



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Neurothriller

Pisters, P.

Publication date

2015

Document Version

Final published version

Published in

Bewegungsbilder nach Deleuze

License

Article 25fa Dutch Copyright Act

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Pisters, P. (2015). Neurothriller. In O. Sanders, & R. Winter (Eds.), *Bewegungsbilder nach Deleuze* (pp. 181-197). (Klagenfurter Beiträge zur visuellen Kultur; No. 4). Herbert von Halem Verlag.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Gilles Deleuze veröffentlichte in den 1980er-Jahren zwei Bücher über das Kino: *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild*. Diese Bücher entfalten eine Taxonomie der Filmbilder und ihrer Zeichen, die zur Nutzung und auch Erweiterung einlädt.

Deleuze, der keine Filmgeschichte vorlegen wollte, rekonstruiert sie dennoch fast beiläufig und thematisiert dabei einige hundert Filme. Er wendet sich der Frühzeit des Kinos ebenso zu wie den Avantgarden der 1970er-Jahre. Zugleich setzen sich seine Bücher mit den Arbeiten Bergsons und Peirces auseinander und weisen enge Bezüge zur eigenen Spätphilosophie auf, die Deleuze zum Teil in Kooperation mit Félix Guattari entwickelt hat.

Dies erklärt, warum es in den Büchern um viel mehr geht als nur ums Kino. Es geht Deleuze auch um das Leben, das Werden, die Wissenschaft und das Denken.

Bewegungsbilder nach Deleuze fragt, inwieweit sich Entwicklungen des Kinos 30 Jahre nach Erscheinen seiner beiden Kino-Bücher noch mit Deleuze erfassen lassen. Helfen Deleuzes Begriffe und Theoreme noch, das Kino der Gegenwart zu begreifen? Oder bleibt ein weiteres Mal zu tun, was Deleuze immer wieder fordert und auch getan hat: Begriffe und Philosophien zu nutzen, um durch Abweichung neue Begriffe und Philosophien hervorzubringen?

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes stellen sich der Herausforderung, Deleuzes Begriffe weiter zu denken, Filme von Filmemachern, auf die sich Deleuze nicht oder nur in ersten Ansätzen bezogen hat, auf deleuzianische Weise zu erschließen und schließlich durch Schizoanalysen einzelner Filme seine Werkzeuge weiter zu schärfen und zu erproben.

ISBN 978-3-86962-094-7

Klagenfurter
Beiträge zur
Visuellen Kultur
Band 4
**Bewegungsbilder
nach Deleuze**
Olaf Sanders
Rainer Winter
(Hrsg.)

HERBERT VON HALEM VERLAG

JAN-NICOLAI KOLORZ Die Welt ist alles, was fällt. Über Terrence Malicks Zeit-Bild-Kino	164
PATRICIA PISTERS Neurothriller	181
RAINER WINTER Fluchtlinien und Prozesse des Werdens in <i>The Wild Bunch</i> . Sam Peckinpah trifft Gilles Deleuze und Félix Guattari	198
SEBASTIAN NESTLER Film als Wunsch- und Lehrmaschine	213
MANUEL ZAHN Memory as a Splitscreen. Gedächtnis, personale Identität und ihre Montragen im digitalen Film – <i>The Tracey Fragments</i>	230
MARCUS S. KLEINER / MARCUS STIGLEGGER Vom organlosen Körper zum Cinematic Body und zurück – Über Deleuze und die Körpertheorie des Films in Gaspar Noés <i>Enter The Void</i>	250
jan jagodzinski Dreamland Welcomes You. Eine Schizoanalyse von Pawel Pawlikowskis <i>Last Resort</i>	278
Über die Autorinnen und Autoren	302

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Olaf Sanders / Rainer Winter (Hrsg.)
Bewegungsbilder nach Deleuze
Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur, 4
Köln: Halem, 2015

Die Reihe *Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur* wird herausgegeben von Jörg Helbig und Rainer Winter

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Veröffentlicht mit Unterstützung der Fakultät für Kulturwissenschaften der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt und des Forschungsrates der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt aus den Förderungsmitteln der Privatstiftung Kärntner Sparkasse.

© 2015 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISSN 2197-0602

E-Book (PDF): ISBN 978-3-86962-130-2
Print: ISBN 978-3-86962-094-7

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im Internet unter <http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag
DRUCK: docupoint GmbH, Magdeburg
GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf
Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.
Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Olaf Sanders / Rainer Winter (Hrsg.)

Bewegungsbilder nach Deleuze

HERBERT VON HALEM VERLAG

Literatur

- BERSANI, LEO; ULYSSE DUTOIT: *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*. London [BFI] 2011
- DELEUZE, GILLES: *Cinema 1: The Movement-Image*. Minnesota [Univ. of Minneapolis Press] 1986
- DELEUZE, GILLES: *Cinema 2: The Time-Image*. Minnesota [Univ. of Minneapolis Press] 1989
- DELEUZE, GILLES; CLAIRE PARNET: *Dialogues*. New York [Columbia University Press] 2002
- DELEUZE, GILLES; FÉLIX GUATTARI: *What is Philosophy?* New York [Columbia University Press] 1996
- FICHTE, JOHANN GOTTLIEB: *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. Achte Vorlesung*. Hamburg [Meiner] 1978
- GUATTARI, FÉLIX: *Cinema fou*. In: *Chaosophy. Texts and Interviews 1972 - 1977*. Los Angeles [Semiotext(e)] 2009, S. 247f.
- JAMES, WILLIAM: *A Pluralistic Universe*. Lincoln u. a. [Univ. of Nebraska Press] 1996
- SANDERS, OLAF: *Deleuzes Pädagogiken. Über die Philosophie von Deleuze und Deleuze/Guattari nach 1975*. Hamburg [Katzenberg] 2015 (in Vorbereitung)
- SCHELLING, FRIEDRICH WILHELM JOSEPH: *Ideen zu einer Philosophie der Natur. Historisch-Kritische Ausgabe, Band 5*. Hrsg. von Manfred Durner. Stuttgart [Frommann-Holzboog] 1994
- STENGERS, ISABELLE: *Experimenting with Refrains. Subjectivity and the Challenge of escaping modern Dualism*. In: *Subjectivity*, 22, 2008, S. 38-59
- WALDEN, ELIZABETH: *Whereof we cannot speak? Terrence Malick's The New World*. In: KENDALL, STUART; THOMAS DEANE TUCKER (Hrsg.): *Terrence Malick – Film and Philosophy*. New York [Continuum] 2011, S. 197-211

Filme

- Badlands*. USA 1973, Regie: Terrence Malick
- Days of Heaven*. USA 1978, dt. *In der Glut des Südens*, Regie: Terrence Malick
- The New World*. USA 2005, Regie: Terrence Malick
- The Thin Red Line*. USA 1998, dt. *Der schmale Grat*, Regie: Terrence Malick
- The Tree of Life*. USA 2011, Regie: Terrence Malick
- To the Wonder*. USA 2012, Regie: Terrence Malick

PATRICIA PISTERS

Neurothriller

Niemand wusste so gut wie Hitchcock, dass Filmemacher die Macht haben, ihr Publikum emotional zu manipulieren. Während der Dreharbeiten zu *North by Northwest* (USA 1959, dt. *Der unsichtbare Dritte*) gestand der Regisseur seinem Drehbuchautor Ernest Lehman bekanntermaßen:

»Ernie, do you realize what we're doing in this picture? The audience is like a giant organ that you and I are playing. At one moment we play this note, and get this reaction, and then we play that chord and they react that way. And someday we won't even have to make a movie – there'll be electrodes implanted in their brains, as we'll just press different buttons and they'll go >oooh< and >aaah< and we'll frighten them, and make them laugh. Won't that be wonderful?« (Hitchcock in SPOTO 1984: 440).

Natürlich dachte Hitchcock nicht, dass er all dies ohne den »Umweg« über eine Erzählung erreichen könnte. Die meisten seiner Techniken als Meister des kinematografischen Thrillers betreffen die Narration: Dem Publikum mehr Wissen zu geben als den Filmfiguren, die erzählte Zeit durch Zerschneiden des Plots und Cross-Cutting zu verzögern, Details in der Bildführung zu betonen und stimmungsvolle Musik zu narrativen Situationen hinzuzufügen sind klassische Mittel, im Filmbild und auf der Projektionsfläche im Gehirn (*brain-screen*) der Zuschauerin oder des Zuschauers Suspense zu erzeugen. Hitchcock erklärt Truffaut den Unterschied zwischen Überraschung (*surprise*) und Suspense, anhand des oft wieder aufgerufenen Beispiels einer Szene, in der zwei Menschen an einem Tisch sitzen und sich unterhalten. Wenn wir sie nur reden sähen und plötzlich eine Bombe explodiere, dann sei das eine Überraschung. Wenn dieselbe Szene aber mit einer Einstellung von einer unter dem Tisch versteckten Bombe verbunden werde, erklärt Hitchcock, werde der Ef-

fekt ein anderer sein: Suspense. Das Publikum ist jetzt in die Erzählung eingebunden und wird die Filmfiguren warnen wollen, bevor die Bombe detoniert (vgl. TRUFFAUT 1988: 62f.). In jedem Fall handelt es sich bei Suspense im klassischen Sinn immer um eine Dramatisierung von Erzählmaterial. Hitchcocks Fantasie direkter Gehirnstimulation ist auch 50 Jahre nach einem seiner berühmtesten Filme nicht wahr geworden. Selbst wenn Neurowissenschaftler das Gehirn heute direkt stimulieren können und einige ihrer Forschungsergebnisse sehr relevant sind, um die Bildeffekte einzuschätzen – wie ich unten untersuche –, werden Zuschauer nicht an Gehirn-Maschinen angeschlossen, um die von Hitchcock beschriebenen Gefühle zu erleben. Gegenwartskino braucht noch immer Geschichten und ist weitgehend narrativ. Nichtsdestotrotz zeigt dieser Beitrag, dass, wenn man den klassischen Hitchcock'schen Suspense-Thriller mit den Weisen vergleicht, wie Suspense im Gegenwartskino funktioniert, eine Verschiebung stattgefunden hat, die als sich ändernde Verbindung zum affektiven Gehirn beschrieben werden kann. Ganz generell eröffnet uns das Gegenwartskino immer mehr Zugänge zu den mentalen Landschaften der Filmfiguren. Wir sehen nicht mehr durch ihre Augen, sondern erfahren die Welt ausgehend von ihrer Gehirn-Welt. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (USA 2004, dt. *Vergiss mein nicht*), *Avatar* (USA/GB 2009) und *Inception* (USA/GB 2010) sind nur die berühmtesten Beispiele. In diesen Filmen sind Filmfiguren an eine Maschine angeschlossen; dies ist aber keine notwendige Bedingung dafür zu erkennen, dass das Kino ein ›neuronaleres‹ Signal-System geworden ist. In diesem Beitrag versuche ich, diesen ›neuronalen Wandel‹ ausfindig zu machen, indem ich die affektiven Dimensionen des Thrillers und ihre Konsequenzen für die Erzählung sowie neue Weisen komplexen Geschichtenerzählens im Gegenwartskino, das Warren Buckland (2009) Puzzle-Filme nennt, betrachte. Andrea Arnolds ungewöhnlicher zeitgenössischer Überwachungs-Thriller *Red Road* (UK/DK 2007) fordert geradezu dazu heraus, sich Gedanken über die affektiven Dimensionen unserer gegenwärtigen Screen-Kultur zu machen, die mit den Prinzipien der affektiven Neurowissenschaft (*affective neuroscience*) zusammenklagen. Die wichtigste Filmfigur in *Red Road* ist eine Überwachungskamera-Systemoperatorin, die als zeitgemäße Voyeurin mit dem Helden aus Hitchcocks *Rear Window* (USA 1954, dt. *Das Fenster zum Hof*) vergleichbar und zugleich von ihm verschieden ist. Beide Filme können als paradigmatische Indikatoren für Änderungen in der Funktion des Affektiven im Gegenwartskino und der weiteren Medienlandschaft angesehen werden.

1. Haptischer Voyeurismus und das Primat des Affektiven

Red Road ist der erste Film eines von Lars von Triers Filmproduktionsfirma Zentropa unter dem Titel *The Advance Party* initiierten Dogma-Projekts. Das Projekt schreibt drei Filmemachern aus verschiedenen Ländern eine Menge festgelegter Filmfiguren, Schauspieler und technische Bedingungen vor. *Red Road* ist sowohl durch seine Dogma-bedingte Produktionsweise als auch durch seinen transnationalen Charakter ein typischer Film des digitalen Zeitalters (vgl. MARTIN-JONES 2009). Außerdem thematisiert der Film ausdrücklich die gegenwärtige Überwachungskultur. Andrea Arnold erklärt in einem Interview, dass sie sich mit der Tatsache habe befassen wollen, dass 20 Prozent aller Überwachungskameras der Welt auf der kleinen britischen Insel installiert seien. Als sie den Auftrag und die Beschreibung der wichtigsten Filmfigur, die vom Leben getrennt sein sollte, bekam, beschloss sie, sie zu einer Überwachungskamera-Systemoperatorin zu machen und auf diese Weise die gegenwärtige CCTV-Kultur – CCTV kürzt *closed circuit television* ab – zu beschreiben (vgl. ROWIN 2007: 1). Im Film sehen wir Jackie (Kate Dickie) oft hinter ihrer Multiple-Screen-Videowand mit Bildern aus der Stadt Glasgow. Obwohl Arnold während der Produktion überall in der Stadt echte Überwachungskameras einsetzt, sind die meisten Bilder mit einer tragbaren Videokamera aufgenommen und präzise auf den Multiple-Screens choreografiert, verteilt und editiert, um ihnen die typische Echtzeit-Ästhetik von Kontinuität und Simultanität zu verleihen. Hinsichtlich des voyeuristischen Settings sind sich *Red Road* und *Rear Window* sehr ähnlich: Sowohl Jackie als auch Jeff (James Stewart) sehen sich von einem sicheren Ort aus die anderen an, die sich gebannt auf einem Multiple-Screen oder gerahmt in Fenster- und kleineren Kamerasucher- oder Fernglas-Ausschnitten wiederfinden. Während man *Rear Window* noch als einen Meta-Film über den Voyeurismus im klassischen kinematografischen Dispositiv bezeichnen kann, handelt es sich bei *Red Road* hingegen um ein Meta-Film über die gegenwärtige Medienlandschaft, die sich in einen Überwachungsapparat verwandelt hat (TRUFFAUT 1988: 7).¹ Dieser Überwachungsapparat ist al-

¹ Truffaut beispielsweise drückt sein Erstaunen darüber aus, dass *Rear Window* in der 1960er-Jahren von der amerikanischen Bevölkerung nicht besonders gut aufgenommen wurde, weil Greenwich Village nicht realistisch porträtiert worden sei. Truffaut erschien dies unsinnig, denn seiner Meinung nach ging es in *Rear Window* nicht um Greenwich Village, sondern um den Film selbst.

lerdings keine einfache Erweiterung des kinematografischen Voyeurismus, denn hier kommen markante Unterschiede zum Tragen.

Einer der hervorstechenden Unterschiede zwischen den beiden Filmen liegt auf der ästhetischen Ebene und betrifft die Qualität des Bildes. Während Jeff in *Rear Window* durch seine Ferngläser und Teleobjektive zwar nicht alles sieht, weil die Fernsterrahmen große Teile verdecken, sieht er die Ausschnitte sehr scharf: Er kann klar differenzieren, wer in seiner Nachbarschaft wohnt, und das Leben genau beobachten, das die einzelnen Personen dort führen. In *Red Road* sind die Bilder auf Jackies Bildschirm hingegen eher verschwommen und unscharf, wie es für Überwachungsbilder charakteristisch ist. Ganz im Gegensatz zu den Vermutungen, die mit panoptischen Diskursen in Verbindung gebracht werden (FOUCAULT 1979; LEVIN/FROHNE/WEIBEL 2002; LYON 2006; CHUN 2006), ist das Auge nicht das wichtigste oder nützlichste Werkzeug zur Unterscheidung, Dechiffrierung und Vermessung der »Bruchstücke von Identitäten (*flecks of identities*)«, die sich in Überwachungsmedien wiederfinden (vgl. FULLER 2005: 148). Diese Bilder können aufgrund ihrer diffusen und eingetrübten Qualität besser mit dem Begriff »Affektionsbilder« (*affection-images*) bezeichnet werden (vgl. DELEUZE 1986: 87-122). Diese haben, so paradox es aus der Perspektive panoptischer Überwachungstechnologien erscheinen mag, zum Großteil haptische und taktile Qualitäten, in denen das Auge eher weniger mit der Herrschaft über die Bilder, sondern vielmehr mit dem Absuchen, Abtasten, dem »Berühren (*touching*)« der Oberfläche der Bilder beschäftigt ist (vgl. MARKS 2000: 170-193). In diesem Fall deutet die körnige Qualität der Bilder auf den Überwachungsschirmen in *Red Road* und der durch Affektionsbilder dominierte Stil des Films insgesamt darauf hin, dass der Überwachungsdiskurs wahrscheinlich anhand eines anderen, affektiven Maßstabes erfasst werden muss.

Das erste Bild in *Red Road* betont die taktilen Qualitäten von Überwachungsbildern. Wir sehen mehrere unklare CCTV-Bilder auf Fernsehmonitoren in einer Nahaufnahme, die von einem ähnlich diffusen Soundtrack begleitet wird. Dann sieht man in einer halbnahen Einstellung mehrere Bildschirme aus der Distanz. Anschließend sehen wir in einer Nahaufnahme ein Paar sich reibender Hände und in einer weiteren Nahaufnahme Augen, die die Bildschirme anblicken. Bevor wir den Hauptcharakter Jackie sehen und diese Hände und Augen mit ihr in Verbindung bringen können, sehen wir allein die Hände, die einander reiben, die Bildschirm-Displays betätigen und an einem Joystick hantieren, um bestimmte Bilder heranzuzoomen. Ein Lächeln erscheint in diesem Schirm-Hand-Auge-Gemenge,

als Jackie auf einem Bildschirm einen Mann sieht, der mit seinem alten Hund ausgeht, und auf einem anderen Schirm eine Putzfrau, die zu Musik aus ihrem iPod tanzt. Dies ist eine Form von haptischem Voyeurismus. Wir erkennen darin eine routinierte Verfahrensweise: den alltäglich gewohnten Ablauf einer Polizeibeamtin, die die Stadt durchstreift, um ihre Bürger zu beschützen. Jackies Lächeln deutet darauf hin, dass sie sich auf eine gewisse Art und Weise mit diesen Menschen auf dem Bildschirm verbunden fühlt, in einer mit ihnen sympathisierenden, sich zugleich aber auch von ihnen distanzierenden Teilnahme am Geschehen. Jeff überwacht das Geschehen in seiner Nachbarschaft hingegen durch sein Hinterfenster zunächst eher aus reiner Neugier und entwickelt dabei eine spezifische Routine, in der er seine Nachbarn aus einer Art persönlicher Distanz beobachtet.

Die Routine wird sowohl in *Rear Window* als auch in *Red Road* gebrochen, und im Blick auf diese Brüche lassen sich weitere Unterschiede zwischen den beiden Filmen erkennen. In *Rear Window* bemerkt Jeff das auffällige Verhalten eines seiner Nachbarn und entwickelt dadurch einen Mordverdacht, dem er – Jeff ist Polizist – mithilfe seiner Freundin Lisa (Grace Kelly) und seiner Pflegerin Stella (Thelma Ritter), mit der er diese Situation bespricht, durch Ermittlungen nachgehen will. Jackies Routine wird auf eine andere Weise durchbrochen. Eines Abends meldet sie ein einsames Mädchen in den Straßen, das Hilfe zu brauchen scheint. Auf einem anderen Schirm ihrer Überwachungsstation sieht sie eine Frau vor einem Mann weglaufen. Sie tätigt erneut einen Anruf und spult dabei das Standardprotokoll zur Identifizierung von »Bruchstücken von Identitäten« auf ihren Schirmen ab. Noch während sie den Vorfall meldet, realisiert sie, dass sie falsch alarmiert war: Es war bloß ein Spiel; der Mann und die Frau machen, an eine Wand angelehnt, miteinander herum. In der folgenden Sequenz ist Jackies Körpersprache stark ausgeprägt. Als sie sich in ihrem Stuhl zurücklehnt, streckt sie ihre linke Hand angespannt über den Tisch, während ihre rechte Hand den Joystick, der die Kameras bedient, regelrecht liebkost. Sie fängt einen flüchtigen Blick des Mannes auf, der in diesem innigen Moment seinen Kopf in den Nacken wirft. Jackies Augen weiten sich, ihr Körper erschauert. Sie zoomt sein Gesicht heran. Verstört verlässt sie ihre Station und fragt einen der Kollegen nach einer Zigarette. »Ich dachte, du hättest aufgehört«, erwidert dieser überrascht. Jackie rennt nach draußen und zündet sich die Zigarette an. Von diesem Moment an entfaltet *Red Road* eine große Bandbreite von Affekten, die von den einfachsten Emotionen zu den komplexesten sozialen und ethischen

Konflikten reicht. Jackie fühlt sich intensiv von dem Bild des Mannes auf ihren Bildschirmen angesprochen, während der Film in seiner narrativen Struktur alle Ebenen der Einordnung und Erklärung dieser Affekte offenlässt, die sich zunächst nur Schritt für Schritt entwickeln. Während Jeff, Grace und Thelma in *Rear Window* in erster Linie nach narrativen Erklärungen für das Verschwinden der Frau aus der Nachbarschaft suchen, erzeugen in *Red Road* sowohl die Performance der Kamera als auch die Körpersprache der Schauspielerinnen in fragmentierten Close-ups und mit der haptischen Qualität der unscharfen CCTV-Bilder eine intensive Ebene von Primäraffekten. Um zu verstehen, wie *Red Road* das mannigfaltige Zusammentreffen von zunächst nicht näher bestimmten Affekten (*unqualified affects*) und deren allmähliche Einordnung (*qualification*) in Jackies Story erzeugt, erscheint es sinnvoll, sich den affektiven Neurowissenschaften zu nähern, um zu sehen, wie bestimmte neurowissenschaftliche Prinzipien tiefere Einsichten in das Machtgefüge von Affekten ermöglichen, die im Gegenwartskino offensichtlich an Bedeutung gewinnen.

2. Prinzipien der affektiven Neurowissenschaft

2.1 *Red Road* als »Neurothriller«

Neurologische Untersuchungen von Emotionen haben sich zu einer wichtigen Teildisziplin der kognitiven Neurowissenschaft entwickelt und sind bekannt als affektive Neurowissenschaft. Affektive Neurowissenschaften untersuchen nicht nur, welche Regionen des Gehirns in emotionale Erfahrungen involviert sind – wie der präfrontale Kortex und die Amygdala oder der Unterschied zwischen linker und rechter Hemisphärenaktivität –, sondern auch die Verknüpfungen zwischen den Emotionen und den Lernprozessen, dem Gedächtnis, den sozialen Empfindungen, der Vigilanz, der Entscheidungsfähigkeit, der emotionalen Kommunikation (Satzrhythmus) und den affektiven Stiltypen (vgl. GAZZANIGA/IVRY/MANGUN 2002: 537-576). In der affektiven Neurowissenschaft wird meist unterschieden zwischen Emotionen (*emotion*), die sich in der unmittelbaren Materialität zwischen Gehirn und Körper einstellen, und Gefühlen (*feelings*), die mit dem Gedächtnis und anderen Resonanz erzeugenden Feedback-Systemen im Gehirn verbunden sind. Antonio Damasio argumentiert beispielsweise von einem evolutionären Standpunkt aus wie folgt:

»The first device, emotion, enabled organisms to respond effectively but not creatively to a number of circumstances conducive or threatening to life. [...] The second device, feeling, introduced a mental alert for the good or bad circumstances and prolonged the impact of emotions by affecting attention and memory lastingly. This happens in both animals and humans. Eventually, in a fruitful combination with past memories, imagination, and reasoning, feelings led to the emergence of foresight and the possibility of creating novel, non-stereotypical responses« (DAMASIO 2003: 80).

Emotionen und Gefühle formen zwar einen in sich geschlossenen Kreis, aber es sind unterscheidbare Prozesse. Damasio fügt hinzu, dass Emotionen zum größten Teil im Körper stattfinden – Gesichtsausdruck, Posen oder »Bauchgefühle« – und Gefühle sich eher mit der Perzeption und Wahrnehmung dieser Emotionen oder dem Fühlen der Emotionen befassen (vgl. DAMASIO 2010: 109). Die irreduziblen Verbindungen zwischen Emotionen und Gefühlen sind für die Analyse von Filmen besonders wichtig, weil die Irreduzibilität eine Zwei-Ebenen-Analyse affektiver Mächte erlaubt, die sich zwischen größtenteils unbewussten körperlichen Reaktionen und darauf reagierenden Gefühlen (*resonating feelings*) als bewusste Form von Narrativierung (*narrativization*) und Erfassung von Affekten durch bestimmte Gefühle (*qualified feelings*) beschreiben lassen (s. auch MASSUMI 2002). Diese Verbindungen verlaufen parallel, sind mannigfaltig und dynamisch, aber oft auch asymmetrisch:

»The relationship between the levels of intensity and qualification is not one of conformity or correspondence but rather of resonance or interference, amplification or dampening« (MASSUMI 2002: 25).

Wichtig zu bedenken ist zudem, dass eine Zeitspanne zwischen unbewussten Emotionen und bewussten Gefühlen existiert. Das im Körper verankerte Gehirn hat ein Wissen, das dem Bewusstsein dieses Wissen vorhergeht. Damasio wies nach, dass die Haut des Körpers und korrespondierende Hirnaktivitäten von Subjekten in Experimenten zu Stimuli führen, bevor Subjekte diese Stimuli bewusst verarbeiten. Er bezeichnete diese und ähnliche Mechanismen als die »somatischen Kennzeichen« unserer Emotionen, die er durch Hautleitfähigkeits-Reaktionsexperimenten gemessen hat (GAZZANIGA u. a. 2002: 551-553).² Die neurologische Materialität des Gehirns

² Ein anderes Experiment, das in diesem Zusammenhang häufig erwähnt wird, ist das berühmte Experiment von Benjamin Libet, welches zeigt, dass »brain potentials are firing three hundred and fifty milliseconds before you have the conscious intention to act. So before you are aware that you're thinking about moving your arm, your brain is at work preparing to make that

in Verbindung zu unbewussten Emotionen und bewussten Gefühlen wird von Damasio in Bezug auf eine Reihe von Untersuchungen in Formen von neurologischen Krankheitsbehandlungen – einschließlich Parkinson –, in denen Elektroden an das Gehirn der Patienten angebracht werden, diskutiert. In einem aufschlussreichen Zitat zeigt Damasio Folgendes:

»The doctors found one electrode contact that greatly relieved the woman's symptoms. But the unexpected happened when the electric current passed through one of the four contact sites of the patient's left side, precisely two millimeters below the contact that improved her condition. The patient stopped her ongoing conversation quite abruptly, cast her eyes down and to her right side, then leaned slightly to the right and her emotional expression became one of sadness. After a few seconds she suddenly began to cry. Tears flowed and her entire demeanor became one of profound sadness. [...] Asked about what was happening, her words were quite telling: ... *I'm falling down in my head, I no longer wish to live, to see anything, hear anything, feel anything, ... I'm fed up with life, I've had enough. ... I'm scared in this world. I want to hide in a corner. ... I'm hopeless, why am I bothering you?* The physician in charge of the treatment realized that this unusual event was due to the current and aborted the procedure. About ninety seconds after the current was interrupted the patient's behavior returned to normal. The sobbing stopped as abruptly as it had begun. The sadness vanished from the patient's face. The verbal reports of sadness also terminated. Very rapidly, she smiled, appeared relaxed, and for the next five minutes she was quite playful, even jocular. *What was that all about?* she asked. She was as puzzled as her observers were« (DAMASIO 2003: 68; Hervh. im Original).

Dieser Fall könnte auch Hitchcocks Fantasien entstammen. Damasio zeigt hingegen, dass es eine wissenschaftliche Erklärung für die unvorhergesehene Wendung der Gefühlslage der Frau gibt. Der elektrische Fluss, der in eines der Stammhirnzentren geleitet wurde, welches für die Handlungen zuständig ist, löst die Emotionen von Traurigkeit aus, sorgt für die Produktion und Eliminierung von Tränen, einschließlich der dazugehörigen Bewegungen der Gesichtsmuskulatur, bewegt außerdem Mund, Rachen, Kehlkopf und Zwerchfell, die ebenfalls zuständig ist für das Weinen und das Schluchzen sind. Das Bemerkenswerte an diesem Befund sind, so

movement« (GAZZANIGA 1998: 73). Dieses Experiment wird oft herangezogen, um die (Un-)Möglichkeit eines freien Willen zu diskutieren. Jedoch ist das einzige, was dieses Experiment mit Sicherheit zeigt, dass Bewusstsein Zeit benötigt.

argumentiert Damasio, die emotionsgeladenen Gedanken, die erst nach der Emotion aktiviert wurden. Affektgebundene Kräfte, also unbewusste körperliche Reaktionen, scheinen schneller zu sein als bewusste Gefühle oder Gedanken.

Damasio bezieht sich auf Spinoza, der diese Erkenntnis bereits im zweiten Teil der *Ethik* darlegt und z. B. in den Lehrsätzen 13 und 19 folgendermaßen ausdrückt: »Das Objekt der Idee, die den menschlichen Geist ausmacht, ist der Körper«, und: »Der menschliche Geist erkennt den menschlichen Körper selbst und weiß um dessen Existenz lediglich durch die Ideen der Affektionen, von denen der Körper affiziert wird« (SPINOZA 1999: 125 und 151). In der oben beschriebenen Szene aus *Red Road*, die Jackie aufwühlt, fällt in diesem Zusammenhang deutlich auf, wie Jackies Körper »etwas weiß«, bevor sie diese heftigen Emotionen und Gefühle bewusst wahrnimmt. Insbesondere ihre Hände sind ein starker Indikator für die Stärke und die Unklarheit der Emotionen, die bei ihr ausgelöst werden – eine Hand scheint angespannt und ängstlich zu sein, die andere liebkosend und sexuell erregt. Eine unglaubliche sexuelle Spannung wird gänzlich instinktiv in ihrem Körper zwischen ihr und diesem Mann erregt, der sie zugleich auch ängstigt, anekelt und verärgert. Diese Spannung mehrdeutiger Emotionen weist auf gemischte Gefühle hin, wird intensiv ausgedrückt und zeigt sich in allen taktilen Bildern, ohne unmittelbar Sinn zu generieren. Dieser Effekt wiederholt sich in mehreren Schlüsselszenen des Films. Sexuelle Erregung, Angst, Ekel und Wut – all diese Emotionen sehen wir im Film durch Jackies Körper laufen – sind die grundlegenden Emotionen, die mit unserem elementaren und universellen, biologischen »Streben nach Fortbestand« verbunden sind und nicht zufällig auch mit Spinozas Begriff *conatus* zusammenklingen.³ Seine Wirkungsmacht gewinnt der Film aus dem Spiel mit den Parallelen zwischen Emotion und Gefühl als sich auch auf widersprüchliche Weise aufeinander beziehende Affektebenen. Seine Suspense-Mechanismen arbeiten genau auf den asymmetrischen und potenziell mannigfaltigen Ebenen von Aktivierung und Verknüpfung zwischen Emotionen und Gefühlen.

3 Elementare Emotionen (*basic emotions*) im Gesichtsausdruck sind Wut, Angst, Ekel, Fröhlichkeit, Traurigkeit und Überraschung (ADOLPHS et al. 1996). Joseph Le Doux zeigt, wie elementare Emotionen helfen können, auf Herausforderungen der Umwelt zu reagieren und acht zu geben auf »defense against danger, sexual behavior, maternal behavior, eating and other things like this« (GAZZANIGA/IVRY/MANGUN 2002: 543). Siehe auch PANKSEPP 1992.

Zwei Szenen sind besonders im Hinblick auf Jackies vielschichtige Emotionen und ihre aufgewühlten Gefühle erwähnenswert. Zu Beginn ihrer Suche nach Clyde Henderson (Tony Curran) befindet sich Jackie in der *Red-Road*-Nachbarschaft, wo sie Freunden von Clyde in sein heruntergekommenes Appartement folgt, wo eine Party stattfindet. Das Dämmerlicht in dem schmalen und überfüllten Wohnzimmer ist düster und rötlich und führt durch diese Ästhetik zu Affektionsbildern. Jackie lehnt an einer Wand, als Clyde sie sieht und sichtlich interessiert auf sie zugeht. Während er sich ihr nähert, sagt er zu ihr, dass er das Gefühl habe, sie schon irgendwo gesehen zu haben. Er rückt noch näher an sie heran und berührt ihr Gesicht. Angst ist in ihren Augen wahrnehmbar und der Soundtrack macht auf ihr schlagendes Herz aufmerksam, dennoch durchzieht gleichzeitig ein erotisches Verlangen jeden Teil dieses haptischen Bildes und jede Faser von Jackies Körper. Auf unglaublich intensive Weise zeigen *mise en scène*, Klanglandschaft und Kinematografie hier, wie Jackie auf widersprüchliche Art erregt ist: zerrissen zwischen Emotionen und Gefühlen. Sie küssen sich beinahe; Jackie flüchtet in den Aufzug, übergibt sich buchstäblich vor Angst, Begierde, Wut und Ekel. Wir haben bis jetzt immer noch keinen erzählerischen Rahmen oder eine Erklärung für die Ereignisse. Wir wissen nur, dass Clyde aus dem Gefängnis entlassen wurde. Dieser noch nicht zugeschriebene affektive Suspense hat zur Folge, dass uns die subpersonalen Affekte (*subpersonal affects*) Angst, Begierde, Wut und Ekel affizieren und uns den Atem anhalten lassen. Während Jackie mit ihren Ermittlungen fortfährt, erfahren wir allmählich, dass ihre Geschichte mit diesen Affekten in Verbindung gebracht werden kann. Jackie besucht Clydes Appartement, das er mit einem Freund und dessen Freundin teilt, erneut, während er nicht zu Hause ist. Sie verfolgt ihn auf ihren Überwachungsbildschirmen, um mehr über seine durchaus verdächtigen Aufenthalte zu erfahren. Sie geht schließlich um Mitternacht in eine Bar, um ihm in einer zweiten, durch diese mehrdeutige Mischung aus Emotionen und Gefühlen ebenso starken Szene wieder zu begegnen. Bevor Jackie die Bar betritt, beobachten wir, wie sie aus uns unbekanntem Grund einen spitzen Stein aufhebt. An der Bar gesteht Clyde ihr, wie sehr er sie begehrt und nimmt sie nach weiterer Plauderei und ein paar Drinks mit in sein heruntergekommenes Appartement. Jackie findet heraus, dass Clyde eine Tochter hat, die nichts von ihm weiß. Das Schlafzimmer ist in dunklen Farben gehalten. Die folgende Sexszene ist erneut von großer erotischer Dichte, voller Suspense, suggestiver Gefahr und insgesamt

durchdrungen von mehrdeutigen Emotionen und gemischten Gefühlen. Als Jackie diesmal wegläuft, ist sie sich ihres Planes allerdings weitaus sicherer: Rache. Sie verletzt sich selbst mit dem Stein, den sie zuvor aufgehoben hat, rennt dann nach draußen und vergewissert sich davon, dass die Überwachungskameras sie aufnehmen, sodass die Polizei informiert wird. Sie erhebt Anklage, die dazu führt, dass Clyde wieder zurück ins Gefängnis kommt. Auf ihren Überwachungsschirmen beobachtet Jackie, wie er in Gewahrsam genommen wird. Von diesem Moment an werden noch mehr kognitive Emotionen und Gefühle aufgerufen. Im letzten Teil des Films entdeckt Jackie, nachdem sie eine große Bandbreite an komplexen Emotionen und Gefühlen durchlebt hat, ihren Wunsch nach Erlösung. Die affektive Neurowissenschaft zeigt, dass grundlegende Emotionen (*basic emotions*) sich zu komplexeren sozialen und ethischen Emotionen, wie etwa Scham- oder Schuldgefühlen und anderen kognitiven Mustern weiter entwickeln können, die uns helfen, Entscheidungen zu treffen, zu lernen, Urteile zu fällen und uns ethisch zu verhalten⁴. Während Emotion und Kognition auf der einen Seite über eigenständige neurale Systeme verfügen, ist es allgemein anerkannt, dass diese Systeme zugleich auch miteinander verflochten sind (GAZZANIGA/IVRY/MANGUN 2002: 545; MOLL et al. 2002; GREEN/HAIDT 2002). Wie oben angedeutet wendet sich Spinoza schon dieser biologischen Dimension des körperlichen *conatus* zu, die er in der *Ethik* zu einer Philosophie grundlegender und komplexen Emotionen ausarbeitet. In seinem Buch *Der Spinoza-Effekt* bestätigt Damasio (2003) diese gemeinsame Basis von Philosophie und affektiver Neurowissenschaft und plädiert für ein integratives Feld zur Erforschung von Emotionen. Von Spinoza ausgehend lässt sich womöglich auch festhalten, dass eine Ethik der Affekte (*ethics of affects*) in ihrem Kern eine Transformation von passiven Affekten der Traurigkeit zu aktiven Affekten der Freude vollzieht. In *Red Road* sehen wir, dass Jackies Akt der Rache womöglich eine poetische Gerechtigkeit mit sich bringt, jedoch nicht zu mehr aktiven Affekten führt, geschweige denn zu einer Form von Erlösung. Nach einem Zusammentreffen mit Clydes Mitbewohner, der wütend auf sie ist, weil ihre Falschaussage Clyde lebenslänglich zurück ins Gefängnis bringt, räumt sie die tiefe Trauer über den Verlust ihres Mannes und ihres Kindes ein und lässt die Anklage

⁴ Damasio weist zurecht darauf hin, dass dies nicht bedeutet, dass die Ethik (und Gesetze, Politik und andere soziopolitischen Phänomene) allein von neurobiologischen Faktoren abhängig ist (2003: 159-160).

schließlich fallen. Nach Clydes Freikommen treffen sie ein weiteres mal in den Straßen von Red Road aufeinander. Diesmal wird klar, dass Clyde Jackies Mann und ihr Kind betrunken überfahren hat, während diese auf den Bus warteten. Jackie war aufgrund eines Streites mit ihrem Mann zu Hause geblieben. Schuld als Schrei nach Empathie, Vergebung und Erlösung sind komplexe Emotionen, die sich durch die letzten Szenen von *Red Road* ziehen. Diese kognitiven und sozialen Gefühle sind in der narrativen Entwicklung gegen Ende des Films in hohem Maße konstruiert und werden zum Schluss des Filmes durch zusammenfließende Erzählstränge zusammengefasst. Wenn wir den Suspense in *Red Road* mit dem Suspense in *Rear Window* vergleichen, ist es möglich, *Red Road* als »Neurothriller« zu klassifizieren. Suspense ist beim affektiven Neurothriller nicht so sehr auf narrativen Ebenen zu verorten, auf denen die Zuschauer mehr wissen als die Charaktere und auf denen Hitchcock mit narrativen Informationen und dem Wissen der Zuschauer spielt. Das soll natürlich nicht heißen, dass Emotionen und Gefühle in einem klassischen Thriller nicht wichtig wären, sie folgen dort aber immer aus der Story.⁵ Es bedeutet auch nicht, dass die narrativen Komponenten für einen Neurothriller unwichtig wären. Ein Teil des Suspense in *Red Road* ist narrativ strukturiert, wie beispielsweise Jackies Verfolgung von Clyde zeigt und unser dazugehöriges Wissen, dass sie sich dadurch in Gefahr bringen kann. Wir wissen in *Rear Window* auch, dass Lisa sich in Gefahr bringt, als sie das Appartement der Nachbarn betritt. In *Rear Window* aber gibt es einen Suspense-Anstieg, wenn wir aus Jeffs voyeuristischer Perspektive sehen, wie der Nachbar wieder zurückkehrt, was Lisa noch nicht bemerkt hat. Für *Red Road* bleibt wichtig festzuhalten, dass in asymmetrischer und größtenteils unbewusster oder auch intuitiver Übereinstimmung zu wissenschaftlichen Entwicklungen in der Gehirnforschung die neuralen Basen unserer Emotionen und Gefühle direkter angesprochen werden – und zwar, bevor sie in eine Story »eingebunden« werden.

Die Intensität, die wir in *Red Road* wahrnehmen, ist eine Spannung, die uns am Beginn der körperlichen Reaktionen von Jackie erfasst, als sie vor ihren Bildschirmen sitzt und als uns die haptischen, affektiven Qualitä-

5 Hier ist es möglich, diesen Aspekt zu vertiefen, indem man die längere Reaktionszeit, die in einem eher logischen und narrativen Zusammenhang des klassischen Thrillers steht (im Vergleich zu der kürzeren Reaktionszeit in einem »Neurothriller«) mit einer neueren Studie zu temporalen Hierarchien in Gehirnreaktionen zu narrativen Storys verbindet (LERNER et al. 2011).

ten der Bilder selbst erreichen. Das sind in erster Linie nicht ihre eigenen Emotionen, und wir identifizieren uns nicht notwendig mit ihr als Charakter. Wir fühlen hier einfach auf subpersonaler Ebene mit und beginnen daraufhin, diese Emotionen mit den zugehörigen Gefühlen zu verbinden. In eben diesen unzuordenbaren und mehrdeutigen Momenten ist der Suspense-Effekt stärker als in klar definierten gefährlichen oder dramatischen Szenen. Neurowissenschaftlichen Experimente zur Erfassung von Suspense belegen, dass die Amygdala in vieldeutigen Situationen stärker erregt wird als in eindeutig beängstigenden Situationen (vgl. WILLEMS/CLEVIS/HAGOORT 2010). Weiterhin ist zu beachten, dass der Unterschied zwischen einem klassischen Thriller und einem Neurothriller nicht darin liegt, dass jener den Schwerpunkt auf einen narrativen Plot legt und dieser auf dessen Charaktere. Wie oben bereits bemerkt ist es weder nötig noch möglich, sich mit dem Charakter zu identifizieren oder sich auf ihn einzulassen, weil im Neurothriller in erster Linie eine asubjektive emotionale Ebene errichtet wird und zum Ausdruck kommt. Narrative Entwicklung und der Ausbau der Charaktere erfolgen auf dieser Ebene erst allmählich und können die affektiven Intensitäten abschwächen oder verstärken.

2.2 Beide Seiten der Kamera: Von »Peeping Tom« zu »Sensing Alice«

Während sich in einem klassischen Thriller Suspense aus den narrativen Informationen ergibt oder die narrative Entwicklung unterstützt, findet man den Suspense-Effekt im Gegenwartskino auf einer unmittelbaren, impersonalen Affekt-Ebene wieder – und zwar bevor sich ein Charakter oder eine Erzählung diese Affekte aneignen kann. Wenn wir *Rear Window* und *Red Road* als Meta-Filme bezeichnen wollen, die einen Übergang vom kinematografischen Apparat zum Überwachungsapparat vollziehen, was uns die Veränderungen der Medienlandschaft und unsere veränderte Beziehung zu Bildschirmen aufzeigt, dann müssen wir einen letzten Faktor im Auge behalten. In beiden Filmen gibt es einen Moment, in dem die Charaktere ihre sichere Position hinter der Kamera gegen die Position vor der Kamera eintauschen. Hier lässt sich erneut ein signifikanter Unterschied beobachten. Wenn Jeff in *Rear Window* mit dem klassischen Zuschauer/Filmmemacher verglichen werden kann, dann weil er den Großteil der Zeit in der Position des Voyeurs verbleibt (vgl. MULVEY 1986). Er beobachtet die

Situation, weiß, wann er in Gefahr ist, und ist – wie der Zuschauer im Kino – frustriert, dass er seine Freundin nicht warnen kann, als sie gegenüber in Gefahr gerät. Nur am Ende des Films, als der Nachbar zu ihm zurückblickt und ihn ertappt, wird seine voyeuristische Position angefochten. Hitchcock hat – womöglich auch auf einer Metaebene und zumindest bis zu einem gewissen Punkt – eine Vorahnung gehabt im Vorausblick auf die Art und Weise, wie seine Fantasien wahr werden sollten: Schon am Ende von *Rear Window* wird das Sicherheitsversprechen für voyeuristisches Begehren hinter Schirmen aufgehoben.

Jackie verlässt ihren Platz hinter der Kamera recht früh. Sie betritt den Raum vor der Kamera, wo die affektiven Qualitäten (*affective qualities*) von Arnolds Kamera nun übernehmen und – wie oben bereits ausgeführt – die Kamera selbst zum ›Performer‹ wird, der Jackie hilft, sich zu rächen. Beide Seiten der Kamera zu beanspruchen, also die Position zwischen Überwachung und dem Überwacht-Werden zu wechseln, problematisiert im Film die komplexen und verwirrenden Affekte der Überwachung selbst und möglicherweise auch die gegenwärtige Bildkultur im Ganzen. Jackie versucht als eine neue ästhetische Figur, die affektive Verbindung zum Überwachungssystem zuzulassen. Sie ist nicht länger ein rein voyeuristischer ›Peeping Tom‹, der die panoptische Macht der starrenden Blicke auswertet oder auch von dieser ausgewertet wird. Sie nimmt beide Seiten der Kamera ein und das heißt, dass man sie aufgrund der Verkörperung und des Ausdrucks der vieldeutigen Neuro-Thrills einerseits und der affektiven Mächte des Überwachungsapparates andererseits vielmehr als eine ›Sensing Alice‹ bezeichnen kann, die uns durch die Überwachungsabenteuer in der Multiple-Screen-Kultur führt. Sie wird das System nicht umstürzen, aber sie kann auf mikropolitische Ebene dazu anhalten, einer Überwachungskamera mit einem Lächeln zu begegnen oder die allzu einfachen Interpretationen der Lücken der Identität wortwörtlich einer Re-View zu unterziehen, einfach weil sie uns alternative Erfahrungsräume direkt erschließt, indem sie die Schirme in unserem Gehirn unmerklich anspricht.

Literatur

ADOLPHS, RALPH; HANNA DAMASIO; DANIEL TRANEL; ANTONIO DAMASIO: Cortical Systems for the Recognition of Emotion in Facial Expressions. In: *The Journal of Neuroscience* 16 (23), 1996, S. 7678 - 7687

- BUCKLAND, WARREN (Hrsg.): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. West Sussex, Oxford and Malden [Wiley-Blackwell] 2009
- CHUN, WENDY HUI KYONG: *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*. Cambridge/Mass. [MIT Press] 2006
- DAMASIO, ANTONIO: *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow and the Feeling Brain*. (dt. *Der Spinoza-Effekt: Wie Gefühle unser Leben bestimmen*. München [List] 2003) Orlando [Harcourt] 2003
- DAMASIO, ANTONIO: *Self comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. (dt. *Selbst ist der Mensch: Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins*. München [Siedler] 2011) New York [Pantheon] 2010
- DELEUZE, GILLES: *Cinema 1: The Movement-Image*. (dt. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989) London [Athlone Press] 1986
- DELEUZE, GILLES: *Cinema 2: The Time-Image*. (dt. *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990) London [Athlone Press] 1989
- DELEUZE, GILLES: *Difference and Repetition*. (dt. *Differenz und Wiederholung*. München [Fink] 1992) London [Athlone Press] 1994
- DELEUZE, GILLES: *Negotiations 1972 - 1990*. (dt. *Unterhandlungen 1972 - 1990*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1993) New York [Columbia University Press] 1995
- DEL RIO, ELENA: *Deleuze and the Cinema of Performance*. Edinburg [Edinburgh University Press] 2008
- FOUCAULT, MICHEL: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. (dt. *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1976) New York [Vintage] 1979
- FULLER, MATTHEW: *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Culture*. Cambridge/Mass. [MIT Press] 2005
- GAZZANIGA, MICHAEL: *The Mind's Past*. Berkeley [University of California Press] 1998
- GAZZANIGA, MICHAEL; RICHARD IVRY; R. GEORGE MANGUN: *Cognitive Neuroscience: The Biology of the Mind*. New York [W. W. Norton & Company] 2002
- GREENE, JOSHUA; JONATHAN HAIDT: How (and Where) does Moral Judgment Work? In: *Trends in Cognitive Science* 6 (12), 2002, S. 517 - 523
- LERNER, YULIA; CHRISTOPHER J. HONEY; LAUREN J. SILBERT; URI HASSON: Topographic Mapping of a Hierarchy of Temporal Receptive Windows Using a Narrated Story. In: *The Journal of Neuroscience*, 31 (8), 2011, S. 2906 - 2915

- LEVIN, THOMAS; URSULA FROHNE; PETER WEIBEL (Hrsg.): *Ctrl Space: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge/Mass. [MIT Press] 2002
- LYON, DAVID (Hrsg.): *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*. Devon [Willan Publishing] 2006
- MARKS, LAURA: *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham [Duke University Press] 2000
- MARTIN-JONES, DAVID: *Scotland: Global Cinema. Genres, Modes and Identities*. Edinburgh [Edinburgh University Press] 2009
- MASSUMI, BRIAN: The Autonomy of Affect. In: MASSUMI, BRIAN: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham [Duke University Press] 2002, S. 23 - 45
- MOLL, JORGE; R. DE OLIVEIRA-SOUZA; P. J. ESLINGER; I. E. BRAMATI; J. MOURAO-MIRANDA; P. A. ANDREIUOLO; L. PESSOA: The Neural Correlates of Moral Sensitivity: A Functional Magnetic Resonance Imaging Investigation of Basic Moral Emotions. In: *The Journal of Neuroscience* 22 (7), 2002, S. 2730 - 2736
- MULVEY, LAURA: Visual Pleasure and Narrative Cinema. (dt. Visuelle Lust und narratives Kino. In: ALBERSMEIER, FRANZ-JOSEF (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart [Reclam] 1998, S. 389 - 408) In: ROSEN, PHILIP (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York [Columbia University Press] 1986, S. 198 - 209
- MÜNSTERBERG, HUGO: Peril to Childhood in the Movies. (dt. Gefahren für die Kindheit im Kino. In: MÜNSTERBERG, HUGO: *Das Lichtspiel (1916) eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino*. Wien [Synema] 1996, S. 117 - 124). In: LANGDALE, ALLEN (Hrsg.): *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York [Routledge] 2002 [1915], S. 191 - 200
- PANKSEPP, JAAK: A Critical Role for »Affective Neuroscience«. In: *Psychological Review* 99 (3), 1992, S. 554 - 560
- PISTERS, PATRICIA: *The Neuro-Image. A Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford [Stanford University Press] 2012
- ROWIN, MICHAEL JOSHUA: Interview with Andrea Arnold. In: *Reverse Shot* 19. http://www.reverseshot.com/article/interview_andrea_arnold (22. April 2011), 2007
- SMITH, MURRAY: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford [Oxford University Press] 1995
- SPINOZA, BARUCH DE: *Ehtik in geometrischer Ordnung dargestellt. Lateinisch-Deutsch*. Hamburg [Meiner] 1999
- SPOTO, DONALD: *The Dark Side of the Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. (dt. HITCHCOCK, ALFRED: *Die dunkle Seite des Genies*. Hamburg [Kabel] 1984) New York [Ballentine] 1984
- TRUFFAUT, FRANÇOIS: *Hitchcock/Truffaut*. New York (dt. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München [Heyne] 1999) [Simon and Schuster] 1967
- TRUFFAUT, FRANÇOIS: *Hitchcock/Truffaut*. Amsterdam [Theater Bookshop] 1988
- TURNER, JOHN: Collapsing the Interior/Exterior Distinction: Surveillance, Spectacle and Suspense in Popular Cinema. In: *Wide Angle* 20 (4), 1998, S. 93 - 123
- WILLEMS, ROEL; KRIEN CLEVIS; PETER HAGOORT: Add Picture for Suspense: Neural Correlates of the Interaction between Language and Visual Information in the Perception of Fear. In: *Social Cognitive and Affective Neuroscience Advance Access* (June 8), 2010, DOI:10.1093/scan/nsq050
- ŽIŽEK, SLAVOJ: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge/Mass. [MIT Press] 1991

Filme

- Red Road*. UK 2007, Regie: Andrea Arnold
- Avatar*. USA 2009, Regie: James Cameron
- Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. USA 2004, dt. *Vergiss mein nicht!* Regie: Michel Gondry
- Rear Window*. USA 1954, dt. *Das Fenster zum Hof*, Regie: Alfred Hitchcock
- North by Northwest*. USA 1995, dt. *Der unsichtbare Dritte*, Regie: Alfred Hitchcock
- Inception*. USA 2010, Regie: Christopher Nolan

Übersetzung: Frank Beiler und Olaf Sanders. Der Beitrag *The Neurothriller* ist bereits erschienen in: *New Review of Film and Television Studies*, Vol 12, Issues 2, 2014, S. 83 - 93. Wir danken dem Verlag für die Erlaubnis, den Text zu übersetzen und zu veröffentlichen.

RAINER WINTER

Fluchtlinien und Prozesse des Werdens in *The Wild Bunch*. Sam Peckinpah trifft Gilles Deleuze und Félix Guattari

1. Literatur, Philosophie und Film bei Gilles Deleuze und Félix Guattari

Gilles Deleuze und Félix Guattari haben an vielen Stellen ihrer Werke darauf hingewiesen, wie wichtig die Literatur für ihr Leben und ihr Schaffen gewesen ist. So sind der *Anti-Ödipus* (1974) und *Tausend Plateaus* (1992) nicht nur Herausforderungen der Philosophie, sondern auch mit Romanen, literarischen Maschinen, vergleichbar. Allerdings sind die jeweiligen Heldenkonzepte, die im Laufe ihres Schaffens weiterentwickelt werden. Liest man ihre Bücher als Literatur, nimmt man ihren metaphorischen Reichtum begeistert zur Kenntnis. Will man dagegen ihre philosophische Argumentation verstehen, kann sich dieser gerade als Hindernis erweisen. Deleuze und Guattari haben eine neue Form des Schreibens entwickelt, die ihre Texte faszinierend, hermetisch und manchmal schwer zugänglich macht. Viele ihrer Konzepte sind durch die intensive Begegnung von Literatur und Philosophie entstanden.

So lassen sich Romane als Linien der Differenz betrachten, die unterschiedliche Welten hervorbringen. Eine Literatur ist dann minoritär, wenn sie ein kreatives Gefüge schafft, das die Welt neu kartografiert, bestehende dominante Identitäten subvertiert und sich der Macht der Differenz verschreibt. So können in ihrer produktiven Rezeption und Aneignung immer wieder neue Unterschiede geschaffen werden (vgl. WINTER 2001, 2010). Wir

lösen uns von eingeübten Vorannahmen und öffnen uns der Welt. Wenn wir die Kräfte verstehen, die die Literatur und auch uns prägen, können wir uns selbst verändern.

Captain Ahab möchte Moby Dick erlegen und verfolgt ihn unerbittlich. Er ordnet das Schiff, seine Besatzung und sein Leben diesem Ziel unter. Andere Wale interessieren ihn nicht. Es entsteht ein Gefüge, in dem Ahab den Wal nicht nur jagt, sondern selbst einem Wal-Werden ausgesetzt ist, sich verändert und schließlich umkommt. Der Wal selbst bleibt trotz aller (wissenschaftlichen) Deutungsbemühungen ein Mysterium. Während Ahab an ein Ziel und an eine endgültige Wahrheit glaubt, konfrontiert uns der Wal mit vielfältigen Bedeutungen und Wahrheiten. Er verweist uns darauf, dass wir nicht nach verborgenen Essenzen oder Zwecken suchen sollen, sondern Sinn und Freude in der Oberfläche und nur dort zu finden sind, in der Immanenz des Lebens.

Das Tier-Werden ist nicht nur bei Melville, sondern auch bei Kafka ein wichtiges Thema (DELEUZE/GUATTARI 1976). Tiere eröffnen in der Literatur neue Wahrnehmungsweisen. So drücken sich in Kafkas Werk Intensitäten aus, seine Sprache löst sich immer mehr von der Signifikation und Repräsentation einer um menschliche Identitäten organisierten Welt. Sie stellt eine Welt der Differenz und des Werdens dar, in der es keine privilegierte Position und auch keine dahinterliegende reale Welt (mehr) gibt.

Vor allem die nordamerikanische Literatur sei durch Fluchtlinien und Fliehbewegungen gekennzeichnet, schreiben Deleuze und Parnet (1980).

»Da ist Abreise, Werden, Übergang, Sprung, Leidenschaft, Blick nach draußen. Sie schaffen eine neue Erde. Doch ist es gerade nicht ausgeschlossen, dass die Bewegung der Erde die Deterritorialisierung selbst ist. Die amerikanische Literatur folgt geographischen Linien: die Flucht nach Westen, die Entdeckung, dass der wahre Osten im Westen ist, das Gespür für Grenzen als für etwas, das überschritten, zurückgedrängt, aufgehoben werden muss.

Das Werden ist geographisch« (DELEUZE/PARNET 1980: 45).

Es ist aber nicht nur die Literatur, die neue Perzepte hervorbringt, sondern auch das Kino, das uns mit dem Prozess des Sehens, der Produktion von Bildern konfrontiert (DELEUZE 1989, 1991). Diese sind nicht wie unsere Wahrnehmung im Alltag an einen organisierenden Blickpunkt bzw. an einen Beobachter gebunden. Das Kino nutzt den »unmenschlichen« Kamerablick und verknüpft maschinell gewonnene, singuläre Bilder aus verschiedenen sowie miteinander in Konkurrenz stehenden Perspektiven. Es zeigt, dass die Welt aus Bewegungen besteht und durch Differenzen