

Thomas Morsch

Before Interpretation – After Representation. Sensation, Affekt und Körper im Kino

Vortrag München Dienstag 4.11.2014, 19 Uhr, Schwerer Reiter

[ACHTUNG: Vortragsmanuskript ohne vollständige Befußnotung!]

Diese Vortragsreihe fragt nach den Möglichkeiten eines physiologischen, körperlichen, sensuellen, atmosphärischen Zugangs zu kulturellen und ästhetischen Gegenständen und nach der Eigenständigkeit dieser Zugänge gegenüber den expliziten Formen des Verstehens, die vorrangig kognitiver, sprachlicher, symbolischer, und damit also *interpretativer* Natur sind. Es geht also um etwas, was den Prozessen der Hervorbringung von Bedeutung vorausgeht. So verstehe ich „Before Interpretation“.

Der Film scheint ein prädestiniertes Medium zu sein, wenn es um solche Fragestellungen geht. In seiner „Theorie des Films“, ursprünglich 1960 verfasst, formuliert Siegfried Kracauer (2005, S. 216) noch in aller Eindeutigkeit: „Ich gehe von der Annahme aus, dass Filmbilder ungleich andere Arten von Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst physiologisch beanspruchen, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen.“ Vor allem weil der Film die Welt in Bewegung zeigt, so Kracauer, erzeuge das Medium „Resonanz-Effekte“, die im Zuschauer kinästhetische Reaktionen, Muskelreflexe und motorische Impulse auslösen.

Diese Einsicht in die geradezu körperliche Form des Verstehens, die der Film noch vor jedem kognitiven Begreifen ins Werk setzt, ist in der Filmtheorie allerdings lange Zeit ignoriert worden. Die akademische Etablierung der Filmwissenschaft vollzog sich parallel zur Entfaltung des Strukturalismus, und so wundert es nicht, dass sich das filmtheoretische Interesse zunächst vorwiegend auf sprachanaloge und symbolische Prozesse richtete. Später rückten dann unbewusste und kognitive Prozesse ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

In meiner vor einigen Jahren erschienenen Dissertationsschrift (Morsch 2011), der ich diese ehrenvolle Einladung verdanke, geht es mir um den Versuch, den Film, seine medialen Grundlagen, seine Ausdrucksmöglichkeiten und die Erfahrungen, die er ermöglicht, zur Gänze aus der Perspektive des Körperlichen zu betrachten.

Das Körperliche wird nicht *neben* anderen Facetten filmischer Erfahrung und filmischen Ausdrucks zur Geltung gebracht wird; vielmehr wird angestrebt, das Feld des Kinos in seiner Gesamtheit durch die Optik des Körperbegriffs zu reflektieren. In diesem Sinne werden etwa die sinnlich-körperlichen Erfahrungen, die man im Kino machen kann, nicht als komplementär zu anderen Dimensionen der Erfahrung – identifikatorische Prozesse, Kognition, Bedeutungsstiftung – verstanden; die Studie fragt vielmehr danach, *was als Identifikation, Verstehen und Erfahrung zu gelten hat, wenn man diese Begriffe unter der Prämisse einer somatischen Verankerung betrachtet.*

Das heißt aber zugleich, dass es auch nicht, zumindest nicht in erster Linie, um die Behauptung geht, dass die erwähnten körperlichen Prozesse den anderen, psychischen und interpretatorischen Prozessen der Bedeutungsstiftung einfach *vorgelagert* wären und ihnen allein daher eine Art *Primat* zukäme. Das mag zwar auf einige Aspekte des Körperlichen durchaus zutreffen – das Kracauers-Zitat hat dies bereits angedeutet. Natürlich nehmen wir mittels körperlicher Organe wahr, *bevor* wir uns über Sinn und Bedeutung eines Films, eines Kunstwerks oder auch einer Situation, in der wir uns befinden, Gedanken machen können. Aber so verstanden scheint mir die körperliche Dimension ästhetischer und außerästhetischer Erfahrung gleichermaßen noch nicht angemessen verstanden. Denn ein solcher Ansatz relegiert das Körperliche zu einem bloßen *Vorstadium*, das sich erst durch Assimilation in eine höhere Bewusstseinsordnung erfüllt, das erst durch Reflexion, wie man mit einer Unterscheidung Walter Benjamins sagen könnte, vom bloßen Erlebnis zur echten Erfahrung wird, und so überhaupt erst einen Wert erhält.

Dem versucht mein Vortragstitel Rechnung zu tragen, der dem „Before Interpretation“ ein „After Representation“ gegenüber oder besser gesagt: zur Seite stellt. Was mit „after representation“ gemeint ist, werden hoffentlich meine späteren Filmbeispiele noch verdeutlichen. Einstweilen soll die eher ironische Gegenüberstellung von „before“ und „after“ darauf hinweisen, dass sich das Körperliche aus meiner Sicht nicht temporal einhegen lässt. Das Körperliche ist nicht etwas, das sich vollzieht, *bevor* die *eigentlich* relevanten

Prozesse kognitiver und mentaler Art einsetzen; es bildet nicht nur die Grundlage von Wahrnehmung und Verstehen im Sinne einer *Voraussetzung*; sondern es ist genuiner Teil *auch* von Verstehens- und interpretatorischen Prozessen.

Before Interpretation – After Representation gibt meinem kleinen Vortrag insofern eine temporale Klammer, ein Narrativ, wenn man so will, dem ich auf meinem Weg von einigen allgemeinen theoretischen Erläuterungen zu meinen späteren Beispielen folgen werden.

Diese Perspektive möchte ich im Folgenden verdeutlichen, indem ich einen kleinen Überblick über theoretischen Überlegungen in meiner Arbeit gebe, bevor ich dann versuche, dies anhand einiger Filmausschnitte zu konkretisieren.

Ich habe meinen kleinen Vortrag in drei Teile gegliedert, und der erste Teil beschäftigt sich mit dem „Körper als Subversion“.

I. Der Körper als Subversion

Theoriegeschichtlich setzt mein Buch mit poststrukturalistischen Ansätzen an und verfolgt deren Einlassungen zum Körperlichen weiter über Adornos ästhetische Theorie und Kulturtheorien des Körpers bis zu filmtheoretischen Ansätzen und zum sog. „performative turn“, der körperliche Vollzüge in der Kunstproduktion und –erfahrung ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Im Übergang vom Strukturalismus zum Poststrukturalismus kommt es zu einer Wiederentdeckung des Körpers als Thema, aber noch in verdeckter Form. Am Körper interessiert Theoretiker wie Roland Barthes, Julia Kristeva, Jean-François Lyotard u. a. sein Subversions- und Widerstandspotenzial. Der Körper wird mit einem Außen der sprachlichen und symbolischen Ordnung identifiziert. Er fungiert hier noch weitgehend als eine Chiffre, auf die projiziert wird, was man bereits als relevant erkannt hat, sich aber dem theoretischen Zugriff, der unter der Prämisse eines absoluten Primats der Sprache verfährt, noch entzieht. So geht es auch selten um den Körper direkt; vielmehr wird das Körperlich durch eine Reihe von Neologismen gleichsam ‚umstellt‘: Begriffe wie das „punctum“, die „jouissance“, „der stumpfe Sinn“ bei Barthes, das „Figurale“ im Gegensatz zum „Figurativen“ bei Lyotard, der Genotext im Gegensatz zum Phänotext bei Kristva, aber auch das Reale im

Gegensatz zum Symbolischen und Imaginären bei Jacques Lacan und Slavoj Žižek. All diese Konzepte stehen in unterschiedlicher Weise, wo würde ich behaupten, mit dem Materiellen und Körperlichen in Zusammenhang, ohne mit dem Körper selbst zusammenzufallen (vgl. Morsch 2011, S. 17-95).

Im Windschatten dieser Begrifflichkeiten avanciert der Körper zu einer Instanz, in der sich das Erratische und „Unfügliche“, wie man mit dem Philosophen Dieter Mersch (2002, S. 291) sagen kann, verdichtet, das je nach Perspektive, die symbolische Ordnung unter- oder überschreitet. Das Körperliche wird in unterschiedlicher begrifflicher Umkleidung als Gegenentwurf zu einer artikulierten, codierten Sinnhaftigkeit in Stellung gebracht.

Dabei kann man, wie gesagt, den Körper keineswegs als mit den genannten Konzepten als schlicht identisch ansehen, aber er ist mit ihnen über metonymische Ketten verbunden, an denen sich die Argumentation entlang bewegt: metonymische Ketten, die gebildet werden aus Begriffen und Konzepten wie: Rhythmus, Prosodie, Materialität, Textur, Taktilität, das Präsymbolische, Präverbale, Präödpale, Trieb und Energie, das Asignifikante und Nicht-Repräsentationale, der Exzess, sowie Präsenz und Ereignis – und damit ist schon angedeutet, dass sich diese Theorielinie in meinen Augen bis in die jüngeren Versuche hinein fortsetzt, zum Beispiel ein post-dekonstruktives Denken der Präsenz zu etablieren, wie dies der französische Philosoph Jean Luc Nancy (vgl. Nancy 1995) aber auch Hans Ulrich Gumbrecht (vgl. Gumbrecht 2004, 2009) versucht haben.

Die prominente Stellung des Körpers beruht in all diesen Kontexten darauf, dass er mit einem emanzipatorischen und subversiven Potenzial verknüpft wird, das sich aus seiner exterritorialen Stellung zur Sprache ableitet. Er steht ein für die Möglichkeit des Hereinbrechens eines uncodierten Affekts, der die Ordnungen des Symbolischen und der Repräsentation zersetzt. Das Körperliche fällt mit einer *Signifikanz* zusammen, die sich abseits der Signifikation bewegt, mit einer Bedeutung abseits kognitiver Interpretation also.

Die Idee, dass dem Körper eine subversive Qualität zukommt, weil er die Möglichkeit in Aussicht stellt, die gesellschaftlich sanktionierten Formen der Bedeutungsstiftung und des Verstehens zu unterlaufen, hat auch in der Filmtheorie Früchte getragen und birgt zugleich ein interessantes filmanalytisches Programm, das ich hier nur an einem Beispiel skizzieren

möchte, in dem der subversive Körper die Autorität der Erzählung über den filmischen Text unterminiert.

Ich beziehe dieses Beispiel aus einem Text von Jennifer Barker (1995) über Michelangelo Antonionis Film „Chung Kuo China“, in dem sie von einem Angriff des Körperlichen auf die ethnographische Erzählung spricht. Auf Einladung der chinesischen Regierung hatte Antonioni 1972 Gelegenheit, die Volksrepublik zu bereisen. Antonionis Intention seiner filmischen Reise von Beijing nach Shanghai war es, möglichst das Alltagsleben der Chinesen einzufangen.

Es dürfte außer Frage stehen, dass auch dokumentarische und ethnografische Filme über eine Erzählung verfügen, die das sichtbare Material perspektiviert, Ereignisse interpretiert, ordnet, und erklärt, sowie die einzelnen Szenen in einen temporalen und räumlichen Zusammenhang stellt, der Kontinuität und Kausalität hervorbringt. Diese ethnografische Narration kann einen mehr oder weniger expliziten Charakter annehmen, aber ohne jede Form von Narrativ hat man wohl kaum mehr als eine Ansammlung von Bildern.

Antonionis „Chung Kuo China“ folgt der Form vieler klassischer ethnografischer Filme und etabliert die Instanz des Erzählers in Form eines Voice Over Kommentars, der als Quelle aller objektiven und nicht unmittelbar sichtbaren Informationen auftritt, die zum Beispiel die politischen Verhältnisse und die chinesische Geschichte betreffen.

Dieser Kommentar ist in der Szene, die ich zeige, aufgrund der Kürze des Ausschnitts allerdings verstummt. Das Filmteam befindet sich in einem kleinen Dorf, in dem zuvor wohl noch nie Filmaufnahmen gemacht worden sind. Ein von der Regierung bestellter Reiseleiter und Übersetzer, der das Team begleitet, erklärt den Dorfvorstehern das Projekt. Der Kommentar beschreibt das Verhalten der Dorfbewohner als freundlich, aber distanziert, als geprägt von Scheu, Unsicherheit und sogar Angst gegenüber der Kamera. Die Dorfbewohner bleiben in der Sequenz „an ihrem Platz“, verhalten sich entsprechend dem Kommentar, bis einer der Dorfbewohner aus diesem vorgezeichneten Tableau ausbricht.



Intransigenz des Körpers in Michelangelo Antonioni: Chung kuo China

Von der rechten Seite her setzt sich ein Mann in Bewegung, schneidet die Blickachse der Kamera, auf die er sich entschieden zubewegt. Seine Körpersprache und seine zielstrebige Bewegung dementieren das Narrativ von Angst oder Unsicherheit. Fast droht er die Kamera umzulaufen, da bricht die Einstellung ab, als würde der Film einsehen, dass diese körperliche Erscheinung eine Inkommensurabilität mit der narrativen Intention der Szene aufweist. Man kann den Körper des chinesischen Dorfbewohners zum einen als Widerstand gegen die Autorität des ethnografischen Erzählers interpretieren, zum *anderen* als Ausdruck einer Kommunikation mit dem Betrachter, die die Ebene der Erzählung gleichsam untertunnelt. Das Körperbild gilt Jennifer Barker als taktile Index einer Gemeinsamkeit, die über kulturelle Differenzen hinweg geteilt wird, als Index einer Verständigung *mit dem Anderen* und *des Anderen*, das, um James Cliffords „The Predicament of Culture“ zu paraphrasieren, in der schlichten Tatsache der Ko-Präsenz in einer geteilten Welt ihren Ursprung hat. Das Körperliche stellt die Möglichkeit einer existenziellen Verbindung mit dem Anderen in Aussicht, die abseits der auktorialen Narration verläuft.

An solche Überlegungen schließen experimentelle Formen des ethnografischen Films an, wie etwa die Filme von Trinh Minh-Ha, deren filmische Verfahren sich eher mimetisch an den Anderen anschmiegen als *über* ihn zu sprechen oder ihm zum *Gegenstand* der Repräsentation zu machen. Darin liegt zugleich der Versuch, dem Zuschauer einen sinnlichen Zugang zum Anderen zu ermöglichen, trotz und durch die Vermittlung durch den technischen Apparat des Films.

Solche Beispiele zeigen schon, dass man nicht dabei stehen bleiben kann, das Körperliche als subversives Element zu thematisieren, das die Ideologien und Strukturen punktuell durchstößt. In der Filmtheorie ist die Thematisierung des Körpers in zwei Richtungen

vorangetrieben worden, auf die ich mich in den beiden folgenden Abschnitten meines Vortrags beziehe.

II. Verkörperte Wahrnehmung

Die erste der beiden Linien hat sich in dem zu „Chung Kuo China“ Gesagten bereits in dem Hinweis auf das Körperliche als eigenständige Kommunikationsebene angedeutet. Sie stellt nicht die Negativität des Körpers ins Zentrum, aus der er seine subversive Kraft schöpft, sondern arbeitet unter Rückgriff auf die phänomenologische Wahrnehmungstheorie Maurice Merleau-Pontys seine Produktivität heraus. Dieses Paradigma lässt sich auf den Begriff der „verkörperten Wahrnehmung“ bringen, der in meinen Augen auf den Kern filmischer Ästhetik und Verfahren zielt. In seiner Phänomenologie der Wahrnehmung hatte Merleau-Ponty (vgl. 1966) diese tief in der leiblichen Erfahrung verankert und diese an den Körper gebundene Wahrnehmung zugleich als Fundament von Sprache, Kognition und Erfahrung ausgewiesen.

Der phänomenologische Ansatz ist in der Filmwissenschaft sowohl auf den Filmzuschauer, das heißt auf die Rezeption bezogen worden wie auf die medialen Ausdrucksmöglichkeiten des Films.

Soweit es den Zuschauer betrifft, hat der Ansatz zu einer Korrektur des Paradigmas des distanzierten, souveränen Blicks geführt und die okularzentristische Verengung aufgesprengt, der das Verständnis der Filmrezeption lange Zeit unterworfen gewesen ist. Die These einer Wahrnehmung, die tief in unserer körperlichen Existenz verankert ist und deren Verflechtung mit der materiellen Welt die Grundlage aller Erfahrung bildet, hat die Filmtheorie sensibilisiert für die synästhetischen Facetten filmischer Erfahrung, für die Evokation verschiedenster Sinnesmodalitäten über die scheinbar engen, nur Bild und Ton umfassenden Datenkanäle des Films, also für die haptischen, taktilen, propriozeptiven Sensationen, die sich in der Filmbetrachtung vermitteln bis hin zu den in unserem Körpergedächtnis abgespeicherten olfaktorischen, gustatorischen und motorischen Empfindungen, die der Film aufzurufen vermag.

Im Kino nimmt also nicht allein ein mit einem Ohr versehenes *Auge*, sondern ein *Körper* Platz, der in seiner Gesamtheit an der Filmerfahrung Anteil hat, die daher in einem starken theoretischen Sinne auf einer „verkörperten Wahrnehmung“ beruht.

Wichtiger noch als mit Blick auf das sinnlich erweiterte filmische Erleben scheinen mir die Konsequenzen zu sein, die aus der phänomenologischen Theorie für die Objektseite des Films erwachsen sind. Die Filmwissenschaftlerin Vivian Sobchack hat eine Theorie des filmischen Mediums vorgelegt, die dessen Operationen in Analogie zur menschlichen verkörperten Wahrnehmung versteht, wie sie von Merleau-Ponty dargelegt wurde (vgl. Sobchack 1992).

Der Film ist ein Medium, das mittels der Kamera performativ Wahrnehmungen herstellt. Die Bewegung der Kamera macht diese Herstellung von Wahrnehmung selbst sichtbar. Wie es in der menschlichen Wahrnehmung der Fall ist, nimmt die Kamera als Ursprung des filmischen Bildes stets ein physisches Verhältnis zum Sichtbaren ein. Die Kamera sieht, ganz wie der Mensch, stets von einem Ort aus, sehend ist sie in die Welt eingelassen, die sie betrachtet und zugleich hervorbringt. Der Film besitzt so gegenüber den anderen Künsten eine ganz eigene *Asthetik*. Die filmische Kamera bringt eine ganz andere Form der Wahrnehmung hervor, als es in der Malerei oder sogar in der Fotografie der Fall ist, weil sie in ihrer Bewegung die Prozessualität der Wahrnehmung selbst sichtbar macht. Im filmischen Bild sehen wir nicht nur etwas Wahrgenommenes, sondern zugleich die Wahrnehmung selbst im performativen Vollzug.

Von der Kamera als einem Körper zu sprechen, ist insofern nicht bloße Metaphorik, sondern trifft den Kern filmischer *Asthetik*. Der Film macht nicht nur eine Welt sichtbar, sondern zugleich die Sicht auf diese Welt. Er ermöglicht als einziges Medium einen Zugang zu dem, was uns sonst verschlossen bleibt: der verkörperten Wahrnehmung eines anderen als uns selbst. Jeder kann zwar sehen, dass ein anderer ebenfalls etwas sieht, aber dieses Sehen selbst können wir nicht sehen. Auf der Leinwand hingegen wird dieses fremde Sehen sichtbar, wir erblicken auf ihr „die Struktur und den Prozeß subjektiven Sehens durch einen Körper – wie es zuvor nur jedem Menschen in für andere nicht zugänglicher Weise als ‚seine eigene‘ Erfahrung gegeben war“ (Sobchack 1988, S. 422).

Die Einsicht in die körperliche Dimension der Wahrnehmung einerseits und der Performativität einer „wahrgenommenen Wahrnehmung“, wie sich sagen lässt, stellt eine These zum Film als *Medium* dar. Die damit umrissene ästhetische Qualität des Films bildet ein Potenzial des Mediums aufgrund seiner technischen Voraussetzungen, die in einzelnen Filmen und in einzelnen Rezeptionserfahrungen mit unterschiedlicher Intensität realisiert werden. Von besonderem Interesse sind nach dem Gesagten solche Modalitäten des filmischen Ausdrucks, in denen der Körper nicht nur als Instrument der Wahrnehmung dient, sondern in einer Weise in die filmische Konstruktion einbezogen wird, dass sich *in dem und durch den* Körper des Zuschauer erst die ästhetische Komplexität des Films realisiert, der Körper also zum Medium einer eigenen Form der Erfahrung, zum Medium eines eigenen, körperlichen Verstehens und eines genuin leiblichen Sinns wird. In diesen Fällen ist der Körper dann eben nicht mehr allein Schauplatz vor-bewusster und vor-prädikater Prozesse, die „before interpretation“ stattfinden, sondern Ursprung einer Form von Sinnstiftung und Bedeutungsproduktion sui generis.

Ein Film, der die beiden genannten Aspekte, die sinnliche Dichte und körperliche Materialität filmischer Wahrnehmung einerseits, und die ästhetische Performativität des Films andererseits sehr offensiv in seinen ästhetischen Entwurf integriert, ist „Enter The Void“, ein Film des ursprünglich aus Argentinien stammenden, französischen Regisseurs Gaspar Noé aus dem Jahr 2009.

Der erste Teil des Films ist weitgehend aus durchgängig subjektiven Einstellungen heraus gefilmt. Über weite Strecken ist „Enter The Void“ ein ‚Ich-Film‘, der die Differenz zwischen Betrachter, Film und Protagonisten zu eliminieren versucht, indem er dem Zuschauer keine andere Perspektive zur Verfügung stellt als diejenige Oskars, und indem er es vermeidet, die subjektiven Passagen durch objektive Einstellungen zu unterbrechen.



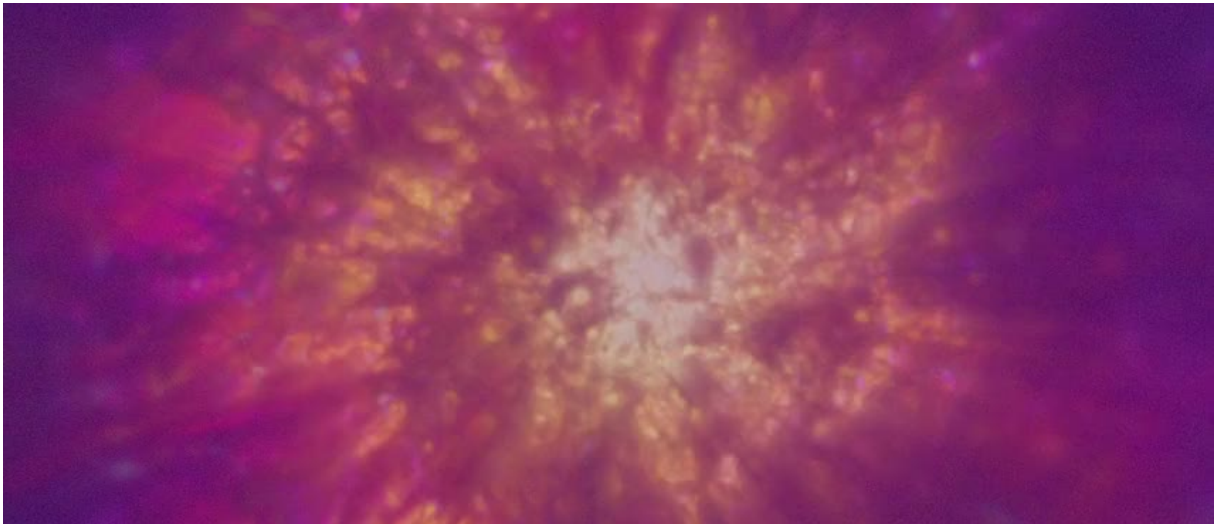
Ich-Perspektive in „Enter The Void“

Die verkörperte und sinnlich übersteigerte Wahrnehmung bleibt aber auch im zweiten Teil des Films maßgeblich, auch wenn es hier zunächst paradoxerweise um die Entkörperlichung des Protagonisten nach seinem Tode geht. Die immersive und hochmobile Kamera erzeugt Bilder, die die Zuschauer unmittelbar und körperlich adressieren, *bevor* sie die Bilder interpretieren oder auch nur anfangen können, die Bedeutungsebene des Films zu erschließen.

Viele Passagen des Films besitzen eine äußerst viszerale Qualität, etwa die Aufnahmen von Nachclubs, Achterbahnfahrten, dem tödlichen Autounfall der Eltern oder einfachen Bewegungen durch den Raum. Und stets bleibt die Kamera spürbare physische Instanz, die sich als ihre Quelle in die Bilder einschreibt. Wie in einer virtuellen Endoskopie (vgl. Greg Hainge) schlängelt sich die Kamera durch die Anatomie des Films und durchdringt „la chair du monde“, wie es bei Merleau-Ponty heißt, das Fleisch der Welt.

In „Enter The Void“ sind insofern zumindest zwei Prinzipien filmischer Körperlichkeit virulent: eine Betonung der sensuellen und viszeralen Qualitäten der Bilder und eine spürbar verkörperte Wahrnehmung der Kamera.

Zugleich besitzt der Film, der immer wieder ins Abstrakte kippt und in Flickereffekte oder monochromatische, ungegenständliche Bildflächen übergeht, Aspekte, die bereits in die Richtung dessen deuten, was ich in meinem dritten und letzten Abschnitt zur Sprache bringen möchte, nämlich den Zusammenbruch der Repräsentation.



Abstraktion in „Enter The Void“

III. After Representation.

Statt auf die phänomenologische Wahrnehmungstheorie kann sich das filmtheoretische Interesse am Körper aber auch auf Gilles Deleuze stützen. Während die Phänomenologie den Körper als Fundament von Kognition und Erfahrung darlegt, führt die deleuzianische Argumentationslinie die Überlegungen zum Körper in Richtung einer subjektkritischen und zugleich repräsentationskritischen Pointe fort.

Das subjektkritische Potenzial des Körpers, über das ich hier nicht mehr ausführlich sprechen kann, hängt mit seiner Intransigenz und Unkontrollierbarkeit zusammen. Der Körper stellt eine Instanz dar, mit der wir einerseits identisch sind, die uns aber zugleich in ihrer Eigensinnigkeit entgegentritt. Der Körper ist ein Instrument unseres Ichs, aber auch in der Lage, sich unseren Intentionen zu entziehen. Er ist Träger unserer Subjektivität, aber auch ein widerständiges Objekt, das sich im Inneren unserer Subjektivität ihr entgegenstellen kann. Das Verhältnis zwischen Körper und Ich ist daher ein prekäres. Und so beruht die Faszination des Tanzes sicher nicht zuletzt darauf, dass er es uns erlaubt dabei zuzuschauen, dass andere Grade der Beherrschung und Gewalt über den eigenen Körper möglich sind, als man selbst zu realisieren vermag.

Die deleuzianische Filmtheorie teilt mit dem phänomenologischen Ansatz das grundlegende Interesse am Körper. Unter seinem Namen zielt die Deleuze'sche *Ästhetik der Sensation*

allerdings nicht auf einen sinnlichen Mehrwert und eine „vollere“, synästhetisch angereicherte Erfahrung, sondern auf eine antisubjektivistische Ästhetik. Im Gegensatz zu phänomenologischen Engführung von menschlicher und filmischer Wahrnehmung, ist für Deleuze der Film gerade als Antithese zu einer „natürlichen“ Wahrnehmung von ästhetischem Interesse, als ein Medium, welches das Subjekt „aus seiner Verankerung ebenso [befreit] wie von der Horizontgebundenheit seiner Sicht der Welt“ (Deleuze 1989, S. 85). Zugleich entbindet der Film für Deleuze Figur und Zuschauer von der subjektivistischen Logik, die Körper, Wahrnehmung und Bewusstsein organisch miteinander verwebt, während für die Phänomenologie das subjektive Bewusstsein einen unhintergehbaren Ausgangspunkt bildet.

Dass aber gerade im Körper eine Instanz liegen könnte, die sich nicht nur dem Bewusstsein entzieht, sondern die Phänomenologie mit der Negation ihrer eigenen Voraussetzung konfrontiert, ist eine innerhalb der Phänomenologie lediglich angedeutete Möglichkeit, die erst von Deleuze zur vollen Entfaltung gebracht worden ist.

Bei Deleuze wird der Körper zum Schauplatz von Intensitäten, Affekten, Sensationen und Empfindungen, die die Ordnung der Subjektivität ebenso hinter sich lassen wie das Regime der Repräsentation. Die von Deleuze beeinflusste Filmtheorie stellt dem entkörperlichten Bereich von Repräsentation und Diskurs die Immanenz des Körpers als Zone affektiver Intensitäten und Sensationen gegenüber. Danach stellt der Körper eine Kraft dar, die in der Repräsentation zeitweise gezähmt, aber letztlich nie vollständig befriedet werden kann.

Der deleuzianische Affektbegriff teilt wenig mit dem Register psychologischer Emotionen, dem er sonst zugeordnet ist. Es handelt sich nicht um subjektive Erlebnisse oder Gefühle, sondern gerade um unpersönliche, vor-subjektive Empfindungen. Die Perzepte und Affekte, die Wahrnehmungen und Empfindungen, die die Kunst hervorbringt, verdanken sich Kräften, die nicht vom Menschen herrühren und den Horizont anthropozentrischer Subjektivität hinter sich lassen. „Affekte“, so formulieren Deleuze und Guattari in „Was ist Philosophie?“, „sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfindungen, Perzepte und Affekte, sind Wesen, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen“ (Deleuze/Guattari 1996, 191f).

Diese gegen eine phänomenologische Bewusstseinsphilosophie ebenso wie gegen eine emphatische Erfahrungsästhetik revoltierende Pointe hat Deleuze bekanntermaßen vor allem in seinem Buch über Francis Bacon (Deleuze 1995) ausgearbeitet. An den Bildern Bacons untersucht der Philosoph, wie sich in ihnen Kräfte manifestieren, die die Ordnungen der Subjektivität und der Figuration energetisch aufsprengen. Die übermalten und deformierten Körper bringen die ungreifbaren und den Horizont menschlicher Wahrnehmung übersteigenden Kräfte ins Sichtbare, die im Rücken der Subjekte walten, ohne dass sich von einer *Darstellung* dieser Kräfte sprechen ließe.

Diese Perspektive lenkt sie die Aufmerksamkeit auf filmische Ästhetiken, die sich, wenn auch mit sehr unterschiedlichen Mitteln, der – psychologischen wie grafischen – Anthropozentrik des Erzählkinos verweigern, ohne gleich in die totale Abstraktion des Avantgarde- und Experimentalkinos zu flüchten.

Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf Film, in denen sich Kräfte und Intensitäten artikulieren, die sich nicht mit dem Erleben der Figuren verrechnen lassen oder dem Zuschauer eine kommensurable Matrix der Erfahrung bereitstellen. In den entsprechenden Untersuchungen der deleuzianischen Filmtheorie steht der Körper für das Paradox einer „subjektlosen Subjektivität“ ein. Der Körper ist als Schauplatz dieser Empfindungen und Affekte anzusehen, die sich zur Ordnung der Subjektivität inkommensurabel verhalten. Der Bruch mit dem Anthropozentrismus, den die Filme gemäß der deleuzianisch perspektivierten Optik vollziehen, muss auf das Feld der Rezeption ausgeweitet werden und betrifft dort, was man Erfahrung zu nennen gewohnt ist, aber keine mehr ist. Die von den Filmen entfesselten Kräfte lassen sich nicht auf den Nenner eines sinnlichen oder emotionalen Erlebens bringen, als das filmische Erfahrung gemeinhin verstanden wird.

Die Ästhetik der Sensation legt nahe, die dem abseits narrativer Normen operierenden Kino angemessene Form filmischer Erfahrung jenseits der Erfahrung zu suchen – in einem Körper, der sich vom Diktat des Ichs gelöst hat, dessen Erleben nicht mit dem Selbst, dessen Träger er ist, verrechnet werden kann.

Ich möchte abschließend an drei Filmszenen, in denen jeweils der *tanzende Körper* im Mittelpunkt steht, kurz aufzeigen, wie eine solche Ästhetik, die sich von den Regimen der

Repräsentation und der Subjektivität löst und in eine Ästhetik des Körpers, der Sensation und des Affekts übergeht, aussehen könnte, und wie der filmische Körper als Medium einer solchen Transformation fungieren kann.

Die drei Szenen sind einer Logik der Eskalation folgend angeordnet, das heißt die Beispiele nähern sich zunehmend einer solchen Ästhetik.

Das erste Beispiel ist aus Claire Denis Film „Beau Travail“, einer Verfilmung aus dem Jahr 1999 von Herman Melvilles „Billy Budd“ unter Verwendung der gleichnamigen Opernmusik von Benjamin Britten. Der im Milieu der Fremdenlegion spielende Film wird insgesamt stark von einer Logik des Körpers beherrscht. Immer wieder gibt es Szenen, in denen die Choreographie soldatischer Körper im Zentrum steht.



Choreographie soldatischer Körper in Claire Denis' „Beau Travail“ (1999)

Die choreographierten, oft noch in der Bewegung statischen und hoch kontrollierten Körper beherrschen die Inszenierung des Films. In diesen Choreographien wird vom Film bereits etwas nutzbar gemacht, was Maurice Merleau-Ponty über die Geste gesagt hat: nämlich, dass wir die gestische Bewegung eines Anderen unmittelbar mit unserem Körper verstehen, bevor wir ihr einen darüber hinaus gehenden symbolischen Sinn beilegen. So erzeugen die Bewegungen der soldatischen Körper ein Echo im Resonanzkörper des Zuschauers, ganz unabhängig von ihrem Sinn im Konzert militärischer Trainingseinheiten. Eine Art somatische

Empathie bemächtigt sich des Zuschauerkörpers, der, obwohl unbewegt im Kinosaal sitzend, in unwillkürlicher Mimikry die Bewegungen innerlich nachvollzieht.

Am Ende des Films entlädt sich die Statik der vorangegangenen Körperhoreographien in einem ekstatischen Ausbruch des selbstvergessen zu Euro Trash Disco Musik über die Tanzfläche tobenden Denis Lavant, dessen energetische Kraft sich noch gegen den bereits laufenden Abspann durchsetzt. Deutlicher kann man das Kino nicht als Ort einer Entfesselung des Körperlichen in Szene setzen.



Entfesselter Körper in Claire Denis „Beau Travail“

Der Körper bleibt aber, bei aller Energetik, hier noch *Gegenstand* der Repräsentation. Dies ist im folgenden Beispiel schon anders. Erneut sehen wir einen jungen Mann, allein auf der Tanzfläche. Es handelt sich hier um eine Szene auf dem Film „Le Pornographe“ von Bertrand Bonello aus dem Jahr 2001.

Die Szene bricht ab in dem Moment, in dem es den Anschein hat, als könne das Bild der Energetik des Tanzes und des Körpers nicht mehr Stand halten.



Energetik des Tanzes in Bonellos „Le Pornographe“

Die ekstatische Energetik des Dargestellten geht auf die Ebene der Darstellung über, das Bild selbst erzittert unter dem Druck dessen, was es nicht mehr zu zeigen in der Lage ist. Vom Körper gehen Kräfte aus, die im Bild nicht mehr zu bändigen sind und es der Abstraktion entgegen treiben.

In meinem letzten Filmbeispiel geht die Zersetzung des Repräsentationalen noch einen Schritt weiter. In Philippe Grandrieuxs Film „La vie nouvelle“ von 2002 schreiben sich immer wieder unsichtbare Kräfte als materielle Spuren im Bild oder als Geräusch und Rauschen in die Tonspur ein und

Statt von Figuren, Handlung und Darstellung wird der Film durch Rhythmen, Lichtverhältnisse, Kräften der Anziehung und Abstoßung, wechselnden Intensitäten von Licht, Bewegung, visueller Dichte, Farbe, Helligkeit, Textur, Geräusch und Klang bestimmt. Immer wieder entzieht sich das Sichtbare dadurch, dass es in Unschärfen, Gestaltdiffusionen, Schwarzbilder oder in ein indifferentes Rauschen übergeht (vgl. Morsch 2011, S. 294-310).



Verlust der Gestalt in „La vie nouvelle“

So adressiert der Film den Zuschauer durchgängig nicht so sehr als verstehendes Subjekt, sondern viel eher als körperlich empfindendes Wesen und als physischen Resonanzkörper der materiellen Veränderungen des Bildes. Die Tanzszene stellt insofern nur den verstärkten Ausdruck einer generellen Strategie des Films dar.

Dies ist nur eine von vielen Tanzszenen in den Filmen Grandrieux', in denen die Verfremdung körperlicher Motorik und Gestik die Aufmerksamkeit auf den Eigensinn des Körpers lenkt und ihn mit Ausdrucksformen ausstattet, die sich von Subjektivität und einer „lesbaren“ Emotionalität lösen. Das Geschehen im Bild kann nicht mehr auf die agierenden Subjekte verrechnet werden, sondern folgt der Logik eines synästhetischen Ausdrucks von Sensationen und Affekten, die sich dem kognitiven und emotionalen Zugriff, aber auch der Vereindeutigung in der sinnlichen Wahrnehmung entziehen.

Erneut bricht am Ende die Logik der Repräsentation ebenso zusammen wie die Logik von Zeit und Raum. Der tanzende Körper verliert seine Konturen und erinnert damit an die Verwischungen des Fleisches in den Bildern von Francis Bacon, in denen Deleuze den Niederschlag unsichtbarer Kräfte gesehen hat, die nur durch Einschreibung in den Körper zur Wahrnehmbarkeit gelangen.

Der Körper tritt hier als Ausdruck und Agent des Vor-personalen und Proto-subjektiven auf die Leinwand. Nicht Intentionen bestimmen sein Handeln, wie im Genrekino der Fall, sondern die Modulationen des materiellen filmischen Körpers selbst bestimmen sein Erscheinungsbild. Wenn die Körper bei Grandrieux von unsichtbaren Kräften durchzogen werden, die sich nur in der physischen Modulation des Körpers niederschlagen, so korrespondieren sie gerade darin dem Zuschauerkörper, den Affekte durchlaufen und der Affekte durchläuft, ohne dass diese je als subjektive Erfahrungen oder Gefühle domestizierbar wären.

Filmografie

Chung Kuo China (Michelangelo Antonioni, 1972)

Enter The Void (Gaspar Noé, 2009)

Beau Travail (Claire Denis, 1999)

Le Pornographe (Bertrand Bonello, 2001)

La vie nouvelle (Philippe Grandrieux, 2002)

Literaturverzeichnis

Barker, Jennifer M. (1995) „Bodily Irruptions: The Corporeal Assault on Ethnographic Narration“, in: Cinema Journal Vol. 34, No. 3 (1995), S. 57-76.

Clifford, James (1988) The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art. Cambridge, Ms.

Deleuze, Gilles (1989) Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/M.

Deleuze, Gilles (1991) Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/M.

Deleuze, Gilles (1995) Francis Bacon - Logik der Sensation. München.

Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1996) Was ist Philosophie? Frankfurt/M.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2004) Diesseits der Hermeneutik. Zur Produktion von Präsenz. Frankfurt/M. 2004.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2009) Präsenz. Frankfurt/M.

Kracauer, Siegfried (2005/1960) Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. (=Werke Bd. 3, hg. v. Inka Mülder-Bach). Frankfurt/M. 2005

Merleau-Ponty, Maurice (1966) Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin.

Mersch, Dieter (2002) Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. Mersch, Thomas (2011) Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino. München/Paderborn.

Nancy, Jean-Luc (1995) „Gegenwärtig-werden“, in: Ders.: Das Gewicht eines Denkens. Düsseldorf/Bonn, S. 9-15.

Sobchack, Vivian (1988) „The Scene of the Screen. Beitrag zur Phänomenologie der ‚Gegenwärtigkeit‘ im Film und in den elektronischen Medien“, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M., S. 416-428.

Sobchack, Vivian (1992) The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience. Princeton.