

Heinz-Peter Preußner (Hg.)

Sinnlichkeit und Sinn im Kino

**Zur Interdependenz von Körperlichkeit
und Textualität in der Filmrezeption**

SCHÜREN

Inhalt

Heinz-Peter Preußner

Sinnlichkeit und Sinn im Kino

Eine Einführung

7

1. Rand-Erscheinungen

Matthias Bauer / Tobias Hochscherf

Somatische De/Markierungen in THE RED SHOES (1948)

und BLACK SWAN (2010)

39

Hans Jürgen Wulff

Körpertheater und Textsemantik

Funktionskreise der Tanzszenen im Spielfilm – von TOP HAT (1935)

bis IM WINTER EIN JAHR (2008)

56

Frank Kessler

Zwischen Attraktion und Narration

LE VOYAGE DANS LA LUNE (1902) von Georges Méliès

83

Lothar van Laak

Stille als medienästhetisches Problem in Ingmar Bergmans

DAS SCHWEIGEN (1963) und Jane Campions DAS PIANO (1993)

94

Jihae Chung

GRAVITY (2013)

Ein Paradebeispiel für die Ästhetik des Erhabenen

im gegenwärtigen Kino

103

2. Gewalt

Heinz-Peter Preußner

Affektive Gewaltdarstellung und moralische Wertung

Zur Rezeptionslenkung in DIE STILLE NACH DEM SCHUSS (2000)

129

Milcho Manchevski

Gewaltverhältnisse und mediale Selbstreflexion

Ein Gespräch über BEFORE THE RAIN (1994) und MOTHERS (2010) 154

Sophia Wege

Kommunikative Gewalt

Sprache und Körper in Christian Petzolds BARBARA (2012) 163

Benjamin Moldenhauer

Somatische Empathie und Genrekritik im Horrorfilm

THE CABIN IN THE WOODS (2012) und PEEPING TOM (1960) 181

3. Erfahrung

Uwe Koreik

**Sinn und Sinnerfahrungen beim deutschen Film
aus der Fremdperspektive**

DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI (2004) und DER KLEINE NAZI (2010) 203

Thomas Weber

IMPORT EXPORT (2007)

Kinoerfahrung zwischen Aisthesis und Neuer Soziologie 216

Pia Knoefeler

**Körper und ›Embodiment‹ bei der Sprachverarbeitung – im
Actionkino und in dialogzentrierten Filmen**

SINN UND SINNLICHKEIT (1995) versus SKYFALL (2012) 238

Horst M. Müller

**Die evolutionäre Entwicklung mentaler Konzepte: Simulation
und Prognose**

Mit Beispielen aus FORREST GUMP (1994), ENTHÜLLUNG (1994)
und Industriefilmen 268

Abbildungsnachweis 292

Die Autorinnen und Autoren 294

Heinz-Peter Preußner

Sinnlichkeit und Sinn im Kino

Eine Einführung

In wissenschaftlichen Betrachtungen zum Film gibt es eine merkwürdige Trennung von Körperlichkeit und Textualität in der Rezeptionsforschung und -theorie. Besonders deutlich wird das in der stark zunehmenden Emotionsforschung im audiovisuellen Feld. «Die leibliche Dimension des Mediums Kino» gerät in den Blick (Voss 2006, S. 63, vgl. S. 69, 71), etwa in der Filmphänomenologie, aber in der Regel als Korrektiv und Supplement zu den anderen, vorgeblich zu Unrecht dominanten Forschungsfeldern der Vergangenheit (vgl. G. Smith 1999, 2003, S. 41f.). Zwei Schulen scheinen immer noch unversöhnlich gegeneinander zu stehen: «die» kognitive einerseits und «die» sensitive andererseits. Doch beide Prämissen greifen zu kurz, um die dialektische Verschränkung von Körperlichkeit und Textualität in der Filmrezeption angemessen zu erfassen, den Wechsel und das Zusammenwirken beider Vermögen hinreichend zu beschreiben.

Im Vordergrund des Bandes steht deshalb die Idee, die Positionen miteinander zu verbinden. Für das Drama wurde vor Zeiten der Faktor der Performativität hervorgehoben sowie die Emergenz von Bedeutung durch die Aufführung selbst – und die leibliche Kopräsenz von Produzenten und Rezipienten (Lehmann 1999; Fischer-Lichte 2004, S. 242f. u. ö.). Um eben diese Anteile also – Ereignischarakter, analog zur Performanz, Sensualität und Emotionalität (vgl. Brütsch et al. Hgg. 2005) – wäre der Textbegriff zu erweitern, um auch die gewünschten «körperlichen» Phänomene angemessen analysieren zu können. Körperlichkeit und Emotionalität sind gleichwohl als Markierungen im Filmtext verankert, die unsere Betrachtung lenken und Sympathie, Antipathie, Empathie und andere Regungen, Gemütszustände und Emotionen «ganz rational» steuern.

Die Publikation intendiert demnach, eine Heuristik zu liefern für einen speziellen, komplexen, kritischen und analytischen Zugang zu audiovisuellen Narrativen, der ausreichend sensibel ist für die ureigenen Besonderheiten des Mediums. Es geht darum, angemessen und differenziert die filmische Sinngenerierung zu erfassen und zu beschreiben: ihre Lese- und Betrachtungshinweise, Evokationen und ideologischen Implikationen sowie ihre Verhandlung von gesellschaftlichen Werten. Diese werden allerdings nicht allein kognitiv-textuell, sondern immer auch sinnlich-körperhaft realisiert. Die besondere Herausforderung des Bandes liegt daher darin, eine neue Brücke zwischen einer Betrachtung von Filmrezeption als kognitivem Prozess einerseits und sinnlicher Affektion andererseits zu schlagen.

«Film als Körper und/oder «Film als Text?»

Nicht die Akzentuierung von «Film als Körper» oder «Film als Text» steht demgemäß im Vordergrund, sondern die Idee der *Verbindung* beider Positionen. Die Publikation versucht, innovativ zu sein in einem Feld, das nur scheinbar und gemeinhin als gut erforscht gelten kann. Deutlich wird das in der stark zunehmenden Emotionsforschung im literarischen (vgl. Anz 2006; Voss 2004) und insbesondere im audiovisuellen Feld (Tan 1996; Bartsch et al. Hgg. 2007). Es führt also etablierte, aber bisher strikt getrennt bearbeitete oder deutlich einseitig akzentuierte Forschungsgebiete zum Film synthetisch zusammen: eben die Dichotomie von Text und Körper, Körperlichkeit und Textualität. Text wird hier aufgefasst als ein essenziell dynamisches Phänomen, das erst in der Interaktion von textuellem Artefakt und involviertem Zuschauer entsteht. Der Rezipient wird einerseits geleitet, bestimmte Bedeutungsgelände als sinnbezogene zu erkennen, sinnstiftende Anordnungen als Regularitäten zu durchschauen. Aber er ist andererseits auch emotional und immersiv eingebunden sowie frei in der Aktualisierung dessen, was ihm ein filmischer Text vielleicht mitteilen möchte. Bedeutung liegt nicht im Text, aber seine mögliche Erschließung wird von ihm strukturiert und gelenkt (vgl. Iser 1984; Eco 1987, S. 61–82; Asher/Lascarides 2003) – auch über den Körper des Zuschauers und seine affektiven Möglichkeiten.

Beide Begriffe, Text und Körper, sind in ihrer Duplizität als Chiffren zu verstehen. Text, auf der einen Seite, meint also nicht etwa einen eng gefassten grammatischen Sprachbegriff, der dem Film appliziert würde – oder das Auftauchen von Schrift im Film (Krautkrämer 2013, insb. S. 239–255; vgl. Nessel et al. Hgg. 2008) –, sondern dessen Textualität: die Summe der sprachähnlichen Verfasstheit einer multimodalen Semiose (vgl. Bateman/Schmidt 2012, Wildfeuer 2014). In diesem Sinne «ist der Film eine Sprache» (Bazin 2004 [1945], S. 40). Er realisiert sich in «Texturen» als einer «Klasse von Mustern, Formationen oder Anordnungen, die wahlweise kognitivistisch als Frames oder Schemata und von Linguisten als Dis-

kursbeziehungen oder Text- und Kohäsionsbezüge bezeichnet werden» (Bateman et al. 2013, S. 11; vgl. Tseng 2013; Wildfeuer 2014). Der Körper, auf der anderen Seite, soll gleichfalls nicht eng als rein sensitives Moment verstanden werden, sondern als Summe der emotiven und affektiven Prozesse, die sich in der Filmrezeption ereignen.

Die systematische Zusammenführung von Text und Körper geht auf Prämissen der allgemeinen Ästhetik zurück. Schon Baumgarten (2007, S. 10f.) [1750–1761] definierte Ästhetik als «die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis». Das griechische Wort *Aisthesis* meint ja bereits das Zusammenspiel von Sinnesdatum, Empfindung, Gefühl, Wahrnehmung, Begreifen, Verstehen und Erkenntnis (vgl. Welsch 1990, S. 9f.). Auch wenn es hier um eine «untere Erkenntnislehre» geht, so hat sie doch ihr eigenständiges Recht neben der begriffslogischen Erkenntnisarbeit. Immanuel Kant verstand seine Transzendentalphilosophie in genau diesem Sinn als Versöhnung zwischen Rationalismus einerseits und Empirismus andererseits. Und seinen idealen Ort hat dieses Versöhnungswerk im reflexiven *ästhetischen* Urteil (Kant 1974 [1790], vgl. S. 51, 54, 79f.). Kognitive Vorgänge und sinnliche Wahrnehmung können nur hinreichend begriffen werden, wenn sie aufeinander bezogen, statt getrennt erforscht werden. In der Affektenlehre des Aristoteles (1994, S. 18/19) [ca. 335 v. Chr.], anhand der Tragödie namhaft gemacht durch φόβος und ἔλεος, als Schauer und Jammer, werden bereits heftige körperliche Zuschauerreaktionen an ein rationales dramaturgisches Konzept geknüpft.

Doch nach wie vor werden die Positionen gegeneinander ausgespielt, selbst wenn sie bereits auf Vermittlung hin angelegt waren. Diese Entgegensetzung hat ihre eigene, philosophische Tradition. Gerade Kant wurde vom Poststrukturalismus dafür kritisiert, ästhetische Erfahrung nur als *Überwindung* primärer, körperlicher, unmittelbarer Lust aufgefasst zu haben (Böhme/Böhme 1985, S. 218); es gehe ihm, vor allem im Diskurs des Erhabenen, nicht um «Vergnügen», sondern um die «Selbstschätzung» des Subjekts im «Geistesgefühl» (Lyotard 1994, S. 206; vgl. Böhme/Böhme 1985, S. 240; Preußner 2015a, S. 178). Dem folgt noch Adorno (1998, S. 518) – auch wenn er sich an anderer Stelle über den «kastrierten Hedonismus» des Königsbergers lustig macht und von einer «Lust ohne Lust» (Adorno 1998, S. 25) spricht. Eben dafür wird Kant seit den 80er Jahren attackiert im Kontext filmischer Erfahrung (Morsch 2010, S. 64; 2011, S. 105) oder allgemeiner Ästhetik (Böhme/Böhme 1985, S. 313). Der Körper ist für den «klassischen Poststrukturalisten» dagegen ein «Ort des Widerstandes und der Unverfügbarkeit innerhalb der subjektiven Identität» oder bildet, anders gesagt, deren subversives Potenzial (Morsch 2011, S. 267). «Sensitive Wahrnehmung» wird verstanden als «akustische[s] oder visuelle[s] Rauschen[...], das «nicht kognitiv erfasst werden kann» und «die Grenzen des erkennenden Bewußtseins» «überschreitet» (Seel 2003, S. 27). «Bild/Körper werden [...] gegen Sprache/Sinn ausgespielt», meint etwa Thomas Morsch (2011, S. 19) in seiner *Medienästhetik des Films*.

Eine ergiebige gegenseitige Befruchtung aus der früheren Zeit der Medienwissenschaft entammt der Anwendung von Begrifflichkeiten und Konzepten aus der Linguistik und der Semiotik (z.B. Barthes 1964; Kristeva 1972; Eco 1977; Barthes 1983). Dieser Zugang hat bereits eine Öffnung der Beschreibung von Text über den sprachlichen Bereich hinaus auf inter-, trans- und plurimediale Artefakte bewirkt und ist insbesondere bei der Betrachtung von Film seit den 80er Jahren zu einer der leitenden Methoden geworden (vgl. Blüher et al. 1999, S.2–7; durchgehend Bateman et al. 2013). Die Konzeption, audiovisuelle Artefakte metaphorisch als ›Texte‹ aufzufassen und dann entsprechend ›lesen‹ zu wollen, hat die Auseinandersetzung mit solchen Medienprodukten grundsätzlich verändert, und spätestens seit den frühen Arbeiten aus den 1970er und 1980er Jahren (vgl. Metz 1972; Heath 1981; Bellour 2000, S.21–27) ist die ›textuelle‹ Analyse von Film aus dem Fach nicht mehr wegzudenken. Jeder Einführungstext in die Filmwissenschaft vermittelt heutzutage die Grundlagen dieses Ansatzes – oder setzt sich kritisch mit ihm auseinander (vgl. Monaco 1980, S.134–211, insb. S.138; Hickethier 2001, S.23–25; Faulstich 2002, S.16f.; Kuchenbuch 2005, S.31f., 98–105; Mikos 2008, S.13; Schnell 2000, S.183). Die Verknüpfung von audiovisuellen Artefakten und Text ist in allen gängigen theoretischen Diskussionen anzutreffen (vgl. Hartmann 2009, S.87–99; E. Müller 1999, S.21; Graf et al. 2011, S.27f. u.v.a.). Darüber hinaus hat die metaphorische Leitidee, Film als Text zu verstehen, Ergebnisse aus anderen Textwissenschaften sinnvoll mit einbezogen: Das gesamte Forschungsinstrumentarium der Literaturwissenschaften ist so von potenzieller Relevanz für die Analyse des Films geworden. Auf dieser Basis setzen auch die zunehmenden Bestrebungen einer medienübergreifenden Erzähl- (Herman Hg. 2003; Ryan 2005; Meister et al. Hgg. 2005; Beil 2010; Kuhn 2011; Orth 2013) und Erinnerungstheorie (Erll 2005; Erll/Nünning Hgg. 2008) sowie einer kulturwissenschaftlich geprägten Filmanalyse (Lüdeker 2012; vgl. Preußner 2015b) an. Nicht zuletzt ist in den philologischen Didaktiken hierdurch eine zentrale Legitimation für die Beschäftigung mit Film gefunden worden (vgl. Abraham 2009; Kepser Hg. 2010).

Aber auch wenn das Verständnis von Film als Text in den letzten Jahrzehnten höchst produktiv gewesen ist, muss kritisch eingestanden werden, dass die gängigen textbezogenen Ansätze zum Film den gegenwärtigen Stand der Forschung in einigen zentralen Bereichen der Textwissenschaften nicht mehr angemessen wiedergeben. So ist die in der Semiotik nach wie vor aktuelle Tendenz, nach der (fast) alles ›als Text‹ gelesen werden darf, sehr unterschiedlich eingestuft worden – als radikale Erneuerung in den 1960er Jahren bis zur Brandmarkung als veralteter ›linguistischer Imperialismus‹ ab etwa 2000 (Bateman et al. 2013).¹ Einige bildwis-

1 Einzelne Passagen folgen der *Einleitung* von Bateman et al. 2013. Sie gehen zudem zurück auf ein gemeinsames Papier der Bremer Forschergruppe und des DoktorandInnen-Kollegs zur *Textualität des Films*, an dem, neben dem Verfasser als Koordinator, viele WissenschaftlerInnen beteiligt

senschaftlich sowie phänomenologisch grundierte Disziplinen postulieren gegenwärtig sogar eine ›Befreiung‹ von der ›Zwangsjacke‹ der Textualität. Ein wichtiger Grund für diese zunehmende Geringschätzung des Textparadigmas ist der fehlende Anschluss jener kritischen Positionen an die aktuellen Entwicklungen in den textbezogenen Disziplinen. ›Semiotische‹ und ›linguistische‹ Ansätze zum Film (einschließlich der darauf bezogenen kritischen Stimmen) operieren vielerorts noch mit textlinguistischen Konzepten und Modellen aus den 1980er Jahren. Ein Beispiel hierfür ist das Festhalten an (nachrichtentechnischen) Kommunikationsmodellen, in denen Sender vorstrukturierte Botschaften samt ihrer ›Bedeutung‹ mittels ›semiotischer Codes‹ an Empfänger schicken. Obwohl sich die daraus abgeleiteten Zeichen- und Codebegriffe selbst in den textbezogenen Disziplinen längst als problematisch erwiesen haben (vgl. Currie 1995, S.113, 116, 181, 184; Carroll 1996), werden beispielsweise immer noch unreflektiert falsche Gegensätze wie die zwischen ›Inferenzen‹ und ›Encoding/Decoding‹-Modellen aufgegriffen und demontiert. Solche Modelle, die auf einem alten statischen Begriff des semiotischen Codes beruhen (vgl. Nöth 2000, S.216–226), sind mit zeitgenössischen Auffassungen von Text kaum vereinbar und bieten ein unzureichendes Fundament für die hier angestrebte Brücke zwischen Text und Körper.

Paradigma Textualität – und seine Interdependenzen zur Körperlichkeit in der Filmrezeption

Ein neues Konzept von ›Textualität‹ könnte hier hilfreich sein. Die textbezogenen Disziplinen haben in den letzten 30 Jahren etliche Reformulierungen und Neuansätze hervorgebracht, die eine differenziertere Verwendung auch der traditionellen Konzepte wie Syntax/Semantik/Pragmatik (Morris 1972), Ikon/Index/Symbol (Peirce 1983, S.64–67), syntagmatisch/paradigmatisch (Saussure 1967, S.76–82; Jakobson 1983), Denotation/Konnotation und Zeichen/Text ermöglicht, aber auch neue Modelle generiert, die die traditionellen auf sinnvolle Weise ersetzt haben. Aus dem breiten Feld linguistischer Zugänge zum Text sind beispielsweise hervorzuheben: Entwicklungen in der Diskurssemantik (Kamp 1981; Kamp/Reyle 1993; Asher/Lascarides 2003), in der funktionalen Diskurslinguistik (Martin/Rose 2007; Warnke/Spitzmüller Hg. 2008), in der Psycholinguistik vom Textverstehen (Strohner 2006) sowie in der multimodalen Linguistik (Kress 2003; van Leeuwen 2004; O'Halloran 2004; Bateman/Schmidt 2012). Ebenfalls zu beachten sind Weiterent-

waren und das die Grundlage für diesen vorliegenden Text bildete. Ich danke hier namentlich Prof. Dr. Thomas Althaus, Prof. Dr. Elisabeth Arend, Prof. Dr. John A. Bateman, Prof. Dr. Gisela Febel, Prof. Dr. Matthias Kepser, Prof. Dr. Norbert Schaffeld, Prof. Dr. Sabine Schlickers, Dr. Uwe Spörl, Dr. Karen Struve und Prof. Dr. Wolfgang Wildgen. Dr. Jihae Chung und Dr. Benjamin Moldenhauer danke ich außerdem für zahlreiche weiterführende Hinweise.

wicklungen strukturalistischer Konzepte, insbesondere die der kognitivistisch und/oder intermedial ausgerichteten Narratologie (vgl. Schlickers 1997, 2009; Herman Hg. 2003; Ryan 2005; Kuhn 2011) und kulturwissenschaftliche Neuerungen wie die Postcolonial Studies und transkulturelle Studien (vgl. Bhabha 2005; Glissant 2005). Darüber hinaus erhalten Aspekte der Sinnlichkeit und der körperlichen Wahrnehmung nicht nur in der Erforschung des Films (vgl. M. Smith 1995; G. Smith 2003; Grodal 2007, 2009), sondern ebenso in den modernen Sprach-, Text- und Kulturtheorien zu Recht eine erhöhte Aufmerksamkeit. Auch für die Theoriebildung dieser Disziplinen spielen Körperlichkeit und Wahrnehmung mittlerweile eine zentrale Rolle (vgl. Johnson 2008; Lakoff/Johnson 1999). Sprache ist längst nicht mehr als bloße «Repräsentation» zu verstehen, und der Weg ist damit offen für eine neue, produktive Auseinandersetzung.

Auch Medialität sollte nicht als Konkurrenzbegriff zu dem der Textualität betrachtet werden. Hier geht es gleichfalls um die wechselseitige Bezüglichkeit der Begriffe. Medialität markiert dann, abgesehen von ihren diskursiven und allgemein kulturellen Rahmungen, primär die stofflich-materielle Seite von Textualität, ihre je spezifische Erscheinungsform oder technische Bedingung. Textualität wird demgemäß als eine sinnstiftende Ebene verstanden, deren hauptsächliche Funktion eben in der semantischen Strukturierung und in der Erzeugung von Kohärenz besteht. Ein Film schließlich, der Texturen aufweist und (auch) als Text gelesen werden kann, vereinigt die beiden Eigenschaften von Textualität und Medialität, um Text sein zu können (Yoo 2007, S. 145–148). Wie bei Definitionen zur Trans- und Intermedialität (Rajewsky 2002, S. 19, 56f., 157, 176f.; J. Müller 1996, S. 72, 81f.; Bathrick/Preußner 2012, S. 7–17) kann man hier also von einem klar zu umreißenden, distinkten Text- (und Intertextualitäts-)begriff ausgehen, der, entgegen seiner ursprünglichen Genese – markiert durch die Arbeiten von Kristeva (1972) vor allem –, das Projekt «Dezentrierung» (Derrida 1976, S. 424f.) nicht weiter verfolgt. Mit solch einem distinkten Textverständnis arbeitet etwa die Pragmasemiotik (Wulff 1999). Adorno hat das, was hier mit medienübergreifender Textualität bezeichnet wird, die «Sprachähnlichkeit» der nicht sprachlichen Artefakte genannt. Auch Musik und bildende Kunst treffen hierin mit dem Sprachkunstwerk zusammen – nicht im Sinne einer Grammatik der Rede, sondern als textuelles Gebilde, das eine eigene, inhärente Logizität entfaltet und ausreizt (Adorno 1998, S. 121, 304 f.; S. 205, 391).

Ein erweitertes Verständnis von Textualität liegt bereits in der Semiotik vor, welche die Eigenschaft des Textes in seiner Zeichenhaftigkeit verortet und einen Text dann als solchen identifiziert, wenn ein Zusammenwirken von verschiedenen Zeichenprozessen festzustellen ist. «Was man zu verstehen suchen muß, ist die Tatsache, daß die Filme verstanden werden», schreibt etwa Metz (1972, S. 197). Die Metapher (oder Re-Metaphorisierung) des Textes als Gewebe oder Textur stand zunächst im Vordergrund (Buss/Jost 2009, S. 171f.; Barthes 1984, S. 94 u.a.). Nur im Poststrukturalismus (im engeren Sinne) durfte der Text zugleich Körper sein

(Barthes 1984, S. 92); er konnte den Rezipienten sogar «begehr[en]», wie Barthes schrieb (1984, S. 12, 43; vgl. S. 29f., 86 u.ö.). Der Text als weiter gefasste Metapher erlaubt hingegen zum einen, das Augenmerk auf die komplexen Verbindungen und Wechselwirkungen der einzelnen, für sich schon zeichenhaften Elemente im Innern eines Textes zu richten, und zum anderen die vielfältigen Codes und Rezeptionsweisen, die der Text nahelegt oder voraussetzt, als Teil des Bedeutungssystems zu beschreiben. Von der Begehrnsstruktur hat sich das Augenmerk verschoben auf die textuellen, vor allem narrativen Lenkungsprozesse in der Filmrezeption. Als *cognitive turn* hat das Paradigma schnell und weithin Bedeutung erlangt und strahlt bis in die Gegenwart aus (Bordwell 1985, 1992; Branigan 1992; Thompson 2003; Branigan 2006). Doch nicht alles, was als Text gelesen werden kann, ist *per se* deshalb schon Text. Der graduell dem Text untergeordnete Begriff der Textualität führt uns hier deutlich weiter. Unter Textualität verstehen wir die Summe und die Struktur aller hinweisenden Regularitäten des Artefakts, aus denen Interpretationen abgeleitet werden können (vgl. Bateman et al. 2013, S. 11). Erst wenn Textualität gegeben ist, wird die Lektüre eines Textes möglich.

Ereignis, Sensualität, Emotion

Freilich hat sich die semiotisch-strukturalistische Analyse von Film zunächst (und dazu ganz im Gegenteil) sehr stark auf die syntagmatische Untersuchung der Erzählweisen konzentriert (Metz 1972), sodass andere Faktoren der Textualität von Film wie die auditive und die suggestiv-visuelle Ebene, der Ereignischarakter, die Sensualität und Emotionalität, soweit sie nicht im Dienste der Erzählung stehen, wenig Beachtung fanden (vgl. aber etwa Buckland 1991; 2000; Bateman 2007). Eine Möglichkeit, diese (körperbezogenen) Qualitäten zu integrieren, bietet sich über den Begriff der *Erfahrung* an. «Präsenz» und «Sinn» sind in diesem Konzept nicht mehr cartesianisch-dualistische Prinzipien (Lakoff/Johnson 1999, S. 5), sondern Ausformungen eines Zusammenhangs, der vom körperlich erlittenen Schock bis zur intelligiblen Bedeutung reichen kann (Dewey 1988, S. 69, 31): und deshalb *sensation* und *sense-making*, Sinnlichkeit und Sinn umfasst. Perzeption und Semiose sind dann nur graduell andere Arten der Interaktion von Subjekt und Objekt. Die Perzeption benötigt Einfühlungsvermögen (Curtis 2008; Curtis/Koch Hgg. 2009); und eben dies kann nicht durch Wissen und Gelehrsamkeit allein kompensiert werden (Dewey 1988, S. 347). Im Kunstgenuss wird Erkenntnis umgewandelt (Dewey 1988, S. 338); ästhetische Erfahrung benötigt dafür allerdings eher einen Modus der Wahrnehmung denn konkrete Objekte, vielmehr «Intensität» als «klassische» Kunstwerke (Jauß 1982, S. 192f.) und deren kanonische Einordnung. In der Filmphänomenologie (Marks 1999, Sobchack 2004, Shaviro 2006) wird auch deshalb allzu oft von *experience* gesprochen, der Erfahrungsbegriff nicht selten redu-

ziert auf den *cinematic body* (Shaviro 2006, S. 149, 255). Der emphatische Beiklang solcher Vorstellungen, die ihnen implizite «Überbietungstendenz» und utopische Ausrichtung (Voss 2006, S. 86) sind allerdings nicht zu übersehen (vgl. auch Marks 1999, S. 151). Dies kennzeichnete, nebenbei bemerkt, schon Béla Balázs' (2011) *Der sichtbare Mensch* [1924]. Reflexion und Bewusstsein werden in solchen Konzepten zuweilen marginalisiert (Robnik 2007, S. 255).

Sicherlich wird die ›Bedeutsamkeit‹ in der phänomenologischen Filmrezeption nicht schlicht geleugnet. Aber der Rang des Körpers als Träger dessen, was Semiose generieren kann, wird in den neueren Arbeiten zur Filmphänomenologie ungleich höher veranschlagt (Sobchack 1992, 2004, S. 60) als etwa in konstruktivistischen und kognitionstheoretischen Arbeiten. Der Film beansprucht die Zuschauer als ›Leihkörper‹, meint Voss (2007, S. 320). Das Konzept ›Körper‹ wiederum lässt sich aber gleichfalls zur Seite der Kognition hin öffnen (Deleuze 1999, S. 244f., 263). Dies folgt abermals der (idealistischen wie pragmatischen) Prämisse, dass Sinnlichkeit und Vernunft nicht getrennt voneinander zu denken sind (Gallese 2005), sondern, wie etwa in der Phänomenologie und in der Philosophie des Leibes, als eine Einheit des Empfindens, Wahrnehmens und Erkennens beschrieben werden müssen (Merleau-Ponty 1974, S. 21–31, 244f., 279, 281, 347–367, 367–372 u.ö.). Die Trennung von (Ausdrucks-)Qualitäten, als fluktuierenden Elementen (Empfinden), Dingen, als konstanten, also kontextunabhängigen Eigenschaften (Wahrnehmen) und Gegenständen, als Trägern von Prädikaten (Erkennen; Erfahrungsurteil), wird also nivelliert oder besser: als ein sich wechselseitig durchdringendes Erfassen beschrieben (Waldenfels 2000, S. 95–107). «Fragen der Rationalität beginnen schon im Bereich der Sinne», resümiert Waldenfels dazu. «Das Erkennen bleibt [...] zurückbezogen auf einen sinnlichen Prozeß der Gestaltbildung und der Strukturierung mit all seinen Kontingenzen, Vieldeutigkeiten und Unabgeschlossenheiten.» (Waldenfels 2000, S. 107)

Mit Körper ist einerseits der dargestellte, repräsentierte und auf Figuren bezogene Leib der Akteure gemeint, seine sinnliche Erscheinung im Film, andererseits aber, interagierend mit diesem, doch für uns von entscheidender Bedeutung, der ›Leib‹ des Rezipienten, der die offerierten Angebote zur multimodalen Semiose aufgreift, sich emotional zu ihnen verhält und «[k]örperbasierte Bedeutungssysteme» aufbaut (Fahlenbrach 2010, S. 49; vgl. S. 42f.): über die Identifikation mit einem Protagonisten, Sympathie und Antipathie zu den Figuren, Empathie oder einer indifferenten Haltung ihnen gegenüber (vgl. Curtis 2006; Fahlenbrach 2010, S. 63f.). Solche figurenbezogenen Prozesse sind entscheidend für moralische Wertungen (Faulstich 2002, S. 159–208; Eder 2008, S. 163–190; Lüdeker 2010), die in die Rezeption der Narration einfließen, diese wiederum rückwirkend steuern und zu einer kohärenten Lektüre des filmischen Textes beitragen.

Ein Gefühl wie Sympathie etwa gehört in die Kategorie der vor- oder unbegrifflichen Urteile. Es hat letztlich keinen Grund außer dem subjektiven Selbst, welches

dieses Gefühl empfindet. Wie das Qualitätsurteil «schön» ist es ein rein subjektives, das aber den kommunikativen Zuspruch sucht und ausgetauscht werden will: auf «Beistimmung» des anderen hofft, wie Kant (1974 [1790], S.81) sagen würde. Damit ist es eine relativ intelligible Gemütsregung, die, ähnlich dem Erhabenen, schon eine implizite Nähe zur Vorstellung von Moralität enthält. Es verfährt unbegrifflich, aber eben doch als «Urteil». Sympathie (hier nur als ein Beispiel – das Gleiche würde gelten für Antipathie, Indifferenz und Empathie –) zu einer Figur der filmischen Narration ist deshalb nicht allgemein «konsensfähig». Aber der Filmtext verfügt auch hier über Steuermechanismen, ähnlich den «cues» im Aufbau kohärenter Erzählstrukturen in der Filmrezeption (Bordwell 1985, S.37, 52f. u.ö.; Bordwell 1989, S.145 u.ö., Thompson 2003, S.447–451), die eine emotionale Beteiligung nahelegen und deren Richtung bereits vorgeben: «emotional cues» (G. Smith 2003, S.41–64, insb. S.44–48; Sobchack 2006, S.41) – auch wenn durch subjektive Einschätzungen und Interpretationen manche textuelle «Intention» leerlaufen dürfte.

Neben den vorbegrifflichen Urteilen im Empfinden gibt es aber auch die körperlich unmittelbaren Affektionen, etwa durch «drastische» Bilder der Gewaltdarstellung im Action- und vor allem im Horrorfilm (Moldenhauer 2008, S.74f.; 2015 *passim*) oder der körperlichen Lust in der Pornografie, die gleichwohl, vielleicht sogar noch stärker, über Regelmechanismen verfügen und zum Teil textuell kodiert werden; allein die Genrekonvention und entsprechende Erwartungshaltungen orientieren den Rezipienten und strukturieren die Affekte, die dessen Körper ergreifen (Faustich 2002, S.52–56). Auch die aristotelische Katharsis hatte Affektionen zur Voraussetzung, die prinzipiell unbeherrschbar sein können und nur durch entsprechende Kontextualisierung, etwa der dramaturgischen Konstellation, eingeholt und aufgefangen wurden. Ein ähnliches Muster ergibt sich, wenn man Überwältigungsstrategien des Genrekinos untersucht. Das *Dynamisch*- wie das *Mathematisch*-Erhabene (Chung 2015, S.199f.) setzten auf Überforderung des Zuschauers – etwa durch die Schnelligkeit des Schnittes, entfesselte Kamera, gewagte POV-Shots und ähnliche Gestaltungsmittel, oder durch die schiere Größe des Dargebotenen, etwa der Anzahl von Individuen bei Masseninszenierungen (Preußner 2013, S.239–256; 2015a, S.163f.). Aber die Strategien der Überforderung sind so klar benennbar wie das Muster der Auflösung dieser Affektionen in der Bestätigung des Selbst. Die Erschütterung ist, anders gesagt, textuell angelegt. Es reicht darum nicht hin, nur die Wirkung am und im Körper zu zeigen, sondern das Intelligible, Sprachähnliche der Komposition muss freigelegt und begriffen werden.

Die Verschränkung körperlicher Affekte mit deren gleichzeitiger intelligibler Verarbeitung wird abermals evident, wenn man die zuletzt vielzitierten Untersuchungen zu Meta-Emotionen betrachtet (Bartsch 2007, S.277; Chung 2015, S.128f., 148f.), etwa am Paradoxon des Unterhaltungswertes trauriger, ja tragischer filmischer Narrationen (Oliver 1993; Dohle 2011) oder des Horrorfilms (Hanich 2010; Hausmanninger 2002). Erst in der Spiegelung der erlebten und körperlich «unmit-

telbar empfundenen Emotionen durch den Rezipienten kann das genossen werden, was zuvor, in der Alltagsrealität, doch vermieden worden wäre. Der Zuschauer goutiert offenbar, wie beim Erhabenen, die Größe der affektiven Bewegtheit oder, anders gesagt, sein Gefühl, eine Emotion dieser Größe (vgl. Schmitt 2009, S. 169f.) überhaupt empfinden und erleben zu dürfen. Ähnlich verhält es sich mit den Artefakt-Emotionen (Plantinga 2009, S. 73f.), die gleichfalls Gefühle über Gefühle darstellen, hier allerdings solche, die sich dezidiert auf den Kunstwerkcharakter, die Gemachtheit des rezipierten Films, beziehen (Hediger 2006, S. 54). Auch hier wird über Meta-Emotionen reflektiert.

Immersion, Imagination und Ästhetische Erfahrung

Eine Ebene der Verschränkung von Text und Körper wäre demnach die textuelle Voraussetzung affektiver Film-Rezeption. Nicht jedwede Emotion muss textuell encodiert sein, aber viele sind es – und diese lassen sich in bestimmten Graden und mit unterschiedlichem Abstraktionsniveau verifizieren. Der vorliegende Band wird sich deshalb mit den basalen Möglichkeiten dieser Bezüge befassen, zugleich aber thematische Felder bearbeiten, auf denen dieses Zusammenspiel erprobt werden kann.

So ist *Gewalt* sicherlich ein diskursives Phänomen, das textuell strukturiert wird und Effekte produziert bei der Filmrezeption (Kapitel 2) – auch wenn in der Gewaltwirkungsforschung nach wie vor unklar ist, welche (Kunczik/Zipfel 2006, S. 85, 94, 113). Ob Habitualisierung und Gewöhnung, Nachahmung oder Katharsis: der Betrachter wird emotional bewegt, entwickelt Strategien der Verarbeitung des Gesehenen und Gehörten, welche die unmittelbare Affektion in Bahnen lenkt und (in irgendeiner Form) rationalisiert – auch wenn man darin nicht die Einlösung rein zielgerichteter Prozesse verstehen sollte, «die einem zweckrationalen Imperativ gehorchen» (Morsch 2011, S. 109). *Identifikation* ist ein primärer Prozess in Bezug auf einzelne Figuren (Eder 2005, 2006, 2008; M. Smith 1995; für die Literatur Schneider 2000, S. 59–98); und über die Bindung an Figuren wiederum werden abstraktere Prozesse in Gang gesetzt – wie die (auch negativ mögliche) Identifikation mit einem Nationalstaat zum Beispiel (Lüdeker 2012, S. 19f., 24f., 28, 30, 35f., 43f., 62f. u.ö.). Zeit, Raum, Perspektivierung und Handlung sind die Parameter, in denen dieser Vorgang sich vollzieht, an dessen Ende eine Gruppe sich als zusammengehörige konstituiert und Mechanismen von Inklusion und Exklusion produziert; Narrativität ist deren Modus. Art und Grad der Vermittlung des Gezeigten (Kuhn 2009, 2011, S. 90–94 u.ö.; Schlickers 1997, 2009) haben maßgeblichen Anteil an der Wirkdynamik, die Identifikationen auslösen. Das gilt spiegelgleich auch für die Darstellung und Thematisierung von *Diversifikation*. Transkulturelle Texturen finden wir in zahlreichen Filmen vor, und das Verständnis und die Empathie für

Hybridisierungen der Kulturkreise werden vielfach emotional präfiguriert. Auch hier geht der Weg über die Figurenkonstellation, nur dass die gegenteiligen Bindungen erzeugt – und Inklusionen und Exklusionen hinterfragt werden: verbunden mit dem Ereignischarakter des Dargestellten, der erforderlichen Sensualität und Emotionalität und der Steuerung von Affektreaktionen.

Figuren funktionieren nur durch imaginative Ergänzungsleistungen der Zuschauer. Erst dadurch wird die Diegese welthaltig. Nun ist, nach klassischen Beschreibungsmustern, das Kino aber nicht primär ein Ort der Imagination (vgl. aber Hanich/Wulff Hgg. 2012; Preußner Hg. 2014). Es erscheint vielmehr als Schauplatz der unmittelbaren Bildpräsenz. Was dem Rezipienten entgegentritt, hat zudem die größtmögliche Dichte an optischer Repräsentation. Das Bild ist deshalb immer strukturell überkodiert, insofern nicht alle Bedeutungsgehalte zugleich in der Perception zu erfassen sind. Gelenkt wird die sinnlich evozierte Imagination aber durch zum Teil explizite Markierungen im Filmtext. Diese imaginativen Ergänzungen sind notwendig, um einen Film verstehen zu können. Sie steuern ebenfalls, und ganz erheblich, die emotionale Bindung des Zuschauers an einen Film (Preußner 2014, S. 9f., 12). Imagination kann auch das explizite oder implizite Traumbewusstsein meinen, welches der Film projiziert oder das sich im Zuschauer als suggerierter Inhalt fortsetzt (Pauleit et al. Hgg. 2009). Vorstellen ist aber zugleich Teil der Bewältigungsleistung im emotionalen Haushalt des Rezipienten wie Teil der kognitiven Verstehensarbeit in der Konstruktion semantischer Gehalte (Preußner 2014, S. 18). Das gilt insbesondere für den Aufbau der Diegese oder die Generierung des Plots sowie für die intellektuelle Arbeit intermedialer Verweise, die das Filmerlebnis mit dem Weltwissen synthetisiert. Die imaginative Ergänzung kann dabei sowohl konkret sinnlich und unmittelbar bildlich ausfallen, als auch abstrakt und vermittelt, durch die Synthese begrifflicher Konstrukte oder durch narrative Versatzstücke erfolgen. Auch die Vorstellung also synthetisiert wieder die intellektuell-verarbeitende Seite des Films mit der sinnlich-körperlichen.

Schließlich bietet der philosophische Begriff der Ästhetischen Erfahrung dieselbe Mittlerposition an. Auch er lässt sich auf Text und Körper gleichermaßen beziehen. Filme hängen «weder als Texte noch als narrative Strukturen, noch als Repräsentationen von Handlungen, Geschichten oder Bildern zu verstehen», sondern, wie Hermann Kappelhoff dies in provokanter Art formuliert hat, als «Aggregate, die eine bestimmte Art und Weise des Wahrnehmens, Empfindens und Verstehens als Zuschauererfahrung installieren, vorstrukturieren, ermöglichen», verkürzt diesen «spezifischen Modus des Sehens und Hörens, des Empfindens und Denkens» (Kappelhoff 2008, S. 34) doch wiederum eher auf die Wahrnehmungspotenziale des Körpers, statt die Schnittstelle von Text und Körper zu bestimmen.