage der Attraktionen‹ in einem ›spektakulären Sinn‹ zu verstehen, aber auch als ›Anziehung‹, ›Assoziation‹, und schließlich als ›Dimensionswechsel‹ von Bildern (Deleuze 1989: 58). Man könnte Deleuzes dreifaltiges Verständnis in ein Theorie-Schema zum postklassischen Mainstream-Film übertragen: Das Konzept ›Attraktion‹ verbindet demnach die spektakuläre ›experience‹ von Blockbustern mit der ›Anziehungskraft‹ dieser Filme (die abseits narrativer Einbindung Anschlüsse an massenkulturelle Praktiken, Vorlieben, Sinn- und Event-Potenziale herstellt) und mit ihrer Tendenz, Bilder in verschiedenen Dimensionen und Aggregatzuständen (Kino, Video, TV, Software, Spielzeug, Themenpark) abzuwandeln.

Als vierter Aspekt der Attraktion käme noch die ›seltsame‹ Anziehung hinzu, die ›early cinema‹ und ›pre-cinema‹ auf neuere Filmtheorien ausüben; zumal wenn es darum geht, das Klassisch-Narrative als Basiskategorie der Filmgeschichtsschreibung zu hinterfragen (Gunning 1991) und Konstellationen herzustellen, die die Aktualität einer postklassischen in der Virtualität einer präklassischen Medienöffentlichkeit spiegeln (Hansen 1995a). Das Konzept ›Kino der Attraktionen‹, das Tom Gunning von Eisenstein aufgegriffen hat, um das Kino der Periode vor 1906 neu zu bewerten und als Impuls gegen eine ›kontemplative Subjektivität‹ in der Film-Avantgarde produktiv zu machen, ist vielfach als Anregung für neue Perspektiven aufs heutige Spektakel-Kino adaptiert worden; zwar relativiert die von ihm konstatierte Analogie zwischen frühem Attraktionskino und ›Spielbergs/Lucas'/Coppolas Kino der Effekte‹ dahingehend, daß Effekte bloß ›gezähmte Attraktionen‹ seien – dennoch: Wenn Gunning anhand eines ›exhibitionistische[n] Kinos‹, das dem ›Auslösen von Schocks‹ und der ›direkte[n] Attacke auf den Zuschauer‹ einen Vorrang vor dem Narrativen einräumt,

die vorige Jahrhundertwende beschreibt, dann ist die unsrige fast unweigerlich mitgemeint (Gunning 1996: 27, 29, 34). Zumindest ist eine solcherart abwandelnde Lesart von Gunnings Aufsatz – attraktiv.

Wenn Gunning das Kino der Attraktionen als Antwort auf ein von Benjamin und Kracauer beobachtetes ›Austrocknen‹ der Erfahrung und deren Ersetzung durch einen ›Kult der Zerstreung‹ auffaßt (Gunning 1995: 126), nimmt er teil am gängigen Diskurs eines Rekurses auf diese frühen Theoretiker der Massenkultur. Die »taktile Rezeption« der »Chockwirkungen des Films« (Benjamin 1979: 164ff.) ist ergiebig in Fragen der Körperlichkeit filmischen Sinns und durchaus als ›Antizipation‹ des Sensualismus und der Kult-Rezeptionspraktiken heutigen Attraktionskinos lesbar (Robnik 1999). An Kracauers *Theorie des Films* wiederum ist in heutiger Sicht, etwa bei Miriam Hansen, nicht ihr vielgeschmähter normativer Realismus interessant, auch nicht eine Aussagenlogik in Sachen Medienspezifik, auf die Carroll (1997) sie reduzieren will. Vielmehr zählt, wie Kracauers »materialistischer Blick einen historischen Zustand von Entfremdung und Zerfall enthüllt«, der »menschliche wie auch nicht-menschliche Physis umfaßt« (Hansen 1993: 453). Ein »erneuertes Interesse an den nicht-narrativen Aspekten des Kinos, das Kracauers Filmtheorie [...] mit der von Gilles Deleuze verbindet« (ebd.: 463), fokussiert ›Affinitäten‹ zwischen der Wahrnehmung des Films und seinem Material: Kracauer meint damit »Leben unterhalb der Bewusstseinschwelle«, »Natur im Rohzustand« der »Unbestimmbarkeit«, »physisches Sein in seiner Endlosigkeit« (Kracauer 1964: 104f, 109); dieses läßt der Film auf Zuschauende treffen, die er »mit Haut und Haar« ergreift. Letztere Formulierung stammt aus den unpublizierten Notizen von 1940 zur *Theorie des Films*; von deren Warte gesehen, tritt an Kracauers materialer Ästhetik laut Gertrud Koch eine »sensualistische Ästhetik, die am Zuschauer exemplifiziert wird«, hervor (Koch 1996: 138).

»Die materiellen Elemente, die sich im Film darstellen, erregen direkt die *materiellen Schichten* des Menschen: seine Nerven, seine Sinne, seinen ganzen physiologischen Bestand«, heißt es in Kracauers Notizen (zit. n. Hansen 1995b: 264), die etwa im »Zuschauer«-Kapitel seiner *Theorie des Films* nachklingen: »Filmbilder [affizieren] vorwiegend die Sinne des Zuschauers und [beanspruchen] ihn so zunächst physiologisch, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen« (Kracauer 1964: 216). Von der Re-Lektüre Kracauers her betrachtet, erweitert sich das Kino der Attraktionen zu einem Potenzial der Film-Wahrnehmung insgesamt: Das Moment der

außernarrativen sinnlichen Stimulation wird im »klassischen« Kino marginalisiert, taucht in die Pornografie ab, wirkt im Slapstick nach und hallt im Spielbergschen Effekt-Bombardement wider. Abgesehen von der Filmhistoriografie geht es dabei um »Erosion von Intention und Anthropozentrismus« (Hansen 1993: 448) als Spitzenleistung einer Alltagskultur: »Das ›Ich‹ des dem Film zugewandten Menschen ist *in ständiger Auflösung begriffen*, wird unablässig von den materiellen Phänomenen gesprengt.« (Kracauer zit. n. Hansen 1995b: 265)

Als »Paradebeispiel ›masochistischer Selbsterzürmung‹ im Dienste der Subjekt-Kritik« (Hansen 1995b: 263f.) steht Kracausers Wahrnehmungsbegriff neueren Theorien nahe, die – gegen die Kategorie einer herrschaftlichen, sadistischen Ausrichtung von Zuschauersubjektivität und ›Blick-Regimes‹ im institutionellen Kino – ein masochistisches Moment der Beziehung zum Film betonen (Hansen 1997a: xl Fn. 37). So beschwört etwa Steven Shaviro in *The Cinematic Body* die Passivität des Schauens als »passion for that very loss of control« (Shaviro 1993: 57). Der Psychosemiotik des Blicks wirft Shaviro Ressentiment gegen das Bild und die »konformistische Annahme« vor, »unser Begehren richte sich primär auf Besitz, Vollkommenheit, Stabilität und Bestätigung«; er kontert mit dem Konzept ›visual fascination‹: Filmbilder üben einen »unwiderstehlichen Zwang« aus, unter dem der Blick »zugleich fasziniert und zerstreut, jedenfalls passiv und nicht possessiv« ist (ebd.: 54, 8). In Anlehnung an Benjamin – und ähnlich wie Kracauer – versteht Shaviro Film-Wahrnehmung als schockartige Empfindung fleischlicher Berührungen, die uns keine Zeit zur Zuflucht in symbolische Ordnungen, (Wieder)Erkennen oder Bewußtwerdung lassen. Die »Psychophysiologie der Film-Erfahrung [...] macht das Sehen taktil, schließt die Reflexion kurz und stimuliert direkt das Nervensystem« (ebd.: 53).

Dazu ist dreierlei anzumerken. Erstens: Wenn Shaviro seine Thesen auf die Eigenart mehr oder minder kanonisierter Film-Autoren anwendet: auf Warhols Starren auf Oberflächen, auf die ausgehöhlte Materialität von Bressons ›Modellen‹, auf Cronenbergs Buchstäblichkeit physischer Entäußerung und auf Romeros Zombies als Allegorien stumpfer Fasziniertheit, dann stehen deren Ästhetiken recht unvermittelt zu filmischen Praktiken, die der akognitiven Sinnlichkeit des Schauens weniger Vorschub leisten; diese könnte man als klassisches Kino, vom Kino der Attraktionen her gesehen als narrative Innerlichkeit und mit Kracauer als ›formalistisch‹ und ›unfilmisch‹ bezeichnen. Jedenfalls totalisiert Shaviro Praktiken zur verallgemeinerten

Ästhetik körperlichen Film-Sinns, die anderswo als spezifisch bestimmt werden: etwa als Masochismus eines ›verletzlichen Auges‹ in der Rezeption von Slasher-Movies (Clover 1992: 205ff.) oder als ›body genres‹. Mit letzterem Begriff zielt Linda Williams auf die Gender-Spezifität der Erfahrung mit Pornografie, *Weepie*-Melodramen und neueren Horrorfilmen ab, deren geringes kulturelles Kapital vom Mangel an gebührender ästhetischer Distanz herrührt: Der wahrnehmende Körper verfällt in »nahezu unfreiwillige Mimikry der Emotion und Empfindung des Körpers« im Bild (Williams 1995a: 142f.). Anhand des Gebrauchs pornografischer Bilder im Proto-Kino des 19. Jahrhunderts wiederum führt Williams aus, wie die Handhabung von kurbelbetriebenen Mutoskopen oder Daumenkinos die Phallokritik des Blicks zugunsten einer buchstäblichen Taktilität des Bildes dezentriert (ebd.).

Zweitens tritt an Shaviros Schwärmen über die Gewalt des Taktilen, so Laura U. Marks, eine »maskuline Vorstellung von Verkörperung« zutage: Nur eine von vornherein als rigid gedachte Subjektivität bedürfe der projektilen Erschütterung, und das Masochismus-Konzept der Beziehung zwischen Subjekt und Film vertausche bloß die Pole in der Frage, wer wem was antut (Marks 2000a: 255 Fn. 11, 151). Die Passivität der Kino-Erfahrung wird bei Linda Singer weniger als gewalttätige Selbst-Unterwerfung denn in Merleau-Pontys Sinn vom Sehen als Sich-Öffnen affirmiert: »Das Auge wird ermutigt, seine eigenen Zwecke auf- und sich dem Fluß von Erscheinungen hinzugeben. [...] Oft entschließen wir uns, ins Kino zu gehen, wenn wir uns zu nichts anderem entschließen können«; einmal dort, »können wir kaum anders als auf die Leinwand schauen, weil es wenig anderes zu tun gibt« (Singer 1990: 54). Ungeachtet empirischer Einwände gegen letztere These trifft Singer damit zwei wichtige Punkte: Zum einen ist visuelle Fasziniertheit und Passivität für sie nicht Perversion, sondern Ausübung und Kultivierung von Potenzialen des Sehens (ebd.: 65, 57). Zum anderen hegt auch sie den Gedanken eines ›Ansteckungseffekts‹; dieser gilt allerdings nicht dem Intimkontakt mit dem Bild wie in Shaviros Adaption des Benjaminschen Mimesis-Begriffs (Shaviro 1993: 52f.), sondern dem Kino als sozialem Ort: In der ›Kirche des Wahrnehmungsglaubens‹ lachen oder kreischen wir lauter als allein, weil wir einander anstecken, weil die »kollektive fleischliche Präsenz des Publikums Reaktionen intensiviert«; Kino »wandelt [visuelles] Begehren von einer einsamen Obsession in eine Aktivität um, die unser Fleisch aufs neue mit anderen verbindet« (Singer 1990: 65, 55ff.). Das kollektive Kreischen des Publikums

erscheint in Williams' Studie (1994) zur kontrollierten Rezeptionssituation beim Kinostart von *PSYCHO* (1960) als Resultat der produktiven Disziplinierung eines gelehrigen Publikums.

Drittens zeigt sich, daß Shaviros Ambition, »Filmtheorie an die Grenzen dessen, was sie tun kann, zu treiben«, oft steckenbleibt: in der Freude an der »zerschmetternden Enteignung des Zuschauers« oder der Empfehlung, »uns der filmischen Faszination zu ergeben und in ihr zu schwelgen« (Shaviro 1993: 64f., 55). Shaviro zelebriert seine Filmauswahl als »extrem persönlich«, »postmodern genug«, als »idiosynkratisch« und »Obsession« – als bestünde Rechtfertigungsbedarf für ein Interesse an Zombie-Schockern oder an »allzu gewöhnlichen Filmen« (ebd. 1993: vii, 266, 64). Solcher Ästhetizismus der Selbsterniedrigung verbubelt beinah ein Potenzial, das im Konzept des »Cinematic Body« steckt und das vielleicht deutlicher wird, wenn man näher auf die bei Shaviro ausgiebig zitierte Deleuzesche Ästhetik=Logik des Bildes eingeht.

Die Kraft von Bildern, auf Körper zu wirken, nennt Deleuze – mitunter gemeinsam mit Guattari – »Sensation« bzw. »Affekt«. Affekte »übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen« (Deleuze/Guattari 2000: 191); sie sind keine über Innerlichkeit bestimmten Gefühle, sondern Anschlüsse an ein Außen. Die Sensation, so Deleuze in seinem Buch über Bacons Malerei, überträgt sich »unter Vermeidung [...] einer erzählbaren Geschichte«; sie »wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist«, und geht von einer Bild-Ordnung zur anderen über (Deleuze 1995: 27f.). Das erinnert an Eisensteins Attraktion und ähnelt zunächst der Auslegung von »Sensation«, die Gunning mit Blick auf die Gruseldramen des Pariser Grand Guignol-Theaters um 1900 bietet. Das »Sensationsstück« – das als Keimform früher Kino-Attraktionen, aber auch jüngerer Splatter-Movies erscheint – »richtet sich primär und direkt an den Körper und die Sinne«, zielt »auf nicht-kognitive Affekte [und] Thrills«; das »Grand Guignol rührt nicht die Seele, sondern den Magen« (Gunning 1994: 237ff.). Aber trotz allfälliger Analogien zwischen Körperdeformationen bei Bacon, im Grand Guignol und im Splatter-Movie gilt es zu bedenken: Der Affekt bzw. die Sensation, die Deleuze vorschwebt, ist »das Gegenteil [...] des »Sensationellen« (Deleuze 1995: 27). Sie ist nicht auf Thrills, Spektakel oder überwältigende Erlebnisse reduzierbar, denn, so Deleuze, sie »ist Auf-der-Welt-Sein, wie die Phänomenologen sagen: Ich *werde* in der Sensation [...], [es] ist derselbe Körper, der sie gibt und empfängt, Objekt und Subjekt zugleich.

Ich als Zuschauer erfahre die Sensation nur, indem ich in die Einheit von Empfindendem und Empfundendem gelange: »Die Sensation ist Schwingung«, »rhythmische Einheit der Sinne« (Deleuze 1995: 27, 30).

Wie die Phänomenologen sagen: »Jedes Phänomen wird Rhythmus, wenn man es als Bewegungsart betrachtet« (Waldenfels 1999: 64), und »[d]er Sinn des Films ist seinem Rhythmus einverleibt« (Merleau-Ponty 1969: 701). Sieht Deleuze also die Sensation als Kraft des Bildes, etwas werden zu lassen, phänomenologisch – als leibliche ›Verflechtung‹ von Subjekt und Objekt, Wahrnehmung und Welt?

Von einer solchen handelt Sobchacks Cinästhetik – vom ›Chiasmus‹ als ›Umkehrbarkeit von Materie und Sinn‹, Öffnung und Entgrenzung von Auge und Film: »Unsere Finger, unsere Haut und Nase und Lippen und Zunge, unser Magen und all unsere anderen Teile wissen, was wir in der Film-Erfahrung sehen« (Sobchack 1996a). Dem sei, schon wegen der Ähnlichkeit der Formulierung, eine Tirade von Deleuze und Guattari entgegengesetzt: »Keinen Mund. Keine Zunge. Keine Zähne. Keinen Kehlkopf. Keine Speiseröhre. Keinen Magen. Keinen Bauch. Keinen Hintern« (Deleuze/Guattari 1977: 14). Was sich so ankündigt, heißt ›organloser Körper‹ und meint weder den phänomenologischen Leib noch dessen Zerstückelung. Es geht vielmehr darum, daß Film das »Werden eines ›unbekannten Körpers‹« hervorruft (Deleuze 1991: 259): Was Deleuzes Film-Logik damit andeutet, führt sein Bacon-Buch aus, dessen Begrifflichkeit man anmerkt, daß es zwischen seinen zwei Kino-Bänden erschienen ist: »Diese rhythmische Einheit der Sinne kann nur entdeckt werden, indem man den Organismus hinter sich läßt. Die phänomenologische Hypothese ist vielleicht unzureichend, weil sie sich nur auf den erlebten Körper beruft. [...] Jenseits des Organismus, aber auch als Grenze des erlebten Körpers gibt es [...] den organlosen Körper«; dieser ist »Fleisch und Nerven« und definiert sich »durch die Existenz eines unbestimmten Organs [und] die vorübergehende und provisorische Gegenwart bestimmter Organe« (Deleuze 1995: 32, 34).

Es genügt also bei der Rede von Attraktion, Sensation oder Schock in der Film-Erfahrung nicht, die Intentionalität eines organisierten Leibes als Gegebenheit anzunehmen und dann dessen Demolierung oder Überforderung zu konstatieren – egal ob dies mit Shaviros nihilistischem Jubel darüber geschieht, daß ›bodies‹ sich als ›stupid‹ erweisen (Shaviro 1993: 208), oder mit einem Unbehagen an Orientierungsverlust, ›Schwinden des Affekts‹ und ›Verendung des Ichs‹ in der Postmoderne-Kritik nach Art von Fredric Jameson. Es

zählt nicht, was schwindet, endet oder blöd ist, sondern wie sehr Film es vermag – entgegen der Einsperrung des Lebens im Organismus – »den Zuständen eines perzipierenden Subjekts [...] den Affekt [...] zu entreißen« und »ein reines Empfindungswesen zu extrahieren« (Deleuze/Guattari 2000: 196): eine Extraktion in derselben Weise wie das Kino aus Körpern in Bewegung eine reine Bewegung freisetzt.

Der organlose Körper, verstanden als Potenzial vorübergehender Organe mit undefinierten Funktionen in der Begegnung mit dem Bild als Sensation, führt Deleuzes Bacon-Studie zu einem »dritten«, »haptischen Auge«: Jenseits optischer Kontrolle über die Hand entdeckt der Blick selbst eine Tastfunktion in sich (Deleuze 1995: 94ff.). Wie Deleuze rekuriert auch Antonia Lant (1995) auf den Kunsthistoriker Alois Riegl: In ihrer Interpretation eines »haptischen Kinos« trägt die Erfahrung von »Nahsicht« im frühen Film – zwischen ägyptizistischen Ästhetiken des Bildes als Textur und Benjaminschem Schock-Beschuß – dazu bei, bürgerliche Körper aus geordneter, sozialer und perzeptiver, Distanz herauszuzwingen.

Ein umfassendes Konzept von tastender Wahrnehmung und Film als »Haut« entwirft Laura U. Marks, indem sie Riegls Haptizität mit Sobchacks leiblicher Intersubjektivität und dem Deleuzeschen »Affektbild« verbindet. Anhand essayistischer (Video-)Ästhetiken des »intercultural cinema« von minoritären Exil-Communities konzipiert sie ein »Gedächtnis der Sinne« und nicht-herrschaftliche Visualität als haptische: Gleiten über Oberflächen als mimetische, nicht-objektivierende Ko-Präsenz mit dem Wahrgenommenen (Marks 2000a: 193, 138, 162ff.). Eine im Affektbild-Gedächtnis eingefaltete Virtualität »legt uns nahe, in unseren Körpern zu ergänzen, was im Bild nicht gesagt werden kann. So kehrt das Dokumentarische zum Körper zurück, um den Nullpunkt zu finden, von dem aus Erfahrung neu entstehen könnten« (Marks 2000b: 194ff.). Allerdings »ist Wahrnehmung kein endloses Nachfassen am Buffet des Erlebens, sondern ein Gang durchs Minenfeld des verkörperten Gedächtnisses. [...] Die Phänomenologie kann erklären, wie der Körper Machtverhältnisse somatisch codiert« (Marks 2000a: 152). Es geht um Wirkungen von Kräften und nicht um die Ideologie einer Rückkehr zu unentfremdeter, ganzheitlicher Sinnlichkeit, einer Sättigung am Spürbaren. Statt »eine Fülle taktiler Empfindung zu bieten, um einen Mangel an optischen Bildern auszugleichen«, werden haptische Bilder selbst »hautartig« (ebd.: 192).

Haut-Werden, Finger-Werden, Zur-Welt-Sein durch meine Finger, wie Sobchack sagt. Zu verdauende Augenschmäuse, magenrührende Sensationen. Es ist die Frage, ob »der Finger immer nur ein Finger und stets ein Finger ist, der die Erkenntnis wachruft« (Deleuze 1992a: 184): ob also die im arbeitsteiligen leiblichen Gemeinsinn dem Auge gehorsam vorauseilenden cinästhetischen Finger bloß eh immer schon wußten, was der Blick dann wiedererkennend bestätigt; oder ob die Emphase der Haptik und Gustatorik der Film-Erfahrung die Hand – und den Magen – im Auge als potenzielles Anders-Werden von in der Empfindung verkörperter Subjektivität begreift.

Die Frage stellt sich entlang eines Bruchs mit der Phänomenologie. Wir »können auf die Wahrnehmung des Films alles das anwenden, was über die Wahrnehmung im allgemeinen gezeigt wurde« (Merleau-Ponty 1969: 699). Gegen eine solche Sicht des Films, die vom Modell der »natürlichen Wahrnehmung« ausgeht, setzt Deleuze mit Bergson eine Rückführung der filmischen *und* der natürlichen Wahrnehmung auf einen nichtzentrierten, allseitig veränderlichen Ausgangszustand: die Immanenz der Materie als reines Licht und Bewegungsbild, »das Universum als Film an sich« (Deleuze 1989: 84ff., 88). Von dort erst sind unsere bewußte Wahrnehmung und die Bild-Typologie des Kinos herleitbar, zunächst als Organisation der Bildbewegung durch Entstehung intentionaler Zentren (Sensomotorik und Affektivität als materielle Aspekte von Subjektivität). Allerdings kann der Film in seiner Beweglichkeit, der »ein Verankerungspunkt, die Bindung an einen festen Horizont fehlt«, diesen Weg zurückgehen und das nichtzentrierte Bewegungsbild als »universelle Variation, totale, objektive und diffuse Wahrnehmung«, wiederherstellen (ebd.: 86, 94).

Man wird sich schwer tun, für Deleuzes Spekulation eines »Auges in der Materie« griffige Filmbeispiele zu finden. Deleuze nennt Vertovs »Kino-Auge« oder Filme von Stan Brakhage und Michael Snow als Annäherungen ans »kosmische Flimmern von Bewegungs-Bildern« (Deleuze 1989: 63f., 115ff., 99). Man könnte auch an manche Momente pyrotechnischer Verausgabung im Attraktionskino denken. Jedenfalls versteht Deleuze Film als Wiederkehr eines Anfangs des Bildes, der ohne universalistische oder identitätsphilosophische Voraussetzungen auskommt: Was Film uns ab und zu, blitzartig, wiederzufinden erlaubt, ist »die Welt vor dem Auftreten des Menschen, vor unserer eigenen Dämmerung« (ebd.: 99) – und nicht die Ursprünglichkeit des Bewußtseins oder des Leibes. Im Sinn dieses Gedan-

kens von der »Abwesenheit des Menschen« – der selbst »ein Komplex aus Perzepten und Affekten ist«, die »über alles Erleben hinausreichen« – verwerfen Deleuze und Guattari die phänomenologische Voraussetzung einer »Urdoxa« oder »Urmeinung«: Sie polemisieren gegen die »materiellen Apriorik« erlebten Empfindens, die »uns zur Welt kommen lassen sollten: nicht als Säuglinge oder Hominiden, sondern als Lebewesen von Rechts wegen, deren Proto-Meinungen die Fundamente dieser Welt sein sollten« (Deleuze/Guattari 2000: 192, 210, 175).

Der Gedanke von der »Abwesenheit des Menschen« stellt jene »wiedererfundene Doxa im Feld der kinematographischen Körper« in Frage, aus der heraus Ries das Phänomenale, Epochale, der Film-Erfahrung bestimmt: als »gegen eine *Orthodoxie* der Alltagserfahrung gerichtet[e]« Selbst-Vergewärtigung, die den sehenden Menschen »noch einmal zum Körper« (Ries 1992: 20f.) und zum »Sichtbarwerden im Schoße *seiner* Welt« führt (Ries 1993: 100). Aber Film ist nicht dazu da, uns uns selbst und die Welt als unsere zurückzugeben: »Man ist nicht in der Welt, man wird mit der Welt« (Deleuze/Guattari 2000: 199).

In krasser Weise steht Deleuzes – und Guattaris – Sicht jenen Momenten in Sobchacks Phänomenologie entgegen, die Film ganz auf eine Bestätigung unseres Leibes reduzieren: Wenn Sobchack den Film-Körper als Organismus aus Kamera und Projektor und die Technikgeschichte des Kinos als dessen »intentionale Teleologie« deutet, als Erwerb von Mobilität, bewußtem Sehen und Sprechen in Analogie zum Heranwachsen eines Babys, dann erscheint die Erfindung des Kinos als bloße Fußnote zur Aufzucht organisierter Norm-Subjekte (Sobchack 1992: 205-223, 251-256). Auch Sobchacks Cinästhetik-Vortrag zitiert das Baby herbei, setzt dessen unhierarchisierte Sinnlichkeit in Entsprechung zur Synästhesie des Films; und die Leib-Bild-Verflechtung, in der die Wahrnehmungsintention vom Film auf »meinen eigenen Leib« zurückgeht, verspricht uns: »Ich werde meine eigene Sinnlichkeit fühlen. [...] Mein Körper empfindet sich selbst in der Film-Erfahrung« (Sobchack 1996a). Eine (Kino-)Kultur des Sich-selberwieder-so-richtig-spüren-Wollens, der Vergewisserung über intakte Genußfähigkeit und leibliche Ganzheit, scheint hier theoretische Weihen zu erhalten.

Auch die Beziehung zwischen Film und der kognitiv-sprachlichen Systematik des Erzählens konzipiert Deleuze ganz anders als die Phänomenologie. Für Merleau-Ponty sind in der »stummen Welt« des Leibes »alle Mög-

lichkeiten der Sprache schon angelegt« (Merleau-Ponty 1986: 202), und Film ist imstande, »zu zeigen, wie etwas zu bedeuten anfängt« (Merleau-Ponty 1969: 701). Im Sinne dieses »wilden Sinns« sieht Sobchack im Film die »ursprünglichen Strukturen existentiellen Seins und die vermittelnden Strukturen der Sprache« gegeben: »Film-»Sprache« gründet in der ursprünglicheren pragmatischen Sprache verkörperter Existenz« (Sobchack 1992: 11, 13). Für Deleuze hingegen ist das nicht-diskursive Sichtbare »das Objekt nicht einer Phänomenologie, sondern einer Epistemologie«, für die es nichts unterhalb des Wissens gibt (Deleuze 1992b: 73, 79f.). Während die Phänomenologie von einer »ursprünglichen Erfahrung, einem ersten Einverständnis mit der Welt« ausgeht, so »als ob die sichtbaren Dinge bereits einen Sinn murmelten, den unsere Sprache nur noch aufzulesen brauchte«, hält Deleuze – mit Foucault – eine Wesensdifferenz von Sehen und Sprechen fest. Als Machtverhältnis, nicht als Uranfang, skizziert Deleuze folglich die Beziehung der Sprache zum filmischen Bild: zu seiner »plastischen Masse, einer signifikantenlosen, asyntaktischen und nicht sprachlich geformten Materie, die allerdings »semiotisch, ästhetisch und pragmatisch geformt ist« (Deleuze 1991: 46). Wenn sich nun die Sprache »dieser Materie bemächtigt (und das tut sie zwangsläufig, dann gibt sie den Aussagen Raum, die nach und nach die Bilder und Zeichen beherrschen«, Miriam Hansens Deutung der *Theorie des Films* rückt Kracauers Weigerung, »die materiellen, sensorischen Qualitäten des Films einer straffen diskursiven Struktur a priori unterzuordnen«, in die Nähe von Deleuze: Zwischen dem »Bereich materieller Kontingenz« und »unseren von Sprache, Erzählung, Identifikation und Intentionalität strukturierten »Sehgewohnheiten« « liegt eine »Differenz, die innerhalb des Bildes aufbricht« (Hansen 1997a: xxxi, xxxii, xxvii).

Erfahrungsästhetik als Ethik: Fleisch und Dinge

»Welchen Wert hat die Erfahrung, die der Film vermittelt«, zumal »in unserer Zeit«? Zu Kracauers Frage am Beginn des Epilogs der *Theorie des Films* stehen nun in zugespitzter Rivalität die Antworten im Raum, daß Film uns potenziell desorganisiert und neu macht (Deleuze), demoliert und debilitiert (Shaviro), im Wege einer Öffnung wiederherstellt (Sobchack).

Ein Kino-Antropomorphismus und Kino-Humanismus prägt Sobchacks Ansätze, Erfahrung ethisch zu bestimmen. Ihr begrifflicher Weg in die Phänomenologie beginnt mit Studien über das Sich-Einrichten in einer

Alltagserfahrung von Film-Bildern des Sterbens: Angesichts der Gewalt-Eruptionen im sozialen Leben und im Kino der USA der späten 60er Jahre wird Kinobesuch zum »homework – trying to learn how to survive«, gerät die filmische Vorführung gewaltsamer Tode zur Sinnsuche (Sobchack 1982b: 196ff.). Stärker noch erlegen Dokumentarfilme, die den Tod zeigen, kraft ihrer existentiellen Bindung an unsere Lebenswelt dem Zu-Schauen ethische Verantwortung auf: Dieses Schauen, als hilfloses, eingreifendes oder professionelles Verhalten, ist es, was Dokumentarfilme uns zu sehen geben (Sobchack 1998b: 203ff.).

Film »wirkt durch seine [...] Präsentation von Bewegung lebensspendend, lebenserhaltend und lebensbejahend« (ebd.: 194), schreibt Sobchack, und in ihren neueren Texten mündet ihr Vitalismus in die Zuschreibung einer bewahrenden Rolle an den Film – die mit dem Motto »Kunst bewahrt« das Anliegen teilt, etwas zu formulieren, das der totalen Subsumtion von Bild, Leib und Leben unters Kapital widersteht (Deleuze/Guattari (2000: 191). Sobchacks Pathos des Films, der uns »wieder zu unseren Sinnen bringt«, ist Teil einer mal medienhistorischen, mal alarmistischen Kritik der »Entkörperlichung« durch elektronische Vernetzung und durch eine »Kultur, die Sichtbarkeit technologisch von der Ganzkörperlichkeit des Sehens amputiert hat« (Sobchack 1999b: 57). Sobchacks grundsätzlich, also als Wortspiel, gestellte Frage »Is any body home?« – Ist uns der Körper, den wir als ständigen wenn auch veränderlichen Wohnsitz erleben, Haus oder Gefängnis? – erhöht den anthropologischen Einsatz ihrer Deutung des Film-Körpers als Heim: Film erstellt einen »sehenden/sichtbaren Raum [...] der Bewegung und Berührung«, »den man bewohnen kann« (ebd.: 46f.). Der elektronische »Oberflächen-Raum« hingegen weist die Physis des Zuschauer-Körpers ab; in ihm wohnt »no-body« (Sobchack 1988: 423ff.).

Sobchack setzt darauf, daß »die Körpererfahrung [...] ihre Existenz gegen ihre Simulation« stellt, indem sie »ihre »Gegenwärtigkeit« in einer Begriffs- und Bewegungs-Rhetorik zum Ausdruck bringt, die aus strategischen Gründen hyperbolisch und geradezu hysterisch sein darf« (ebd.: 427). Sie wird jedoch zunehmend mißtrauisch: In einer Neufassung dieses Aufsatzes deutet sie die Fitness-Kultur, die ihr 1988 noch als Verbündete denkbar schien, nun ebenfalls als Symptom der »Krise des Fleisches« (Sobchack 2000a). Zuletzt vermehrte sich ihr anti-konstruktivistisches Unbehagen am »technologischen High« des digitalisierten Kinos: »Die Schönheitschirurgie und die »Spezialeffekte« des Kinos konvergieren« in einer

»morphologischen Imagination«, die den »Körper als unendlich formbar« betrachtet; die »quick-change«-Kultur von Face-Lifting und Film-Morphing negiert die Mühsal von »Selbst-Realisierung« im Sinn eines »spätkapitalistischen Realismus«, der das Ideal sozialer Mobilität eines »self-made man« techno-mythologisch updatet (Sobchack 1999c: 205, Sobchack 2000b: 153, 144, xi, xii).

Wenn Filme die Rückkehr zu den Sinnen verweigern, dann bringt uns vielleicht »nichts so sehr (wieder) zur Besinnung wie ein bißchen Schmerz« (Sobchack 1991a: 327). Die Polemik gegen die Baudrillardische und technophiliejournalistische Euphorie der Simulation, die »den Leib ob seiner Schwächen schmäht und seine schreckliche Sterblichkeit wegobjektivieren will« (Sobchack 1995: 210), macht einen durch viele ihrer Schriften verlaufenden Subtext virulent: Die autobiografische Rede von ihrer Krebserkrankung, ihrer Beinamputation und der mühsamen Einverleibung ihrer Prothese fügt sich ins beschwörende Votum, »Erfahrung durch das Fleisch zurückzugewinnen« (ebd.: 212). Der Leib ist kein »Denkobjekt«, sondern »Fleisch, das leidet« (Merleau-Ponty 1986: 180); er muß Zustände metaphysischer Fixierung ebenso erdulden wie morpho-technologische Zugriffe (Sobchack 2000b: 154). Und doch bereitet das Fleisch nicht nur Schmerz; die Gleichung »Kino ist Schönheitschirurgie« birgt auch Chancen (Sobchack 1999c: 208). Die Welt ist »universelles Fleisch« als unser »Element«, »inkarniertes Prinzip« und »Seinstil«; »die Wahrnehmung eröffnet mir die Welt so, wie der Chirurg einen Leib öffnet« (Merleau-Ponty 1986: 181ff., 278). Ähnliches tut die Filmkamera, die einem Chirurgen gleich »tief ins Gewebe der Gegebenheit« eindringt (Benjamin 1977: 158). Das Fleisch ist »empirische und insofern symbolische Masse«: Medium der chiasmatischen Verflechtung von Materie und Sinn, durch die wir in der Film-Erfahrung auf diffuse Weise zugleich unser Körper, Körper des Films und Körper im Bild sind (Sobchack 1999b: 57).

Wie in Shaviros *The Cinematic Body* ist das Fleisch in passiver Erregung; und wie im organlosen Körper leidet es nicht, ohne zu werden. Im Zeichen des Fleisches überschreitet sich Sobchacks Phänomenologie der Selbst-Vergegenwärtigung mitunter bis an die Grenze eines transzendentalen Empirismus – als Vitalismus der »Dichte eines Lebens«, in dem »Altern immer Werden« ist und Körperverhalten keine fixe Identität, sondern »Dekomposition und Rekomposition meiner selbst« (Sobchack 1999c: 209, Sobchack 1999b: 60). Sogar das Morphing ist uns, so »seltsam vertraut« auf einer »molekularen Ebene«, »spricht zu dem Teil von uns, der unserer Wahrneh-

mung als ›Selbst‹ entgeht und am Fluß, am ständigen Werden des Seins teilhat«, sodaß »unsere Körper [...] ganz und gar nicht ›wir selbst‹ sind« (Sobchack 2000b: 132, 136).

Es sei das »wesentliche Merkmal der modernen Zeit [...], daß wir nicht mehr an diese Welt glauben«, weil sie »uns als ein schlechter Film vorkommt«, stellt Deleuze lapidar fest und votiert für das Ethos eines ›Glaubens an das Fleisch‹, das der Kontrolle der Worte über Körper und Dinge zuvorkommen kann. Weil das »Band zwischen Mensch und Welt zerrissen« ist und folglich »zum Gegenstand des Glaubens werden [muß], ist es notwendig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band« (Deleuze 1991: 224ff.). In späteren Erörterungen zur Kunst allerdings lassen Deleuze und Guattari Merleau-Pontys Phänomenologie des Fleisches nur als »Gemisch aus Sinnlichkeit und Religion« und das Fleisch nur als »Thermometer eines Werdens« gelten (Deleuze/Guattari 2000: 210ff.).

Das Band – nicht zuletzt das »sensomotorische« des klassischen Kinos – zur Welt ist gerissen. Das macht die Momente einer gebärphantasmatischen Nabelschnur-Rhetorik in der Phänomenologie der Welt- und Film-Erfahrung umso auffälliger und problematischer. »Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographischen Gegenstands mit meinem Blick« (Ries 1992: 16). Film steht in Affinität zu einer »Art von Leben, das noch wie durch eine Nabelschnur, aufs engste mit den materiellen Phänomenen verbunden ist«, »als hätte die Kamera sie gerade eben dem Schoß der Natur abgewonnen und die Nabelschnur zwischen Bild und Wirklichkeit wäre noch nicht zerschnitten« (Kracauer 1964: 109, 224). Und womöglich kann Film uns gar die »Entstehung [der Welt] aus der Erfahrung des rohen Seins« geben, »das für uns so etwas ist wie die Nabelschnur unseres Wissens und die Quelle des Sinnes« (Merleau-Ponty 1986: 206). Falls all dies gelten soll, dann nur, wenn ›Zur-Welt-Sein‹ ein ›Mit-der-Welt-Werden‹ ist, in dem diese ihrerseits etwas anderes wird.

»Einen Gegenstand anblicken, heißt in ihm heimisch werden« (Merleau-Ponty 1966: 92). Indem Filme anblickend das »Gewebe des täglichen Lebens« entfalten, machen sie »aus der Welt virtuell unser Zuhause« (Kracauer 1964: 394). Man kann das als Ausdruck regressiver Heimat-Sehnsucht lesen und einwenden, die phänomenologische »Suche nach Urmeinungen, die uns an die Welt als unserem Vaterland (Erde) binden«, erhebe »die bloße Meinung des Durchschnittskapitalisten« zum Weltmaßstab, »dessen

Wahrnehmungen Klischees und dessen Affektionen Warenzeichen in einer zum Marketing gewordenen Kommunikationswelt sind« (Deleuze/Guattari 2000: 174f.). Mit Lawrence Grossberg ließe sich in Sachen Welt-Zuhause betonen, daß die globalisierende »Medienmaschine« heute auch die Beheimatung im »Lokalen« und in Identitäten mitproduziert – als Investitionsstandorte und Exportartikel (Grossberg 2000: 307). Und bereits Adorno sieht die Inkonsequenz von Kracaues Kritik darin, daß »die Inthronisation einer sei's noch so queren individuellen Erfahrung, die bei sich selber zu Hause ist, gesellschaftlich akzeptabel bleibt« (Adorno 1965: 90).

Jedoch: Meint Kracauer wirklich, daß Film dem Menschen in seiner westlichen Aktualität, dem wohlkontrollierten, wohlbelebten, sich spüren wollenden Selbst, die Welt zum Wohnen feilbietet? Um das Selbstbewußte, »organisierte Ich des Zuschauers« geht es Kracauer jedenfalls nicht, denn das hat »abgedankt« und »zieht sich von der Szene zurück« (Kracauer 1964: 225, 217). »Die integrierte Persönlichkeit zählt zweifellos zum Lieblingsaberglauben moderner Psychologie« (Kracauer 1971: 140). Bei Kracauer, so Heide Schlüpmann, wird Kino »aus dem vertrauten Ort, an dem man Erfahrungen macht und Reflexionen anstellt, wieder zu einem fremden Phänomen«, im selben Maß wie die Film-Erfahrung als Erregung unseres physiologischen Bestands »die Möglichkeit der Selbstvergewisserung des Publikums über seine eigene vernunftlose Natur« nahelegt; vielleicht so nah, daß Film bei Kracauer in letzter Konsequenz »Spiegel einer vom Menschen entblößten Welt« wäre (Schlüpmann 1998: 41, 53, 120). Zumindest zeichnet sich bei Kracauer ab, wie Filme die Selbst-Gewißheit unseres Zur-Welt-Seins problematisieren können: »Sie entfremden uns unserer Umwelt, indem sie sie exponieren«, decken »unsere Verankerung in der Natur auf« und nötigen »uns, sie als einen Teil der Welt, in der wir leben und die wir sind, anzuerkennen«. – »In diesem Sinne ist das Kino nicht ausschließlich menschlich. Sein Stoff ist der unendliche Fluß sichtbarer Phänomene – jener sich stets verändernden Konfigurationen physischer Existenz, die menschliche Kundgebungen enthalten mögen, aber nicht in ihnen zu gipfeln brauchen« (Kracauer 1964: 88, 100, 139f.). Dies kommt Deleuzes zentrumslos variierender Immanenz der »Welt vor dem Auftreten des Menschen« nahe (Deleuze 1989: 97ff.). Die Frage, wie Film sich dieser leiblosen, nicht leblosen, Materie wieder annähern kann, stellt Deleuze mit denselben Worten, die auch seine Studie zu Foucaults Ethik und Existenzästhetik jen-

seits der Körper-Disziplinierung einleiten: »Wie uns von uns selbst lösen, wie uns loswerden?« (Deleuze 1992b: 133)

Anders, mit Hansen gefragt: Wie kann »die Rolle des Kinos im Verhältnis zur Erfahrungsarmut über bloße Förderung und Vollendung des historischen Prozesses« hinausgehen? Wie kann Film, zumal seine Körper-Wirkung, »gerettet« werden, »wiedergewonnen« als Medium einer Erfahrung, die nicht Einübung in eine auf Kapitalisierung des Lebens reduzierte Modernität ist (Hansen 1987: 202, 205)? Dazu müßte nicht zuletzt die Taktilität des Filmbildes der bei Benjamin angelegten Dialektik des Schocks zwischen Erfahrungshemmung und Erlebnisintensivierung entgegen. Diese wird in der technophoben Benjamin-Rezeption von Susan Buck-Morss ausgemalt: zum Bild filmisch induzierter Überstimulation und Taubheit der bombardierten Sinne, und mit der Forderung, »die Entfremdung des körperlichen Sensoriums *rückgängig zu machen, die instinktive Kraft menschlicher Körpersinne wiederherzustellen*« (Buck-Morss 1992: 18, 5). Diesen Weckruf kritisiert Hansen als konservativ, und sie kontert mit einem Benjaminschen Gegenmodell: das »Optisch-Unbewußte« des Films als mimetische Durchdringung von »Leibraum« und »Bildraum«, die massentherapeutisch den industriell geschundenen »Körper ins Spiel«, eben auch zum Spielen, bringt (Hansen 1995b: 260ff.).

Auch Laura U. Marks gewinnt filmischer Mimesis mehr ab als Buck-Morss, deren Emphase des Unzivilisierten sie als primitivistische Sehnsucht verwirft; man solle Sinnlichkeit nicht als wildes Sein, als exotisch, kindlich, unschuldig oder essenziell weiblich fetischisieren, sondern als am Körper erlernte Kultur verstehen (Marks 2000a: 143ff., 208, 152, 170). Mimesis, »taktile Epistemologie«, ist für Marks nicht Rückkehr hinter die Sprachmauer, sondern ein Potenzial, das minoritäre Film-Ästhetiken speist: Es deutet eine Ethik an (»Vertrauen in wahrgenommene Objekte«), eine asymbolische Logik (»Denken mit der Haut«) und eine »intersubjektive Erotik«, in der akognitives Ertasten »die Lücken im Bild ausfüllt«, um dessen Objekte »zu lieblosen, nicht bloßzulegen« (ebd.: 141, 181ff., 190f.)

Kracauer schreibt über die »besondere Art von Sensibilität« des Kinobesuchers: »Die materielle Realität, wie sie im Film sich darstellt, verlangt von sich aus, daß er sich endlos um sie bemühe« (Kracauer 1964: 224). Solche Empfindungsethik hält eine im bloßen Schockgewöhnungstraining vertane Chance der Film-Erfahrung intakt.

In Kracauers Programm einer *Errettung der äußeren Wirklichkeit* – so der Untertitel seiner *Theorie des Films* – geht es »um mehr als um Aufklärung, es geht um die Rettung der Rezeptivität« (Schlupmann 1998: 48). In deren Epilog figuriert »Erfahrung von Dingen in ihrer Konkrettheit« als »Heilmittel gegen jene Abstraktion, die sich unter dem Einfluss der Wissenschaft verbreitet: Da das Band zur Welt gerissen ist, wir also »nur diejenige Realität erfahren können, die uns noch zur Verfügung steht«, sieht Kracauer die Heilung im Zeichen eines Glaubens ans Fleisch: als »Bluttransfusion« durch begreifende Einverleibung der Dinge, als Notwendigkeit, »Realität nicht nur mit den Fingerspitzen [zu] berühren, sondern [...] ihr die Hand [zu] schütteln«; uns als Fühlende sehend zu machen, ist Sache des Films: »Er hilft uns in wirksamer Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken. Wir erwecken diese Welt buchstäblich aus ihrem Schlummer, ihrer potentiellen Nichtexistenz, indem wir sie mittels der Kamera zu erfahren suchen. Und wir sind imstande, sie zu erfahren, weil wir fragmentarisch sind« (Kracauer 1964: 384ff.). Es geht also nicht um realistische Welt-Wiedergabe, sondern um die vom Filmbild erregte, freigesprengte Materialität eines nicht-identischen Subjekts, das sich mimetisch an nicht-identischen Dingen entäußert, an »Trümmern« und »Fetzen von Zufallsereignissen«. Von ihnen – so deutet Gertrud Koch den Nachhall messianischer Geschichtsphilosophie in der *Theorie des Films* – sollen wir uns »kein Bild machen«, sondern sie »in ihrer Materialität bewahren«: »Das Optische, das Zeigen und Vorführen der Dinge, ersetzt [die] Berührung der Dinge durch die Herstellung des Blickkontaktes« (Koch 1996: 139, 144).

»Der Stand der Unschuld«, so Adorno über Kracauers affirmative Verdinglichungs-Optik, »wäre der der bedürftigen Dinge, der schäbigen, verachteten, ihrem Zweck entfremdeten; sie allein verkörpern dem Bewußtsein Kracauers, was anders wäre als der universale Funktionszusammenhang, und ihnen ihr unkenntliches Leben zu entlocken, wäre seine Idee von Philosophie. [...] Die Rettung der physischen Realität. So wunderbar ist sein Realismus« (Adorno 1965: 108). Das filmische Anschmiegen ans anorganische Leben der infamen Dinge, das Adorno wunderbar vorkommt, birgt für Schlupmann die grundsätzliche Möglichkeit einer »Kritik des Individuums«, wobei der »Vorrang der physischen Realität« der »Negation der Selbstbehauptung im Subjekt« dient (Schlupmann 1998: 120, 117). Ähnliches formuliert Sobchacks wunderliche Fundierung von Ethik und Ästhetik in der »Interobjektivität«, in der wir »einen Großteil unseres Selbstbe-

wußtseins« aufgeben und »erkennen, *was man subjektiv empfindet, wenn man objektiv körperlich ist*«, der Subjekt-Körper erfährt »das passionierte Erdulden und die Hingabe an sein objektives Sein als eine Bekräftigung der Zugehörigkeit zur Welt«, »zum Fleisch«, unsere eigene »Objektheit« macht uns »vergriffen [...] von einer plötzlichen Ehrfurcht und Achtung vor der »Heiligkeit« der ganzen weltlichen Existenz« (Sobchack 1994: 197, 203f.).

Der Sinn von Kracauers »Errettung der physischen Realität« allerdings ergibt sich aus einer heillosen Historie, in dem Moment, in dem »wir«, vielmehr: die Überlebenden der faschistischen Massenvernichtung, nur wie durch Zufall noch auf der Welt sind: »die »Katastrophe« [ist] eingetreten, ohne daß der Messias angekommen wäre«, und die »Aufgabe einer »Kultur des Films, sich um den Körper zu kümmern«, lenkt Kracauers Wahrnehmung der Massenkultur zur »Konzentration auf deren Abfallprodukt – gleichwohl auch Kulturprodukt: den »seelenlosen« Körper« (Schlupmann 1998: 107, 112f.). In seinem Epilog, dessen Schluß den Arbeitstitel »Death Day« trug, zeigt »Kracauers melancholischer Blick auf das Trümmerfeld« den »Film nicht mehr als Medium einer sich selbst reflektierenden, aufhebenden und zerstörenden Moderne als Fluchtpunkt der Geschichte, sondern [...] als Episteme eines postmodernen, post-metaphysischen, post-anthropozentrischen Todesuniversums« (Hansen 1995b: 266, Hansen 1997a: xxiv, xvi). Die *Theorie des Films* handelt vom »Film nach Auschwitz« (Schlupmann 1998: 106).

Film tröstet nicht den Leib, sondern macht die Erschöpfung als alltägliches Verhalten, das »das Vorher und Nachher enthält«, und »den Ablauf der Zeit am Körper sichtbar«, meint Deleuze; dies gilt für ein Kino, dem es »nicht um die Wiederherstellung einer Präsenz der Körper in Wahrnehmung und Handlung geht«, sondern um einen »Glauben, der in der Lage ist, uns die Welt und den Körper von dem aus, was ihre Abwesenheit bezeichnet, zurückzugeben« (Deleuze 1991: 260, 244f.). Ein solches Potenzial konstatiert Marks an der minoritären Ästhetik des *intercultural cinema* von Exil-Communities: »Haptische Visualität impliziert eine fundamentale Trauer über [...] den abwesenden Körper, während optische Visualität versucht, ihn wiederzubeleben und ganz zu machen. [...] In ihrem Bemühen, das Bild zu berühren, kann haptische Visualität die *Schwierigkeit* des Erinnerns repräsentieren« (Marks 2000a: 191, 193) – Kracauers »Film in unserer Zeit« ist »auf der Suche nach dem Subjekt des Überlebens« (Schlupmann 1998: 105), dessen Empfinden diese Trauerarbeit zufällt.

Körper-Gedächtnis, Film und Geschichte

Wenn die verheerenden ›Ereignisse der Moderne‹ als Problemstoffe nachwirken, die die Gewinnung von Sinn, zumal von ›Kon-Sens‹, aus den Dokumenten des Vergangenen blockieren (White 1996), dann können gerade Historien-Blockbuster wie FORREST GUMP (1994), TITANIC (1997) oder PEARL HARBOR (2001) die (Zeit-)Geschichte in den Griff kriegen. Sie bedienen eine kulturelle Sensibilität, der erzählte, geschriebene oder umstrittene Geschichte zu ›inauthentisch‹ ist, und die den Erlebnishunger ihrer Erfahrungsarmut in Diskursspielen mit dem Event-Charakter des Traumatischen ›therapiert‹. Zwischen JURASSIC PARK (1993) und SCHINDLER'S LIST (1993) »ist der Holocaust womöglich zum letzten historischen Themenpark geworden« (Elsaesser 1996: 145ff.). Es geht um Aneignung der toten Materie der Geschichte in einem affektiven Gedächtnis.

Der »populären Sehnsucht, Geschichte auf persönliche und sogar körperliche Weise zu erleben«, widmen sich, so Alison Landsberg, Erlebnis-museen und vor allem der Film im Sinne eines kulturtechnischen ›Prothesen-Gedächtnisses‹: Dieses bietet KonsumentInnen Erfahrungen anderer Subjekte und Zeiten als somatisch ›installierte‹ Erinnerungen, die sie »besitzen und von denen sie sich besessen fühlen« können (Landsberg 1995: 178, 176). Für Landsberg enthält prothetisches ›Oberflächen-Erleben‹ von Geschichte, das deren ›unverdauliches Material‹ ins Spiel bringt, im Keim eine differenzielle ›Ethik der Empathie‹ (ebd.: 187). Diesem Gedanken hält Robert Burgoyne seine skeptische Sicht einer Gedächtnis-Prothese namens FORREST GUMP entgegen: In diesem Blockbuster ersetzt die ›Neuschreibung‹ der Sixties die ›organischen Gedächtnisse‹ populärer Agency, ›assimiliert‹ sie dem hegemonialen Gedächtnis, das als ›Bindegewebe der nationalen Narration‹ dient – Film als Schönheitschirurgie an hautnah erlebter Geschichte (Burgoyne 1997: 106ff.).

Unter dem Titel »History Happens« schreibt Sobchack über FORREST GUMP und entnimmt dem Film die Lehre »Shit Happens«; daß es sich dabei um eine Lehre zur Bildung phänomenalen Sinns handelt, führt sie unter Verweis auf Whites Konzept der narrativen Unterbestimmtheit des ›modernen Ereignisses‹ aus: »Wenn Geschichte – wie Scheiße – ›geschieht‹, dann geschieht sie nur in der Gegenwart«; sie ruft unser Bewußtsein auf, »aus diesem gegenwärtigen ungeformten Material« etwas zu machen, »that deeply matters« (Sobchack 1996b: 2f., 14). Und über Bilder aus Historienschenken

– über die notorischen ›Römer-Locken‹ oder über die urtümelige Physis in BRAVEHEART –, die nachwirkend ins Fleisch unseres historischen Bewußtseins übergehen, hartnäckig eingefaltet in dessen ›Palimpsest‹, meint Sobchack: »Bisweilen bleibt uns nur die Repräsentation phänomenaler ›Dinge‹ wie Staub und Haar als Halt«, um »Zeitlichkeit« als potenzielle Geschichte und die »existentielle Präsenz« der Vergangenheit zu begreifen (Sobchack 1999d). Geschichte mit Haut und Haar: als filmischer Griff in den Staub historischer Böden, auf denen ein Forrest Gump mit Bart, ein Braveheart mit Zottelhaar oder der Held aus GLADIATOR (2000) mit Stirnlocke durchs Bild laufen. »Was Marx sagt, daß die Geschichte nicht auf dem Kopfe geht, ist wahr, doch nicht minder wahr, daß sie nicht mit den Füßen denkt. Oder vielmehr: weder ihr ›Kopf‹ noch ihre ›Füße‹ gehen uns an, sondern ihr Leib als ganzer« (Merleau-Ponty 1966: 16).

Sobchacks Liberalismus eines historischen Bewußtseins, dem alle Sinnbildung freizustehen scheint, steht in hybrider Verbindung mit ihrem Materialismus eines affektiven Körper-Gedächtnisses, in das filmischer Geschichtssinn uns versenkt. Versenkung als ›submersion‹, als ›going down in history‹, durch das TITANIC uns die historische Größe anhand räumlich-dinglicher Dimensionen erleben läßt: an der Größe des Meeres, der Massen und des Schiffs als Museum ebenso wie am nostalgischen Wert kleiner Privatgegenstände als Souvenirs (Sobchack 1999e: 192ff.). Versenkung aber auch in die Pracht von Historienepen, deren konsumästhetisch sinnträchtige Anhäufung von Details und Ereignissen uns Geschichte (ihr »existentielles Gewicht«, das schiere ›making history‹) fleischlich empfinden läßt. Die immense Bildbreite und gleichsam auszusitzende Filmlänge schreibt dem ›gelehrigen Körper‹ historische Erfahrung ein: für die Nachwelt [posterity], auf unseren Hintern [posteriors] (Sobchack 1990: 28ff.).

»Zeit ist für mich da, weil ich Gegenwart habe«, die »auf eine Vergangenheit hin geöffnet ist«, »so daß meine Welt sich nach Maßgabe einer kollektiven Geschichte erweitert« – »[I]ndem ich meine Zeit erlebe, kann ich andere Zeiten verstehen; »gerade weil sie immer erlebte Geschichte ist«, ist Geschichte nie ohne Sinn (Merleau-Ponty 1966: 482, 492, 517, 510).

Sobchacks Phänomenologie der filmisch erlebten Welt und Geschichte enthält eine Reduktion von Zeit auf erweiterte Gegenwart im Raum. Gedächtnis ist für sie wesentlich leibliches ›re-membering‹: ein ›Wieder-Zusammensetzen‹, das etwa ihre Ästhetik des SF-Films prägt. Entsprechend Jamesons Lamento über den Verlust von Geschichte und Tiefe durch

Schrumpfung von Zeit zu Raum und von Raum zur Fläche sieht Sobchack den detailüberladenen urbanen Raum der postmodernen SF-Filme als Materialisierung und Verdinglichung von Zeit – oder, mit Merleau-Ponty gesprochen: als »objektive Welt«, die »zu erfüllt [ist], als daß es in ihr Zeit geben könnte«, sodaß sich »überall in ihr nur ›Jetzt‹ finden« (Merleau-Ponty 1966: 468). Anstelle von Bewegung aus Neugier nach dem jeweils nächsten Raum inszenieren Filme im Gefolge von *BLADE RUNNER* (1982) Faszination am und Absorption im »gegenwärtigen Raum«; dieser »sammelt den zeitlichen Fluß von Erzählung und Geschichte, dämmt ihn ein, als wäre er Museum und Mülldeponie zugleich« (Sobchack 1987: 279, 263). Raum erscheint als Abfall recycelndes Trümmerhaufen-Gedächtnis.

»Alle Bedeutung wird in Raumbeziehungen erzeugt« (Sobchack 1987: 269). Das gilt nicht nur für SF-Filme, in denen sich die »absolute, oberflächliche, euphorische Gegenwartigkeit« des elektronischen Bildes breitmacht. Das gilt letztlich für Sobchacks Verständnis jeglicher Film-Erfahrung: Es geht ihr um »›Gegenwärtigkeit‹ in der Gegenwart, die von ihrer Verbindung mit der Vergangenheit und der Zukunft erfüllt ist. Weil der Film die subjektive Zeitlichkeit der Erinnerung, der Begierde und der Stimmung [...] sichtbar (und hörbar) macht, schafft seine spezifische Dynamik [ein Zeiterleben] in *Retention* und *Protenition*« (Sobchack 2000a: 77). Wenn Sobchack Zeit nur als erlebte Dauer und das Behalten von Vergangenen bzw. Vorgehen auf Künftiges als bloßes »thickening of the present« versteht, und wenn Jameson das Wirken von Vergangenheit und Zukunft auf die Gegenwart verräumlicht, als Fähigkeit des Subjekts, sich im »Zeitgefüge aktiv nach vorn und rückwärts auszurichten« (Jameson 1986: 70f.), dann bedarf es nicht erst der apokalyptischen Rede vom »Zerreißen der Signifikantenkette kohärenter Erfahrung«, um Zeit undenkbar zu machen.

In Seitenhieben mißverstehen Sobchack die Kino-Bücher von Deleuze als eine sich selbst verleugnende Phänomenologie und wirft dessen Betonung der Differenz von »natürlicher« und Film-Wahrnehmung mit der psychoanalytischen Kritik an der Illusionsapparatur des Kinos in einen Topf; und sie hält fest: »Es ist nicht Zeit, sondern Raum – der als und durch das objektive Leib-Subjekt erlebte Bedeutungsraum, der historische Raum der Situation«, in dem Subjektivität und Film »gründen« (Sobchack 1997a: 230f., Sobchack 1992: 30f.). An diesem Knackpunkt ließe sich der Abstand zwischen dem Zur-Welt-Sein des phänomenologischen Leibes und dem Mitter-Welt-Werden des organlosen Körpers anhand der Differenz zwischen

Sobchacks filmisch erlebter Gegenwart der Geschichte und Deleuzes ›Zeit-Bild‹ als Gegenwarten spaltendes ›Gedächtnis des Außen‹ entfalten.

›No-thing is lost in these films; every-thing remains‹ – der Raum in ›postfuturistischen‹ SF-Filmen ›sammelt‹ materielle Kultur als Wert ›an sich‹ und rettet kulturelle Artefakte vor ihrer Überbestimmung durch Zeit und Funktion, kraft seiner Fähigkeit zu akkumulieren, zu bewahren, zu transformieren und zu recyceln (Sobchack 1987: 262f.). Der Raum als bewahrendes Gedächtnis: Das gilt auch für Sobchacks ›lounge-Zeit-Räume des Film Noir, jenes Anderswo, in dem die einstige Kohärenz des Heims ›zerspringt, sich zerstreut und konkret re-membered‹ wird (Sobchack 1998a: 146). In der Frage nach dem Geschichtssinn des Aussitzens von Übergangszeiten qua ›Abhängen‹ läßt sich von den Nachtclubs, Bars, Hotels und Bahnhofshallen des Film Noir, ein Link zur Vorliebe für Lounging, und Recycling, in heutigen Freizeitkulturen denken – dorthin, wo ›der Zeitraum sozusagen vor unseren Augen zerfällt. Von einer sinnerfüllten raumzeitlichen Einheit wandelt er sich zu einer Art Treffpunkt für Zufallsbegegnungen – wie etwa der Wartesaal eines Bahnhofes‹ (Kracauer 1971: 142).

Für Kracauer ist der Raum historischer Forschung als Erfahrung ein ›Vorraum‹, wo Geschichte sich, im Unterschied zum Blick von Kunst und Philosophie auf die letzten Dinge, den ›vorletzten‹ widmet; es geht um ›theoretisch[e] Bestätigung der namenlosen Möglichkeiten‹ in den Zwischenräumen der auf Allgemeinheit abzielenden Diskurse und Praktiken (Kracauer 1971: 179, 199). Für David Rodowick hat historisches Wissen bei Kracauer gerade in seiner ›hybriden Natur‹ die Basis seiner ›Errettung‹; seine ›nicht-homogene Struktur, zwischen Affekt und Begriff, läßt es dem Vergessen gelebter Erfahrung, wie es systematischem Denken eignet, entgehen (Rodowick 1987: 132, 139).

›Wenn Geschichte eine Wissenschaft ist, dann ist sie eine Wissenschaft, die anders ist‹: Kracauer beschreibt Geschichte in (oft wortgleich formulierter) Entsprechung zu seiner *Theorie des Films* als eine Kunst, die anders ist: Film und Fotografie ›helfen, unsere Abstraktheit [...] zu überwinden, [...] helfen uns, *durch* die Dinge zu denken, anstatt über ihnen. [Sie] erleichtern es uns, die vergänglichen Phänomene der äußeren Welt einzuverleiben und sie derart der Vergessenheit zu entreißen. Etwas ähnliches wäre auch über Geschichte zu sagen‹ (Kracauer 1971: 38, 180). Im ›photographischen Ansatz‹ des Films bricht formende Subjektivität sich an der Unbestimmtheit der physischen Realität; im ›historischen Ansatz‹ zum Verstehen ›der prak-

tisch endlosen, zufälligen und unbestimmten *Lebenswelt*« (Kracauer 1971: 182) steht einer »formativen, konzeptuellen Aktivität historischen Schreibens und Interpretierens« die »Transformation der Subjektivität des Historikers durch die Immersion ins [...] Material der Geschichte« entgegen (Rodowick 1987: 124).

Die Nähe der Materialismen von Film und Geschichte zueinander birgt auch die Möglichkeit des in Schlüpmanns Kracauer-Interpretation aufgeworfenen Problems: »[W]enn der Film die Geschichte aus der Innerlichkeit herausführt, dann nur in eine Gegenwart, die Geschichte negiert« in die physische Realität (Schlüpmann 1998: 116). Vielleicht aber macht Kracauer doch Geschichte als Auflösung einer Verankerung im Hier und Jetzt und, mehr noch, Zeit als Spaltung der Gegenwart, als Selbstaffektion und Anders-Werden des Subjekts, denkbar: Kracauer weist die Rede vom historiografischen »Gegenwarts-Interesse«, vom Historiker als »Kind seiner Zeit«, zurück: »Eigentlich ist er das Kind von mindestens zwei Zeiten – seiner eigenen und der Zeit, die er erforscht. Sein Geist [...] wandert ohne feste Bleibe umher«; dies deshalb, weil »Geschichte Photographie unter anderem darin [gleich], daß sie ein Mittel der Entfremdung ist«: Sie verlangt dem entdeckenden Blick ins Vergangene dieselbe »aktive Passivität« als »Gespür« und Aufnahme »mit allen angespannten Sinnen« ab wie der Film unserem affizierten Wahrnehmen. Und: »Nur [im] Zustand der Selbstvertilgung oder Heimatlosigkeit kann der Historiker mit dem ihn betreffenden Material kommunizieren. [...] Als Fremder in der von Quellen evozierten Welt sieht er sich vor die Aufgabe gestellt – die Pflicht des Exils –, ihre Oberflächenerscheinungen zu durchdringen.« Bei dieser (der Entäußerung des Subjekts an den Filmbild-Körper nachempfundenen) »Selbstausslöschung« geht es nicht nur um Verräumlichung des Zeitenwechsels als Exterritorialität, sondern um Identitätswechsel auf der »Reise« ins Material der Vergangenheit – und zurück (Kracauer 1971: 67f., 93, 16, 85f, 91f.).

In eine ähnliche Richtung zielt Dudley Andrews Geschichts-Hermeneutik des Films: Geschichte »beginnt im Narzissmus, steht jedoch der Selbst-Verleugnung offen«; filmhistoriografisches Verstehen geht von »Zufallsbegegnungen« mit »alten Filmen«, mit anderen Welten und Wahrnehmungsweisen, aus; deren »Differenzen stellen uns Möglichkeiten in Aussicht, anders zu sein als wir sind« »Als Historiker bin ich ein Zuschauer, der bereit ist, ein anderer Zuschauer zu werden« (Andrews 1986: 22ff., 38)

«[M]an wird das Problem der Philosophie der Geschichte nur dann lösen, wenn man das Problem der Wahrnehmung löst« (Merleau-Ponty 1986: 252). Wahrnehmendes Verstehen von Geschichte ist »Versenkung in Konfigurationen von Einzelheiten« (Kracauer 1971: 199), Mimesis an die fragmentarische Fremdheit und Äußerlichkeit der historischen Realität als physische (Rodowick 1987: 117ff.). Aus der Nähe der Geschichtserfahrung zum Film greift der späte Kracauer auf einen Gedanken aus seinem Photographie-Aufsatz von 1927 zurück: »Die Wendung zur Photographie ist das *Vabanque*-Spiel der Geschichte« (Kracauer 1963: 37). Geschichte setzt, so Koch, alles auf das Bild, in dem »das Naturfundament selbst, ohne überlagerten Sinn, zur Erscheinung kommt« und: »Was die Errettung der Dingwelt im Bild ist, ist die Aufhebung der Dinge in den Sammlungen und Geschichten, die der Historiograph anlegt bzw. schreibt« (Koch 1996: 131, 149). Zeigt sich das Vermögen der Fotografie im »Sammelkatalog« einer »Totenwelt in ihrer Unabhängigkeit vom Menschen« und die Errettungsästhetik des Films im Körperkontakt zum Bild-Ding, so steht eine Geschichtsforschung, die sich als »vollständige Ansammlung der kleinsten Fakten« versteht, im Zeichen von »Mitleid mit den Toten« (Kracauer 1963: 37f., 1971: 130). In der »Sammelwut« und im »Moderduft, die Nietzsche an einer »bewahrenden Historie« ausmachte, regt sich der – dem New Historicism ebenso wie James Cameron oder Steven Spielberg vertraute – Wunsch, »die Toten zum Sprechen«, gar »ins Leben zurück zu bringen« (Kracauer 1971: 72, 81).

SAVING PRIVATE RYAN

USA 1998; Regie: Steven Spielberg

Im »Board of Trustees« des American Film Institute ist Vivian Sobchack gleich unter Steven Spielberg gelistet. Ab und zu schreibt sie auch über ihn. So beschreibt etwa Sobchacks Ideologiekritik an der »infantlistischen« Neuformulierung männlicher Subjektivität in Filmen von Spielberg und George Lucas eine reaktive Bearbeitung und Umdeutung der US-Erfahrung in Vietnam – zumal der Aggression gegen »Kinder und kindliche Leute« (Sobchack 1991b: 14, 17). Das westliche Wir imaginiert sich rückwirkend neu – im Bild eines Bündnisses mit den Kleinen und Unschuldigen gegen das Imperium wie in *STAR WARS* (1977) und im Zeichen stauender, kindlicher Ein-

falt, wie in *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND* (1977) und *E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL* (1982). Die Spielbergsche ›Ikonografie des Staunens‹ verbindet Sobchack in ihrer SciFi-Studie mit dem Meta-Humanismus der genannten Filme, in dem ›die Aliens‹ eine ›uns‹ verlorengegangenen Menschlichkeit verkörpern (Sobchack 1987: 284, 294). Im Licht dieser Gedanken erscheint die Invasion in *SAVING PRIVATE RYAN* als Alien-Invasion. Wie Kracauer über Historienfilme meinte: »Ein Geschöpf der Gegenwart, dringt der Film als Fremdling in die Vergangenheit ein« (Kracauer 1974a: 44).

SAVING PRIVATE RYAN handelt vom Eindringen ins Material der Geschichte aus der Position staunender Fremdheit und wiedererlangter Unschuld. Als massentherapeutische Gedächtnisprothese versucht dieser Film, neue affektive Bindungen an die Sinnressourcen einer Vergangenheit her-



zustellen, die sich gerade ob der Fülle ihrer dokumentarischen und fiktionalen Repräsentationen im Unauthentischen und Abstrakten von Geschichte zu verlieren droht. Deshalb setzt die (Wieder-)Aneignung des Vergangenen gerade bei der Konfrontation mit dessen sinnentleerter, destruktiver Fremdheit an. Jenseits müßiger Unterscheidungen zwischen Kriegs- und Anti-Kriegsfilmen führt der ›Realismus‹ der harten Landung von Tom Hanks und seinen Kameraden im Sand der Normandie in ein unbekanntes Land der Geschichte – plastisch (mit Sobchack und Kracauer) formu-



liert: in Staub und Dreck als deren Rohmaterial, in ein Nach-Erleben mit Haut und Haar des D-Day als Death Day.

Die viertelstündige Landungssequenz zeigt die Verwüstung objektiver Körper und von deren Welt, gibt uns aber auch ein verkörpertes Zur-Welt-Sein als Immersion in die Kontingenzt und Aufruhr der historischen Materie. Das Wackeln der Handkamera, hektische Schwenks und Schnitte, die Perforation der Tonspur durch eine Unzahl heftiger Sounds machen filmische Subjektivität, die sich aufs distanzlose Mittendrin-Sein ihrer Körperlichkeit reduziert, zum Medium leiblicher Verflechtung: Das Empfinden der Figuren teilt sich unserer Wahrnehmung als taktiler Affekt und Erschütterung mit. Diese Wendung zum »Naturfundament« des Subjekts, zur Dinglichkeit leidender Körper im und gebeutelten Körper vor dem Bild, exemplifiziert Sobchacks Schmerzethik und das darin gern zitierte Jamesonsche Diktum »History is what hurts«. Durch Loslösung des Geschehens vom narrativ-historischen Telos des handelnden Ich – ein Vergleich zum zielbewussten Heroismus des D-Day-Spektakels *THE LONGEST DAY* (1962) liegt nahe – tritt aus dem leiblichen Dialog der Film-Erfahrung eine »passionierte Interobjektivität« im Fleisch des Körpererlebens hervor.

Eine nicht-teleologische Geschichte kann zeigen, »wie die Geschichte am Leib nagt«: »Dem Leib prägen sich die Ereignisse ein [...]. Am Leib löst sich das Ich auf« (Foucault 1987: 75). Sobchacks mitleidsethische Perspektive, die fremdes Leid »am eigenen Leib« versteht, führt in *SAVING PRIVATE RYAN* an den Punkt der Auslöschung visuellen (Selbst-)Bewußtseins in der Kräftephysik der Geschichte. Dort korrespondiert der Kracauerschen Sprengung des Film-wahrnehmenden Ich die taktile Brechung von Kamera-Visualität (im Aufprall von Erde, Blut und Regen auf der Optik) und vor allem jener Handlungsmoment, in dem Tom Hanks Hören und Sehen vergeht: Die in dröhnenden Zeitlupen gebannte Wahrnehmung der hilf- und helmlos aus blutigem Wasser an Land gespülten, handlungsunfähigen Figur verweist weniger auf den optischen und akustische »point of view« eines Subjekts – »Einen Blickpunkt kann es im Kino nicht geben« (Sobchack 1988: 423) – als auf dessen prekäre Situiertheit in der Welt, ein veritables »Zur-Welt-Kommen« als Kind einer fremden und traumatischen Vergangenheit.

Allerdings nimmt an diesem »Nullpunkt der Erfahrung« in *SAVING PRIVATE RYAN* nicht eine Neubildung von Sensibilität (im Sinn der Deleuzeschen »optisch-akustischen Situation«) ihren Ausgang, sondern die Restauration

handlungsfähiger Subjektivität als Re-Narrativisierung von Geschichte. Ein »Bewußtsein«, eben noch »zerrieben in einen Staub von Augenblicken« findet die »Wahrnehmung als den »Boden« aller Ruhe wie aller Bewegung« wieder (Merleau-Ponty 1966: 497, 488). Staub wird als Boden kohärenter Identität territorialisiert – wie der Sand, den der von Tom Sizemore gespielte Sergeant nach erfolgter Landung in eine Dose mit der Aufschrift »France« füllt, um ihn neben den »Africa« und »Italy« benannten Sand-Dosen zu archivieren. Solche Selbstvergegenwärtigung im Erfühlen historischer Sandböden besorgt der Titelheld von *GLADIATOR* lieber vor dem Kampf.

Was Film den »blutigen Gladiatorenkämpfen in der antiken Arena oder [den] Schauerdramen des *Grand Guignok*« hinzufügt, ist »die Sichtbarkeit dessen [...], was sonst in innerer Erregung untergehen würde. [...] Das Kino zielt also darauf ab, den innerlich aufgewühlten Zeugen in einen bewußten Beobachter umzuwandeln«, es »macht das in Wirklichkeit Unvorstellbare zum Schauobjekt. Daß die jähe Entblößung des Grauensvollsten zunächst als Sensation wirkt, ist unvermeidlich« (Kracauer 1964: 92, 1974b: 26f.). Ein prägnanter Moment der Rückgewinnung sinnlicher Orientierung in Spielbergs Film setzt in Wahrnehmung-als-Handlung um, was Kracaers pädagogische Ästhetik des Grauens im Mythos deutet: »Die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild«; in ihm konnte Perseus die Medusa anblicken, um sie dann zu köpfen; Kracauer meint »Kriegsfilme« und »Filme über Nazi-Konzentrationslager«, wenn er schreibt: »Die Spiegelbilder des Grauens sind Selbstzweck«; indem wir sie »erblicken – und das heißt: erfahren –, erlösen wir das Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit hinter den Schleiern von Panik und Fantasie« (Kracauer 1964: 395f.). Bei Spielberg können die in Angst erstarrten GIs das feindliche Feuer nur überwinden, wenn sie dessen Herkunftsort erkennen: Das indirekte Bild, das Hanks einfängt, indem er einen Taschenspiegel aus seiner Deckung ins Schußfeld hält, macht die verdeckte deutsche MG-Stellung erstmals zum Schauobjekt und ermöglicht so dessen aktive Bewältigung.

»Wenn »erfahren« »erblicken« heißt, dann wäre die Massenvernichtung nur erfahrbar, soweit sie visualisierbar wäre. Visualisierbar ist nur, [...] was der Welt physischer Dinge zugehört« (Koch 1996: 145). So wie Hanks' Spiegel als einer jener »Rückspiegel« fungiert, die in vielen Spielberg-Filmen zeigen, was uns verfolgt, läßt *SAVING PRIVATE RYAN* Errettung nur aus dem Rückblick des Gedenkens heraus zu. Die an die Stelle der Befreiung Europas vom Faschismus getretene absurde Rettung eines Soldaten, die sechs

seiner Retter das Leben kostet, wird sinnvoll nur im Vorgriff auf den Rückblick: »Some day we might look back on this and decide that saving Private Ryan was the one decent thing we were able to pull out of this whole godawful shitty mess.« Was Tom Sizemores antizipierende Selbstreflexion im Trümmerfeld als »miracle« anspricht, vollzieht der Film auch an der Erfahrung physischen Leids: Sie wird aus dem Schockerlebnis des Sinnesverlusts erlöst, indem die Gegenwart sie dem Sinn der Geschichte zuschlägt. Der Strand ist Gedächtnisort, Historyland, geworden. Der Kniefall vor der Kriegsgeneration in der Rahmenhandlung auf dem Soldatenfriedhof vollbringt jenes »Wunder des Nationalismus, den Zufall in Schicksal zu verwandeln« (Anderson 1996: 20). Die blindwütig vernichteten Körper werden im Körper von Ryans versammelter Familie und diese im Symbol-Körper der blaß, aber selbstbewußt im Wind knatternden »Stars and Stripes« reinkarniert. Auch Spielbergs anderer Friedhofs-Epilog, der Tribut der Nachkommen von Geretteten an Schindlers Grab, überträgt die »Rettung durch Erinnerung«, die »anamnetische Solidarität mit den Toten« (Koch 1996: 141), in den »generational pragmatism« einer »family history« (Elsaesser 1996: 178).

Das Wunder von SAVING PRIVATE RYAN, die Umwandlung von Sinnlosem in Sinn, von Schock in Stolz, von Ding-Körpern in Volkskörper, von Trümmerswelt in Vaterland, von Massensterben in die Wiedergeburt der nationalen Familie, wirft Probleme auf – etwa im Sinn Kracauerscher Bedenken (1964: 116; 1971: 185, 121f.): Historienfilme »laufen der Affinität des Mediums zum Endlosen zuwider«, wenn sie Geschichte im Gegenwartssinteresse formen, zumal zum geschlossenen System einer »Erfolgsstory«; anders gesagt: Die kontingente Mikrophysik der Geschichte ist nicht einfach so von »unten« nach »oben« übersetzbar, von der detailhistoriografischen »Großaufnahme« in die makroperspektivische »Totale« des vereinheitlichenen Geschichtsbewußtseins; »bei der Beförderung in höhere Regionen [...] kommen [die Mikro-Ereignisse] in beschädigtem Zustand an.« Und Kochs These, der Chronist einer »diskontinuierlichen, von Brüchen und Verwerfungen charakterisierten Welt« könne »nur ein Überlebender sein« (Koch 1996: 151), ist auf das Pathos des Rettens, Überlebens und Gedenkens in SAVING PRIVATE RYAN (oder auch in TITANIC) nur sarkastisch anwendbar: Im alltäglichen medienkulturellen Survivalismus von Blockbustern, Geständnis-Talkshows, Retro-Ästhetik und Internierungsfernsehen wird die Erfahrungskategorie des Überlebens traumatischer Ereignisse verflüssigt

und adaptiert – durch Diskurse hegemonialer Gruppen, die die Kontinuität historischer Definitionsmacht durch Rhetoriken der Selbst-Viktimisierung zu bewahren suchen. Von *FORREST GUMP* und *APOLLO 13* (1995) bis *SAVING PRIVATE RYAN* ist Tom Hanks der All-American-Survivor, *CAST AWAY* (2000) an Gestaden der Historie: die gedächtnisprothetische Inkarnation einer Nation und ihres angelsächsischen Mainstream, der ›Opfer der Geschichte‹ sein will (eine Rolle, die Österreich heute ohne Rekurs auf Filme gerne spielt).

Ein Aufsatz von Miriam Hansen beginnt beim infantilistischen Durchspielen von Schock-Sensationen in *JURASSIC PARK* und endet in der Anmerkung: »Unter dem Gesichtspunkt des Glücksspiels sowie dem der märchenhaften Rettung, die das Ausmaß der Vernichtung nicht in Abrede stellt, hätte Kracauer vielleicht sogar einem Film wie *SCHINDLER'S LIST* positive Möglichkeiten abgewonnen« (Hansen 1995b: 271 Fn. 42). So erscheint auch *SAVING PRIVATE RYAN* als fragwürdiger Welterfolg des Versuchs, in der ›Krise des Fleisches‹ eine schmerzliche Rückbesinnung zu vermitteln; und zwar »indirekt über das Spiel, die spielerische, fiktive Konfrontation der Zuschauer mit der filmisch artikulierten Gewalt« (ebd.: 266). Schindlers gewagtes Gambling und die Kriegsspiele am D-Day hätten demnach ihren Sinn als Rettungsmissionen im Kontext eines ›popular modernism‹, »der imstande wäre, die durch die Modernisierung erlittenen Schocks und Schrammen der Menschen im Horizont einer allgemein zugänglichen Öffentlichkeit zu reflektieren« (Hansen 1997b: 97). Spielbergs Recycling filmhistorischer Altbestände versucht den Rückgriff auf dieses vielleicht längst verspielte massenkulturelle Potenzial. Der Werbespruch von *THE LOST WORLD: JURASSIC PARK* (1997) gibt die Generallinie in Spielbergs Projekt der Verflechtung von Menschenliebe und Cinephilie vor: Der Slogan »Etwas hat überlebt« chiffriert nicht nur das Pathos der Bewahrung von Körper-Erfahrung in der Bild-Empfindung, sondern auch ein melancholisches Verhältnis von Film zu sich selbst.

Literatur

- ADORNO, Theodor W. 1965: »Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer«. In: Ders.: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 83-108.
- ANDERSON, Benedict 1996: *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* [1983]. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- ANDREW, Dudley 1985: »The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory« [1978]. In: Nichols, Bill (Hrsg.): *Movies and Methods. Volume II*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 626-632.
- 1986: »Hermeneutics and Cinema: The Issue of History«. In: *Studies in the Literary Imagination* XIX, 1, S. 21-38.
- Benjamin 1977 ???– Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 136-169.
- Benjamin 1977 ???– Benjamin, Walter: »Über einige Motive bei Baudelaire« [193?]. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, 185-229.
- BELL, Jeffrey A. 1994: »Phenomenology, Poststructuralism, and the Cinema of Time«. In: *Film and Philosophy* 2, Website: www.hanover.edu/philos/film/vol_02
- BUCK-MORSS, Susan 1992: »Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered«. In: *October* 62, S. 3-41.
- BUKATMAN, Scott 1995: »The Artificial Infinite: On Special Effects and the Sublime«. In: Lynne Cooke, Peter Wollen (Hrsg.): *Visual Display: Culture Beyond Appearances*. Seattle: Bay Press, S. 255-289.
- BURGOYNE, Robert 1997: *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- CARROLL, Noël 1997: »Kracauer's *Theory of Film*«. In: Peter Lehmann (Hrsg.): *Defining Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 111-131.
- CASEBIER, Allan 1991: *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- CHION, Michel 1999: »Sanfte Revolution... und rigider Stillstand« [1987]. In: *Meteor* 15, S. 35-46.
- CLOVER, Carol J. 1992: *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press.
- CORRIGAN, Timothy 1991: *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. London.
- DELEUZE, Gilles 1989: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. [1983] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 1991: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. [1985] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 1992a: *Differenz und Wiederholung*. [1968] München: Fink.
- 1992b: *Foucault*. [1986] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 1995: *Francis Bacon – Logik der Sensation*. [1984] München: Fink.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix 1977: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*. [1972] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 2000: *Was ist Philosophie?* [1991] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- ELSAESSER, Thomas 1996: »Subject Positions, Speaking Positions: From HOLOCAUST, OUR HITLER, and HEIMAT to SHOAH and SCHINDLER'S LIST«. In: Vivian Sobchack (Hrsg.): *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York, London: Routledge, S. 145-183.
- 1998: »Specularity and engulfment. Francis Ford Coppola and BRAM STOKER'S DRACULA«. In: Steve Neale, Murray Smith (Hrsg.): *Contemporary Hollywood Cinema*. London, New York, S. 191-208.
- FOUCAULT, Michel 1987: »Nietzsche, die Genealogie, die Historie« [1971]. In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 69-90.
- GROSSBERG, Lawrence 2000: »Globalisierung, Medien und Agency«. In: Ders.: *What's Going on? Cultural Studies und Populärkultur*. Wien: Turia + Kant, S. 287-315.
- GUNNING, Tom 1991: »Enigmas, Understanding, and Further Questions: Early Cinema Research in Its Second Decade Since Brighton«. In: *Persistence of Vision* 9, S. 4-9.
- 1994: »Horror Vacui. André de Lorde und das Melodram der Sensationen«. In: Christian Cargnelli, Michael Palm (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS, S. 235-252.
- 1995: »An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator« [1989]. In: Linda Williams (Hrsg.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 114-133.
- 1996: »Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde« [1986]. In: *Meteor* 4, S. 25-34.
- HANSEN, Miriam 1987: »Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'«. In: *New German Critique* 40, S. 179-224.
- 1993: »'With Skin and Hair': Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940«. In: *Critical Inquiry* 19, S. 437-469.
- 1995a: »Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere« [1993]. In: Linda Williams (Hrsg.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 134-152.
- 1995b [Miriam Bratu Hansen]: »Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden: Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg«. In: Gertrud Koch (Hrsg.): *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 249-271.
- 1997a [Miriam Bratu Hansen]: »Introduction«. In: Siegfried Kracauer: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. [1960] Princeton University Press, S. vii-xlv.
- 1997b [Miriam Bratu Hansen]: »SCHINDLER'S LIST IS NOT SHOAH: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory« [1996]. In: Yosefa Loshitzky (Hrsg.): *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on SCHINDLER'S LIST*. Bloomington: Indiana University Press, S. 77-103.
- JAMESON, Fredric 1986: »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus« [1984]. In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 45-102.
- KOCH, Gertrud 1996: *Kracauer zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- KRACAUER, Siegfried 1963: »Die Photographie« [1927]. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Essays. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 21-39.

- 1964: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. [1960] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 1971 – KRACAUER, Siegfried: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. [1969] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 1974a: »Der historische Film« [1940]. In: Ders.: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 43-45.
- 1974b: »Das Grauen im Film« [1940]. In: Ders.: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 25-27.
- LANDSBERG, Alison 1995: »Prosthetic Memory: TOTAL RECALL and BLADE RUNNER«. In: Mike Featherstone, Roger Burrows (Hrsg.): *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, S. 175-189.
- LANT, Antonia 1995: »Haptical Cinema«. In: *October* 74, 1995, S. 45-73.
- MARKS, Laura U. 2000a: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, London: Duke University Press.
- 2000b: »Signs of the Time. Deleuze, Peirce and the Documentary Image«. In: Gregory Flaxman (Hrsg.): *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2000, S. 193-214.
- MERLEAU-PONTY, Maurice 1966: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. [1945] Berlin: de Gruyter.
- 1969: »Das Kino und die neue Psychologie« [1965]. In: *filmkritik* 11, S. 695-702.
- 1986: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. [1964] München: Fink 1986.
- METZ, Christian 1972: *Semiologie des Films*. München: Fink 1972.
- MICHELSON, Annette 1969: »Bodies in Space: Film as »Carnal Knowledge««. In: *Artforum* 8, 6, S. 54-63.
- NOCHIMSON, Martha P. 1997: *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
- PALM, Michael 1994: »Was das Melos mit dem Drama macht. Ein musikalisches Kino«. In: Christian Cargnelli, Michael Palm (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS, S. 211-232.
- RIES, Marc 1992: »Encore. En corps. Die wiedererfundene Doxa im Feld der kinematographischen Körper«. In: Karl Sierck, Gernot Heiß (Hrsg.): *und? Texte zu Film und Kino*. Wien: PVS, S. 13-21.
- 1993: »Myosis. Gena Rowlands ist Gena Rowlands. Zum filmischen Körperspiel am Beispiel von A WOMAN UNDER THE INFLUENCE«. In: Andrea Lang, Bernhard Seiter (Hrsg.): *John Cassavetes. Dir.Actor*. Wien: PVS, S. 91-106.
- ROBNIK, Drehli 1999: »Der Würgeengel der Geschichte. Walter Benjamin über GODZILLA und HALLOWEEN«. In: *Meteor* 14, S. 48-58.
- RODOWICK, D.N. 1987: »The Last Things Before the Last: Kracauer and History«. In: *New German Critique* 41, S. 109-139.
- SCHLÜPMANN, Heide 1998: *Ein Detektiv des Kinos: Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- 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 1982a: »Toward Inhabited Space: The Semiotic Structure of Camera Movement in the Cinema«. In: *Semiotica* 41-1/4, S. 317-335.

- 1982b: »The Violent Dance: A Personal Memoir of Death in the Movies« [1974]. In: Michael T. Marsden, John G. Nachbar, Sam L. Grogg jr. (Hrsg.): *Movies as Artifacts: Cultural Criticism of Popular Film*. Chicago: Nelson-Hall, S. 189-198.
- 1987: *Screening Space. The American Science Fiction Film*. New York: Ungar.
- 1988: »The Scene of the Screen: Beitrag zu einer Phänomenologie der »Gegenwärtigkeit« im Film und in den elektronischen Medien«. In: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 416-428.
- 1990: »Surge and Splendor: A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic«. In: *Representations* 29, S. 24-49.
- 1991a: »Baudrillard's Obscenity«. In: *Science-Fiction Studies* 18, S. 327-329.
- 1991b: »Child/Alien/Father: Patriarchal Crisis and Generic Exchange« [1987]. In: Constance Penley, Elisabeth Lyon, Lynn Spiegel, Janet Bergstrom (Hrsg.): *Close Encounters: Film, Feminism, and Science Fiction*. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press, S. 3-30.
- 1992: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press .
- 1994: »Die Materie und ihre Passion. Prolegomena zu einer Phänomenologie der Interobjektivität«. In: Christoph Wulf, Dietmar Kamper, Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie, S. 195-205.
- 1995: »Beating the Meat/Surviving the Text, or How to Get Out of this Century Alive«. In: Mike Featherstone, Roger Burrows (Hrsg.): *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, S. 205-214.
- 1996a: »What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh«. Vortragsmanuskript, Symposium »film [SUBJECT] theory«, Wien 1996.
- 1996b: »Introduction: History Happens«. In: dies (Hrsg.): *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York, London: Routledge, S. 1-14.
- 1997: »Film«. In: Lester Embree u.a. (Hrsg.): *Encyclopedia of Phenomenology*. Dordrecht: Kluwer, S. 226-232.
- 1998a: »Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir«. In: Nick Browne (Hrsg.): *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 129-170.
- 1998b – Sobchack, Vivian: »Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm« [1984]. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 183-215.
- 1999a: »Cities on the Edge of Time: The Urban Science Fiction Film«. In: Annette Kuhn (Hrsg.): *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema*. London, New York: Verso, S. 123-143.
- 1999b: » »Is any body home?« embodied imagination and visible evictions«. In: Hamid Naficy (Hrsg.): *home, exile, homeland. film, media, and the politics of place*. New York, London: Routledge, S. 45-61.
- 1999c: »Scary Women. Cinema, Surgery, and Special Effects«. In: Kathleen Woodward (Hrsg.): *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*. Bloomington: Indiana University Press, S. 200-211.

- 1999d: »The Insistent Fringe: Moving Images and the Palimpsest of Historical Consciousness« [1997] *Screening the Past* 6, 1999. Website: www.latrobe.edu.au/www.screeningthepast
 - 1999e: »Bathos and the Bathysphere: On Submersion, Longing, and History in TITANIC«. In: Kevin S. Sandler, Gaylyn Studlar (Hrsg.): *Titanic: Anatomy of a Blockbuster*. New Brunswick, London: Rutgers University Press, S. 189-204.
 - 2000a: »The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic »Presence««. In: Robert Stam, Toby Miller (Hrsg.): *Film and Theory. An Anthology*. Malden, Oxford: Blackwell, S. 67-84.
 - 2000b: »Introduction« und » »At the Still Point of the Turning World: Meta-Morphing and Meta-Stasis«. In: dies. (Hrsg.): *Meta-Morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, S. xi-xxiii, 131-158.
- TOMASULO, Frank P 1988.: »The Text-in-the-Spectator: The Role of Phenomenology in an Eclectic Theoretical Methodology«. In: *Journal of Film and Video* 40, 2, S. 20-32.
- WALDENFELS, Bernhard 1999: *Sinneschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 2000: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- WHITE, Hayden 1996: »The Modernist Event«. In: Vivian Sobchack (Hrsg.): *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York, London: Routledge, S. 17-38.
- WILLIAMS, Linda 1994: »Learning to Scream«. In: *Sight and Sound* 12, S. 14-17.
- 1995a: »Film Bodies: Gender, Genre, and Excess« [1991]. In: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press, S. 140-158.
 - 1995b: »Corporealized Observers: Visual Pornographies and the »Carnal Density of Vision«. In: Patrice Petro (Hrsg.): *Fugitive Images: From Photography to Video*. University of Wisconsin, S. 3-41.