



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Schatten werfen keine Schatten

Zum Verhältnis von Phänomenologie und Film“

Verfasser

Frank Fetzner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner

„Schatten werfen keine Schatten“

Tocotronic - 2002

Inhalt

1. Einleitung	7
2. Der Leib	9
2.1. Die Permanenz des Leibes	14
2.2. Die Ambiguität des Leibes	16
2.3. Die kinästhetische Bewegung	18
2.4. Die/der Andere	19
3. Der Film	22
3.1. Die Wahrnehmung des Films	22
3.2. Der Film als Subjekt	24
3.2.1. Die Elemente des filmischen Leibes	25
3.2.1.1. Der <i>filmmaker</i>	25
3.2.1.2. Die/Der Zuschauer_in	26
3.3. Vermittelte Wahrnehmung	28
3.3.1. Inkorporierte Relation	28
3.3.1.1. Kamera- <i>filmmaker</i>	29
3.3.1.2. Die Diskontinuität des filmischen Raums	29
3.3.1.3. Die Intentionalität der filmischen Wahrnehmung	31
3.3.2. Hermeutische Relation	32
3.3.2.1. Kamera-Zuschauer_in	33
3.3.3. Die instrumental vermittelte Wahrnehmung als dialektisch.....	35
3.4. Die (Un-)sichtbarkeit des filmischen Leibes	37
3.5. Wenn im Wald ein Film umfällt	41
3.6. Die kinästhetische Eigenschaft des filmischen Leibes	41
3.6.1. Die physische Bewegung der Apparatur	42
3.6.2. Zur Protension des filmischen Leibes	45
3.7. Das unnatürliche Subjekt	46
3.8. Zwischenfazit	47
4. Filmerfahrung mit allen Sinnen	48
4.1. Das Sensorium des Filmleibes	50
4.2. Die Sichtbarkeit und die Eigenschaften der Dinge	51
4.3. Der Chiasmus und das Fleisch der Welt	53
4.3.1. Die Haut des Films	56
4.4. Die polymorphe Struktur der Wahrnehmung	59
4.5. Der Zusammenhang der Dinge im Film	62
4.6. Die Hinwendung der/des Zuschauer_in zur Leinwand	64
4.6.1. Der Geruch im Film	64
4.6.2. Haptische Bilder.....	67
4.7. Die Körpersprache des Films	71
4.8. Die Verknüpfung von Zuschauer_in und Leinwand	74

5. Fazit.....	82
6. Literaturverzeichnis.....	84
7. Filmverzeichnis.....	89
8. Anhang	90
8.1. Abstract	90
8.2. Curriculum Vitae.....	92

1. Einleitung

Grundlage dieser Arbeit ist die These von Maurice Merleau-Ponty, Wahrnehmung sei immer an ein Subjekt geknüpft. Dieser Argumentation folgend ist auch die filmische Wahrnehmung immer an die/den Zuschauer_in gebunden. Gleiches gilt für die Wahrnehmung der filmischen Welt durch die Kamera. Ich frage, wie der Film sich als Subjekt denken lässt, wie der filmische Leib sich konstituiert. Mit dem von Vivian Sobchack formulierten Konzept vom Film als Leib frage ich, ob es möglich ist, die phänomenologische Grenze zu überwinden, die zwischen Filmwirklichkeit und „wirklicher“ Wirklichkeit klafft und auf diese Weise zu einer Filmerfahrung zu gelangen, die mehr ist als vermeintlich bloßes Sehen.

In der Verknüpfung von Zuschauer_in und Film im filmischen Leib ist es der/dem Zuschauer_in möglich, etwa die Bewegungen des Films „am eigenen Leib“ zu erfahren, Furcht vor den Dingen der filmischen Welt zu empfinden, oder die Rauheit einer gefilmten Mauer an den eigenen Fingerspitzen zu spüren. Besonderen Wert lege ich auf die These, dass Filmerfahrung nicht etwa durch eine Verschmelzung der/des Zuschauer_in mit dem Blick der Kamera in der *Suture* zustande kommt, sondern dass die Eigentümlichkeit der Filmerfahrung im subjektiven Leib der/des Zuschauer_in und dessen Ambiguität begründet liegt. Auf diese Weise lässt sich der filmische Leib tatsächlich als Subjekt denken, dem trotz der Dominanz der Visualität letztendlich das komplette Sensorium des menschlichen Leibes zu Verfügung steht.

Um zu einem Verständnis des Leibes zu gelangen, setze ich mich zunächst mit der Phänomenologie Merleau-Pontys auseinander. Konkret zeige ich, welche Eigenschaften den Leib ausmachen, der für Merleau-Ponty als „Vehikel des Zur-Welt-Seins“¹ fungiert. Die Beschäftigung mit seiner Existentialphänomenologie, die davon ausgeht, dass der Wahrnehmung selbst immer ein wahrnehmendes Subjekt vorgeordnet sein muss, dient als Grundlage für den folgenden Teil, in welchem ich die Aufmerksamkeit auf Vivian Sobchack lenke, die auf Basis von Merleau-Pontys Denken eine Phänomenologie des Films entwickelt hat. Besondere Wichtigkeit kommt hier dem Konzept des Films als Leib zu, der sich in der Filmerfahrung durch die/den Zuschauer_in herstellt. Als Basis für den filmischen Leib sind die wechselseitigen Beziehungen zwischen Zuschauer_in und Film elementar, entsprechend

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Walter Boehm, Berlin 1966, S. 91.

werden sie hier hervorgehoben. Neben der phänomenologischen Seite stelle ich einige Gedanken zur Protension des Films und seiner Ontologie vor.

Nachdem ich gezeigt habe, wie sich der Film als Leib denken lässt, wird in einem weiteren Schritt die Verknüpfung von Zuschauer_in und Film untersucht. Ich frage, wiederum mit Merleau-Ponty, wie eine Überschreitung der phänomenologischen Grenze zwischen Filmwelt und Zuschauerwelt stattfinden kann. Die Betonung liegt auf der Filmerfahrung durch die/den Zuschauer_in. Wesentlich wird hier das leibliche Zur-Welt-Sein der/des Zuschauer_in sowie die Verflechtung der Sinne im Leib. Ich zeige, wie durch den Sehsinn Eigenschaften der Welt erfahren werden, die einem vom Subjekt gelösten Blick nicht zugänglich wären, sondern erst im Leib erfahrbar sind. Auch werden Strategien demonstriert, die es ermöglichen, die/den Zuschauer_in so mit dem Film zu verbinden, dass an der Filmwahrnehmung tatsächlich der ganze Leib beteiligt ist.

Die Grenze zwischen Film und Zuschauer_in ist mehrdeutig. Ich werde zeigen, dass das an der Ambiguität der/des Zuschauer_in selbst liegt, die/der sich immer als Subjekt und Objekt zugleich empfindet, sowie an der Mehrdeutigkeit des Films, der ebenfalls Subjekt und Objekt zugleich ist. Filmwirklichkeit und „wirkliche“ Wirklichkeit verbinden sich in der/dem Zuschauer_in, die/der einerseits als Element des Filmleibes – der sonst kein vollständiges Subjekt wäre – Teil der filmischen Wirklichkeit, andererseits als Subjekt-für-sich Teil der „wirklichen“ Wirklichkeit ist.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf dem visuellen Aspekt des Films. Zwar wird der Ton in einigen Fällen gestreift, er bleibt jedoch Nebensache. Mit dieser Abgrenzung möchte ich nicht die Möglichkeiten, die der Ton gerade in Bezug auf körperliche Reaktionen der/des Zuschauer_in und die Genese des filmischen Leibes hat, klein reden. Im Gegenteil: der Ton trägt so sehr zur Filmerfahrung bei, dass er im Rahmen dieser Arbeit nicht ausreichend berücksichtigt werden kann.

2. Der Leib

„Wenn unsere Augen so beschaffen wären, daß unser Blick keinen Teil unseres Körpers träfe, oder wenn irgendeine bössartige Vorrichtung uns zwar erlaubte, unsere Hände über die Dinge gleiten zu lassen, uns aber daran hinderte, unseren Körper zu berühren – [...] – dann wäre dieser Körper, der sich nicht reflektierte, sich nicht fühlte, [...] der ganz und gar kein Leib wäre, auch kein Menschenkörper und es gäbe kein Menschsein.“

MAURICE MERLEAU-PONTY²

„Phänomenologie,“ stellt Lambert Wiesing fest, „ist die Erforschung von Korrelationen und so auch der Korrelation, daß man etwas, was man sieht, nur sieht, weil man dieses etwas als etwas sieht.“³ Die Wahrnehmung bedingt ein wahrnehmendes Subjekt, das dem Wahrgenommenen Wert einschreibt. Eine reine Wahrnehmung ohne wahrnehmendes Subjekt ist nicht möglich. Auf diese Weise ist Wahrnehmung immer mit einer Auswahl des Wahrzunehmenden verbunden. Das Subjekt hat nur endliche Möglichkeiten etwas wahrzunehmen, da es immer irgendwo ist, und von diesem Ort her wahrnimmt und nicht von überall zugleich. Die Wahrnehmung ist an das Subjekt gebunden und dieses Subjekt ist zur-Welt. Wahrnehmung ist als vom Subjekt abhängig zu betrachten und nicht unabhängig von diesem zu denken. Die Welt ist ausschließlich durch den Leib erfahrbar. Der Leib ist „die geronnene Gestalt der Existenz selbst.“⁴ Die Erfahrung der Welt ist immer an ihn geknüpft und durch ihn ermöglicht. Das Sehen etwa geht vom Leib aus.

Merleau-Ponty schreibt: „Immer sehen wir nur von irgendwoher, ohne daß aber das Sehen in seine Perspektive sich einschlösse.“⁵ Schon in dem irgendwoher der Perspektive zeigt sich die Permanenz des Leibes, zugleich wird hier die Unmöglichkeit des Sehens des eigenen Sehens – der blinde Fleck der Wahrnehmung – angedeutet. Indem wir von irgendwoher sehen, sind wir räumlich verortet, sind wir zur Welt. Wenn wir irgendwo sind, können wir nirgendwo anders sein. Durch unser Zur-Welt-Sein erfahren wir die Welt in ihrer Intransparenz. Dadurch, dass uns die Gegenstände gleichzeitig als sichtbar und unsichtbar erscheinen und

² Maurice Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: Ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Auf der Grundlage der Übers. von Hans Werner Arndt, Claudia Brede-Konersmann und Friedrich Hogemann neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung hrsg. von Christian Bermes, Hamburg 2003, S.13-44 hier: S. 17.

³ Lambert Wiesing, *Phänomene im Bild*, München: 2000, S. 61.

⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 273.

⁵ Ebd., S. 91.

durch ihre Sichtbarkeit sich selbst verdecken (niemals ist es möglich, einen Gegenstand gleichzeitig von allen Seiten zu betrachten).

„Der Leib,“ schreibt Merleau-Ponty, „ist das Vehikel des Zur-Welt-Seins, und einen Leib haben, heißt für den Lebenden, sich einem bestimmten Milieu zugesellen,[...].“⁶ Der Leib ist in der Welt, und in der Welt sein meint, dass der Leib Teil der Welt ist, umgeben von den Dingen der Welt. So gesellt sich der Leib notwendigerweise immer einer konkreten Umgebung, einem Milieu hinzu.

Die Wahrnehmung der Welt bedingt folglich ein konkretes leibliches Zur-Welt-Sein. Der Leib muss Ding unter Dingen sein, denn

„[e]r kann sie nur deshalb berühren und sehen, weil er – verwandt mit ihnen und als solcher selbst sichtbar und berührbar – sein eigenes Sein als Mittel benutzt, um an ihrem Sein teilzunehmen.“⁷

Die Erfahrung der Welt ist daran geknüpft, dass der Mensch ebenfalls die Eigenschaften eines Gegenstandes hat. Im Tastsinn zeigt sich der Objektcharakter des Menschen. Die Berührung eines Gegenstands ist nicht nur eine „Deformation des Körperraumes“,⁸ vielmehr werden Informationen über die Textur, die Ausdehnung und vieles mehr gewonnen. Um berühren zu können, muss die Hand berührbar sein, sich zur Welt hin öffnen. Hier wird der Dingcharakter des objektiven Körpers offenbar. Zugleich mit der Berührbarkeit von außen muss die Hand von innen her empfindbar sein, um an der Welt teilzuhaben. Darin zeigt sich das Subjekt, der phänomenale Leib.

Eine „objektive“ Wahrnehmung der Welt, wie sie vom Empirismus postuliert wird, wäre keine apriorische, sondern eine der subjektiven Wahrnehmung nachgeordnete Erscheinung.⁹

„Wahrnehmung ist nicht Wissenschaft von der Welt, ist nicht einmal ein Akt, wohlervogene Stellungnahme, doch ist sie der Untergrund, von dem überhaupt erst Akte sich abzuheben vermögen und den sie beständig voraussetzen.“¹⁰

Merleau-Ponty postuliert hier den Primat der Wahrnehmung, dem alle Erkenntnisse über die Welt nachgeordnet sind. Der Körper bildet die materielle Grundlage des Denkens, der

⁶ Ebd., S. 106.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Gefolgt von Arbeitsnotizen. Hrsg. und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Lefort. Aus dem Franz. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1994, S. 180f.

⁸ Ebd., S. 176.

⁹ Vgl. ebd., S. 31f.

¹⁰ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 7.

Intentionalität und der Wahrnehmung. Der Mensch lässt sich als Subjekt weder auf die Physiologie reduzieren, noch auf einen reinen Geist. Denn:

„[d]er eigene Leib ist in der Welt wie das Herz im Organismus: er ist es, der alles sichtbare Schauspiel unaufhörlich am Leben erhält, es innerlich ernährt und beseelt, mit ihm ein einziges System bildet.“¹¹

Merleau-Ponty wendet sich mit dem Konzept des Leibes unter anderem gegen Kant und Descartes, an denen er kritisiert, sie hätten versucht, Subjekt und Bewusstsein vom Weltbezug zu lösen.¹² Er stellt fest: „Die Welt ist zu beschreiben, nicht zu konstruieren oder zu konstituieren.“¹³ Denn die Welt ist uns nicht a priori erschlossen, sie ist vielmehr das „natürliche Feld und Milieu all meines Denkens und aller ausdrücklichen Wahrnehmung.“¹⁴ Der Leib dient als Gegenentwurf zur cartesianischen Trennung von Körper und Geist, die im Idealismus und Empirismus fortlebt.¹⁵ Ausschließlich im Leib ist der Mensch zur Welt. Die Vorstellung des „inneren Menschen,“ dem die Wahrheit innewohnt, ist bloße Vorstellung. Denn “[...] es gibt keinen inneren Menschen: der Mensch ist zur Welt, er kennt sich allein in der Welt.“¹⁶

Merleau-Ponty kritisiert das objektive Denken:

„Das objektive Denken ignoriert das Subjekt der Wahrnehmung. Die Welt betrachtet es als etwas fertig gegebenes, als das Milieu aller nur möglichen Vorkommnisse, als deren eines die Wahrnehmung behandelt wird. So etwa betrachtet der empiristische Philosoph das Subjekt X im Begriffe, wahrzunehmen, und sucht, was da vor sich geht, zu beschreiben: [...]. Das wahrnehmende Subjekt ist der Ort dieser Dinge und der Philosoph beschreibt die Empfindungen und ihr Substrat, so wie man die Fauna eines fernen Landes beschreibt – ohne irgend daran zu denken, daß er ja selber wahrnimmt, selbst wahrnehmendes Subjekt ist, und daß die Wahrnehmung, so wie er sie selbst erlebt, all das, was er von der Wahrnehmung überhaupt sagt, in Frage stellt.“¹⁷

In diesem Denken zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zu Husserl, der die Reduktion als Rückgang auf ein transzendentes Bewusstsein auffasst, vor dem sich die Welt zur Gänze entfaltet. Husserl postuliert ein transzendentes Subjekt, das sich vom Zur-Welt-Sein gelöst hat. Merleau-Ponty stellt dazu fest:

„Wären wir absoluter Geist, wäre die Reduktion kein Problem. Doch da wir zur Welt sind, da alle unsere Reflexionen ihrerseits auch in den Zeitstrom

¹¹ Ebd., S. 239.

¹² Vgl. Chris Tedjasukmana, „Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden“, in: *Nach dem Film. Nr. 10: Kino zwischen Text und Körper*, 2008.

¹³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 7.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Tedjasukmana, „Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden“, a.a.O.

¹⁶ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 7.

¹⁷ Ebd., S. 244.

verfließen, den sie zu fassen suchen (...), gibt es kein Denken, das all unser Denken umfasst.“¹⁸

Ebenso verhält es sich mit dem Blick, der durch die Intransparenz der Dinge und die an den Wahrnehmenden gebundene Perspektive niemals alles zugleich erfassen kann. Ein reiner, nicht an ein Subjekt gebundener Blick, müsste alles von allen Seiten zugleich wahrnehmen.

Nicht nur durch die untrennbar mit ihm verbundene Perspektive hat der Leib der Wahrnehmung seinen Stempel aufgedrückt. Die Wahrnehmung verfügt über eine eigene Syntax, in ihr zeigt sich je eine konkrete Person.¹⁹ Wiesing stellt fest:

„Ganz analog zu den stilistischen Strukturen eines Bildes ist diese syntaktische Struktur im Wahrgenommenen nicht durch den wahrgenommenen Gegenstand bedingt, sondern bedingt ihrerseits die Wahrnehmung des Gegenstands.“²⁰

Merleau-Ponty versteht die Wahrnehmungssyntax als Anschauungsform der Wahrnehmung selbst und darüber hinaus als

„das dynamische, individuelle Phänomen einer leibhaftig sehenden Person[...]. Aus diesem Grund spricht Merleau-Ponty vom Stil einer Wahrnehmung. Die Sprache, mit der eine Wahrnehmung sich auf etwas richtet, ist der Ausdruck einer konkreten Person und ihres jeweiligen Befindens[...].“²¹

Bei Merleau-Ponty betrifft die Wahrnehmung immer ein leiblich Zur-Welt-Seiendes. Das transzendente Subjekt Husserls, die eidetische Reduktion, ist für ihn nicht zu denken, da immer nur von einem Zur-Welt-Seiendem aus wahrgenommen werden kann. Der Blick etwa benötigt immer einen Standpunkt und ein Wahrnehmungsorgan. Damit ist die Wahrnehmung existential und nicht transzendental und folglich nicht auf eine objektive Wahrnehmung reduzierbar. In *Das Auge und der Geist* heißt es bezüglich eines Ausspruchs Paul Valérys: „Und in der Tat kann man sich nicht vorstellen, wie ein Geist malen könnte.“²² Dem ließe sich hinzufügen, dass es nur schwer vorstellbar ist, wie ein Geist denken könnte. Auch die Wahrnehmung der Welt dürfte sich schwierig gestalten, fehlen dem Geist doch die notwendigen körperlichen Voraussetzungen. Er ist nicht verwandt mit den Dingen der Welt, nicht sicht- und berührbar und so auch nicht fähig zu sehen und zu berühren.²³

¹⁸ Ebd., S. 11.

¹⁹ Ebd., S. 58.

²⁰ Wiesing, *Phänomene im Bild*, S. 71.

²¹ Ebd.

²² Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 278.

²³ Vgl. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 178.

Wie unterscheidet sich der menschliche Leib von den Gegenständen, von den Dingen der Welt? Zunächst unterscheidet sich der Leib nur für die/den jeweilige Besitzer_in von den Gegenständen. Für womöglich in unserer Welt vorhandene andere Subjekte ist er zunächst Gegenstand, Ding. Unser Leib ist für uns allerdings kein Gegenstand, obwohl er auch Objekt ist, indem er sich sichtbar und berührbar in der Welt erstreckt. Zugleich ist er allerdings von innen her empfunden und damit Subjekt. Er ist keine Puppe, die von einem Geist bewohnt wird:

„Der Leib also ist kein Gegenstand. Aus demselben Grunde aber ist auch mein Bewußtsein des Leibes kein Denken, ich kann den Leib nicht auseinander nehmen und wieder zusammensetzen, um eine klare Vorstellung zu gewinnen. [Das Leibesbewußsein ist kein Denken, denn „zur Kenntnis des menschlichen Leibes führt nur, ihn zu er-leben.“]²⁴ [...]“ So widersetzt sich die Erfahrung des eigenen Leibes der Bewegung der Reflexion, die das Objekt vom Subjekt, das Subjekt vom Objekt lösen will, [...].“²⁵

Diese Reflexion zeigt sich etwa bei Descartes, der zwischen dem Körper als Substrat und einem immateriellen Geist unterscheidet. Diese Unterscheidung würde zu einem „objektiven“, der Wahrnehmung vorgeordneten Verständnis der Welt führen. „Der wahrnehmende Geist,“ betont allerdings Merleau-Ponty, „ist ein inkarnierter Geist.“²⁶ Das heißt, der Geist ist im Leib verwurzelt und ausschließlich in ihm zur Welt und lässt sich so nur im Leib erfahren, sowohl von uns als auch von Anderen. In *Das Auge und der Geist* wird deutlich:

„Die Lebendigkeit des Leibes besteht nicht in der Montage seiner Teile – und übrigens ebensowenig in dem Herabsteigen eines von irgendwo herkommenden Geistes in einen Automaten, was immer noch voraussetzen würde, daß der Körper ohne eine Innen und ohne ein »Selbst« wäre.“²⁷

Auch Emotionen zeugen nicht von einem Geist, sondern sind immer an den Körper gebunden. Merleau-Ponty weist darauf hin, dass etwa die Wut keinen eigenen Ort hat. Die Wut und der Ausdruck der Wut sind nicht voneinander zu unterscheiden:

„Sobald ich mich der Erfahrung von Wut selbst, die mich zum Reflektieren bringt, zuwende, muss ich eingestehen, dass sie nicht außerhalb meines Körpers lag, dass sie ihn nicht von außen antrieb, sondern auf sonderbare Weise mit ihm in Verbindung steht.“²⁸

²⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 234.

²⁵ Ebd.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, „Schrift für die Kandidatur am »Collège de France«,“ in: Ders., *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003. S. 99-110, hier: S. 99.

²⁷ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 281.

²⁸ Ebd., S. 41f.

2.1. Die Permanenz des Leibes

Der Leib ist zur Welt. Damit ist dem Leib eine Situiertheit zu eigen. Er ist in der Welt verortet und nimmt so die Welt ausschließlich aus seiner Position wahr. Betrachten wir den Gesichtssinn als möglichen Wahrnehmungsmodus näher, so können wir feststellen, dass in diesem Fall der Ort der Wahrnehmung die Augen sind. Gleichzeitig bemerken wir, dass mit diesem Sinn, mit dem die Welt wahrgenommen wird, der eigene Leib, der doch Teil der Welt ist, nur bruchstückhaft erfahrbar ist.²⁹ Diese Tatsache haben wir der Permanenz des Eigenleibes zu verdanken.

Unser Leib ist ständig bei uns, wir können uns nicht von ihm entfernen. Während wir uns von einem Gegenstand beliebig entfernen können, ist uns die Möglichkeit der Abwesenheit vom eigenen Leib verwehrt. Die Seinsweise des Leibes ist dadurch „mit der Seinsweise eines Gegenstandes unvereinbar.“³⁰ Aber es ist nicht nur die Permanenz des Leibes selbst, durch die ihm ein weiteres Mal der bloße Gegenstandscharakter abgesprochen werden muss. Bedingt durch das stete bei-uns-Sein des Leibes, lässt er sich visuell nicht in seiner Gesamtheit erfassen. Der eigene Leib entzieht sich der vollständigen Sichtbarmachung durch sich selbst. Er bleibt Fragment. Merleau-Ponty konstatiert:

„Daß er stets bei mir und ständig für mich da ist, besagt in eins, daß ich niemals ihn eigentlich vor mir habe, daß er sich nicht vor meinem Blick entfalten kann, vielmehr am Rande meiner Wahrnehmung bleibt und dergestalt mit mir ist.“³¹

Unser Leib wendet uns immer die selbe Seite zu, und entzieht sich so einer ausgiebigen Erkundung durch uns. Während wir uns von einem Gegenstand – von dem wir auch immer nur je eine Seite sehen können – gerade durch seine Unverbundenheit mit uns entfernen können und er so beliebig und aus jeder Perspektive beobachtbar ist, ist uns die ausführliche Erkundung des eigenen Leibes durch uns selbst verwehrt. Bernhard Waldenfels schreibt:

„Ich kann mich nicht nach meinem Leib umdrehen, ich kann mir nicht auf den Rücken schauen, ich kann nicht um mich herumgehen, der Leib wandert mit mir wie ein Schatten. Wenn ich mich bewege, bewegt er sich wie ein Schatten, den ich nicht überspringen kann.“³²

²⁹ Vgl. Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Herausgegeben von Regula Giuliani, Frankfurt a.M. 2001, S. 31 und Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O. S. 216.

³⁰ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 115.

³¹ Ebd.

³² Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, a.a.O., S. 31.

Das führt dazu, dass wir unseren Leib nie als Ganzes sehen; im Gegenteil bleiben uns große Teile desselben ohne Verwendung von technischen Hilfsmitteln visuell für immer unerschlossen. Die Unsichtbarkeit des eigenen Leibes für uns wird immer größer, je näher wir dem Auge als Sitz der visuellen Wahrnehmung kommen.

Merleau-Ponty beobachtet, dass die vom Kopf weiter entfernten Teile zwar ein möglicher Gegenstand der Betrachtung sind, je mehr man sich aber den Augen nähert, desto mehr trennt sich der Leib von den Gegenständen, bis wir mit den Augen gar keinen Zugang zu ihm haben.³³ Die nahe liegende Verwendung von Spiegeln führt allerdings auch nicht zu einer vollständigen visuellen Erfahrung des eigenen Leibes. Durch eine Spiegelkonstruktion, wie sie Waldenfels beim Besuch eines Spiegelkabinetts entdeckt, wird es uns zwar ermöglicht, unseren Leib von allen Seiten gleichzeitig sehen,³⁴ allerdings sind Sehender und Gesehener nicht identisch:

„Der Sehende ist der Gesehene, doch er ist es auf gewisse Weise auch nicht, weil sein Blick gebrochen ist durch ein fremdes Medium, er sieht sich auf gewisse Weise mit dem Blick des Anderen.“³⁵

Außerdem, stellt Merleau-Ponty fest, könne man im Spiegel wohl seine Augen sehen, den blinden Fleck der Wahrnehmung, diese allerdings seien die Augen jemandes, der beobachtet. Seinen „lebendigen Blick“ überraschen könne man nur, wenn man unerwartet in einen Spiegel blicke. Denn:

„Das Spiegelbild meines Leibes folgt ständig meinen Intentionen, ihrem Schatten gleich, und wenn Beobachten heißt, den Gesichtspunkt abwandeln, den Gegenstand aber festhalten, so entzieht sich mein Leib auch im Spiegel meiner Beobachtung, [...]“³⁶

Um den eigenen Leib betrachten zu können, bräuchte man einen zweiten Leib, der dann allerdings selbst wieder nicht sichtbar wäre.³⁷ Dem menschlichen Auge gleich kann auch die Filmkamera sich selbst nicht beobachten. Gertrud Koch erläutert das Problem:

„Die Kamera, die den Film aufgenommen hat, wird nie im Bild sein, das ich auf der Leinwand sehe. Wenn ein Regisseur zeigen will, daß sein Film von einer Kamera aufgenommen ist, dann muß er das immer von einer anderen, unsichtbar bleibenden Kamera aus tun. Natürlich kann ein komplexes System von Spiegeln etc. dem Problem abhelfen, aber auch dann wäre die Kamera

³³ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 116.

³⁴ Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, a.a.O., S. 34.

³⁵ Ebd., S. 33.

³⁶ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 116.

³⁷ Ebd.

immer nur als Bild eines anderen Mediums, eben des Spiegels, präsent, als stofflicher Gegenstand, aber wieder nicht als Bilderzeuger.“³⁸

Der Haken bei der Verwendung von Hilfsmitteln ist so zum einen die Vermitteltheit der Erfahrung – es ist durch die Verwendung von Medien keine direkte Erfahrung des eigenen Leibes möglich; zum anderen lässt sich durch den Spiegel nicht der Akt des Sehens selbst sichtbar machen. Insofern also ist die vermittelte Wahrnehmung nicht vollständig. Waldenfels spricht vom blinden Fleck der Wahrnehmung.³⁹ Merleau-Ponty stellt, ähnlich wie Koch zur Kamera, fest, dass es auf diese Weise immer nur Dinge zu sehen gibt, aber niemanden der sieht.⁴⁰

2.2. Die Ambiguität des Leibes

Der Sehsinn ermöglicht uns keine vollständige Erfahrung unseres Leibes. Wollen wir durch ihn unseren Leib wahrnehmen, bleibt ein Teil unsichtbar und so unserer Wahrnehmung verborgen. Im Unterschied zum Sehsinn ermöglicht uns der Tastsinn eine andere, vollständigere Wahrnehmung unseres Leibes. Auch wenn sich unser Leib der vollständigen Beobachtung durch uns selbst entzieht, und Teile von ihm nur als „Scheinbild des Tastsinns“ für uns existieren, zu welchem die Augen keinen Zugang haben,⁴¹ so vermittelt doch der Tastsinn nicht nur eine weitgehend vollständige Erfahrung unseres Leibes, sondern ermöglicht uns, diesen als subjektives Objekt wahrzunehmen.

Der eigene Leib, stellt Merleau-Ponty fest, ist an der Doppelempfindung zu erkennen. In ihr versichert sich der Leib sowohl seiner selbst als auch seiner Grenzen. Betasten wir einen Gegenstand, so nehmen wir den Gegenstand wahr, ertasten seine Ausmaße und taktilen Eigenschaften. Tasten wir mit unserer rechten Hand nach unserer linken Hand, entsteht eine Verdopplung. Wir tasten mit unserem Leib nach unserem Leib.

„Ein menschlicher Leib ist vorhanden, wenn es zwischen Sehendem und Sichtbarem, zwischen Berührendem und Berührtem, zwischen dem einen Auge und dem anderen, zwischen einer Hand und der anderen zu einer Art Überkreuzung kommt, wenn der Funke des Empfindend-Empfundenen sich entzündet, wenn jenes Feuer um sich greift, das unaufhörlich brennen wird, bis

³⁸ Gertrud Koch, „Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen“, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Joachim Küpper, Christoph Menke [Hg.], Frankfurt a. M. 2003, S. 162-175, hier: S. 170.

³⁹ Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, a.a.O., S. 35.

⁴⁰ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 277.

⁴¹ Vgl. ebd.

ein solcher Zwischenfall dem Körper widerfährt und zunichte macht, was kein Zwischenfall hätte zustande bringen können...⁴²

Waldenfels stellt fest, dass so der Leib auf sich selbst zurückbezogen sei.⁴³ Merleau-Ponty schreibt, dass der Körper eine „Art Reflexion“ vollziehe und durch die Berührung seiner selbst zum empfindenden Ding, zum subjektiven Objekt würde.⁴⁴ Husserl bezeichnet diesen besonderen Zustand des subjektiven Objekts als „Paradoxie der Subjektivität,“ durch welche der Mensch sich als Subjekt für die Welt begreift, in der er doch zugleich als Objekt auftritt. Der Mensch ist in der Welt, die gleichzeitig für ihn besteht.⁴⁵ Das Rätsel, meint Merleau-Ponty, liegt darin, dass der Leib zugleich sehend und sichtbar ist:

„Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selbst betrachten und in dem, was er dann sieht, »die andere Seite« seines Sehvermögens erkennen.“⁴⁶

Durch den Blick können wir uns allerdings nicht bei einer Erkenntnisfunktion überraschen, da unsere Intention immer mit uns verbunden ist. Im Tastsinn finden wir die Fähigkeit, die der Sehsinn vermissen lässt, die Fähigkeit, unseren Leib bei einer Erkenntnisfunktion zu beobachten:

„So überrascht der Leib von außen her sich selbst im Begriff, eine Erkenntnisfunktion zu vollziehen, versucht, sich selbst als Berührenden zu berühren, und zeichnet also „eine Art Reflexion“ auf sich selbst vor: [...]“⁴⁷

Die wechselseitige Wahrnehmbarkeit ist der wesentliche Unterschied zwischen Seh- und Tastsinn: Wir können nicht sehen, dass wir sehen, aber wir können fühlen, dass wir fühlen. In dieser Doppelempfindung zeigt sich die Ambiguität des Leibes. Er ist für sich Objekt und Subjekt zugleich. Antje Kapust fasst im Zuge ihrer Frage nach einem ethischen Verständnis von Merleau-Pontys Konzept der Doppelempfindung zusammen:

„Relevant ist, daß hier die Tasterfahrung und nicht die visuelle Sphäre als Medium der Konstitution des Leibes fungiert, der als Träger lokalisierter Empfindungen gilt. Die Tasterfahrung legt eine doppelte Konstitution frei, denn die berührte Hand erweist sich zwar als ein physisches Empfindung des Eigenleibs. Die Hand, die als Umschlagstelle und Achse zweier verschiedener

⁴² Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 281.

⁴³ Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, a.a.O., S. 36.

⁴⁴ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, „Der Philosoph und sein Schatten“, in: Ders., *Das Auge und der Geist*, a.a.O., S. 45-68, hier S. 52.

⁴⁵ Vgl. Christian Bermes, „Wahrnehmung, Ausdruck und Simultanität. Merleau-Pontys phänomenologische Untersuchungen von 1945 bis 1961“, in: Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, a.a.O., S. xi-xlix, hier S. xix.

⁴⁶ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 279f.

⁴⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 118.

Zirkel fungiert, belebt sich durch eine Lokalisierung der Empfindung und wird Leib; die Subjekt-Objekt-Struktur sowie die Innen-Außen-Struktur wird in diesem Umschlagen modifiziert.⁴⁸

2.3. Die kinästhetische Bewegung

Wenn wir vom Tastsinn sprechen, von der Möglichkeit unseres Leibes, mit der einen Hand die andere Hand zu ertasten, dann lässt sich auch feststellen, dass unserem Leib die Möglichkeit der Bewegung innewohnt. Auch in dieser Beziehung ist unser Leib von den Dingen unterschieden. Denn mit der kinästhetischen Bewegung ist nicht die bloße Empfindung von Bewegung gemeint, kein *da bewegt sich etwas*, sondern ein *ich kann mich im Raum bewegen*. Es handelt sich hierbei nicht um ein bloßes Bewegen, sondern um aktives sich selbst bewegen.⁴⁹ Merleau-Ponty stellt dazu fest: „Von einem Ding sage ich, daß es bewegt wird, aber mein Leib bewegt sich, meine Bewegung entfaltet sich.“⁵⁰

Waldenfels hebt den Leib als Willensorgan hervor. Der Leib ist kein bloßes Instrument, die Hand kein Schraubenschlüssel. „Der Leib,“ schreibt Waldenfels, „wird unmittelbar bewegt, ohne dass sich etwas, ein Werkzeug, vermittelnd zwischen Ich und Körper schiebt.“⁵¹ Ein Beispiel: Der Tisch wird mittels der Hand bewegt. Die Hand bewegt sich unmittelbar, weil sie Leib ist.

„Ich bewege äußere Gegenstände mit Hilfe meines eigenen Leibs, der sie an einem Punkt erfaßt, um sie an einen anderen zu versetzen. Doch ihn selbst bewege ich unmittelbar, ich finde ihn nicht an einem Punkte des objektiven Raumes vor und führe ihn zu einem anderen hin, ich muß ihn nicht erst suchen, er ist schon bei mir und ich muß ihn selbst nicht zum Ziel der Bewegung erst hinführen, er berührt es von Anbeginn, und er selbst ist es, der sich ihm entgegenwirft. Das Verhältnis zwischen meinem Entschluß und meinem Leib in der Bewegung ist ein magisches.“⁵²

Das magische dieses Verhältnisses entsteht, indem sich uns die Verbindung zwischen Entschluss und Ausführung nicht erschließt. Merleau-Ponty schreibt, dass man Dinge sehen und erreichen kann, ohne die dazu notwendigen physiologischen Vorgänge zu kennen.⁵³

⁴⁸ Antje Kapust, *Berührung ohne Berührung. Ethik und Ontologie bei Merleau-Ponty und Levinas*, München 1999, S. 317f.

⁴⁹ Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, a.a.O., S. 40.

⁵⁰ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 279.

⁵¹ Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, a.a.O., S. 41.

⁵² Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 137.

⁵³ Vgl. Merleau-Ponty: „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 278.

2.4. Die/der Andere

Die Welt ist zunächst je für uns. Damit ist das Problem schon umrissen. In der Welt, die für uns ist, sind wir Subjekt, alles andere Objekt. Durch diese Eigenschaft der Welt ist es uns zunächst nicht möglich, eine/n Andere_n ebenfalls als Subjekt zu erkennen. Unseren Leib jedoch nehmen wir in der *Doppelempfindung* als Subjekt und Objekt zugleich wahr. Die/der Andere dagegen ist für uns zunächst bloßes Objekt: „[...] [N]iemals wird man verstehen, daß ein/e Andere_r vor uns auftaucht; was vor uns ist, ist Objekt.“⁵⁴

Wie vollzieht sich der Schritt von der Welt, die wir sind, die mit uns deckungsgleich ist, zu einer Welt, die außer uns noch andere Subjekte enthalten kann?

Der Schritt, die/den Andere_n als Subjekt zu begreifen, wird durch die Erkenntnis eingeleitet, dass unser Leib ein „empfindendes Ding“ ist. Dadurch können wir annehmen, dass es andere Subjekte-für-sich, andere „empfindende Dinge“ und möglicherweise sogar andere Menschen gibt:

„Seit dem ersten Augenblick, in dem ich meinen Leib zur Erkundung der Welt gebraucht habe, wußte ich, daß dieser leibliche Bezug zur Welt verallgemeinert werden könnte, und seitdem hat sich eine winzige Distanz zwischen mich und das Sein geschoben, das einer anderen Wahrnehmung desselben Seins ihre Rechte reservierte.“⁵⁵

Merleau-Ponty versteht die Berührung der rechten und der linken Hand, die *Doppelempfindung*, als konstitutiv für das Erkennen der/des Anderen. Auch für Levinas ist die Berührung der zwei Hände der Prototyp der Intersubjektivität.⁵⁶

Der Wahrnehmung der/des Anderen gehen die selben Schritte voraus, welcher es zur Konstitution des eigenen Leibes bedarf:

„Es ist nichts anderes, wenn sich der Körper des Anderen vor mir belebt, wenn ich die Hand eines anderen Menschen drücke, oder wenn ich sie einfach betrachte. Indem ich erfahre, daß mein Leib ein »empfindendes Ding« ist, daß er reizbar ist – [...] – bin ich darauf vorbereitet zu verstehen, daß es andere Animalia und möglicherweise andere Menschen gibt.“⁵⁷

Die Existenz der/des Anderen wird uns durch das Drücken der fremden Hand offenbar. Sie setzt sich an die Stelle unserer linken Hand. Unser Leib verleiht sich den der/des Anderen in

⁵⁴ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, „Die Wahrnehmung des Anderen und der Dialog“, in: Ders., *Die Prosa der Welt*. Herausgegeben von Claude Lefort. Aus dem Französischen von Regula Giuliani. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Bernhard Waldenfels. S. 147-162, hier S. 150.

⁵⁵ Ebd., S. 152.

⁵⁶ Vgl. Emmanuel Levinas, „Über die Intersubjektivität“, in: Alexandre Métraux [Hg.], *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München: 1986, S. 48-55, hier S. 51.

⁵⁷ Merleau-Ponty, „Der Philosoph und sein Schatten“, a.a.O., S. 255f.

dieser Bewegung ein. Die/der Andere und wir werden zu »Organen einer einzigen Zwischenleiblichkeit«. Nur ist die/der von uns erfahrene Andere hier keine Erweiterung unseres Leibes. Vielmehr nehmen wir sie/ihn wahr als „andere Empfindbarkeit.“ Nur von dorthin erfahren wir die/den Andere_n.⁵⁸ Denn die/der Andere bleibt uns trotz allem verschlossen. Niemals werden wir das Denken der/des Anderen erfahren. Wir können nur vermuten, dass sie/er denkt, ich „kann hinter jener Gliederpuppe eine Selbstgegenwart nach dem Modell der meinen konstruieren; [...].“⁵⁹ Das Sehen der/des Anderen dagegen können wir sehen. Wie können sehen, dass die von ihr/ihm wahrgenommene Welt und unsere Welt die gleiche ist, „[...]ich wohne seinem Sehen bei, es ereignet sich in dem auf das Schauspiel gerichteten Blick seiner Augen, [...].“⁶⁰

Merleau-Ponty beschreibt den Vorgang der Erkenntnis der/des Anderen:

„Ich betrachte diesen Mann dort, der sich im Schlaf nicht rührt, aber plötzlich aufwacht. Er öffnet die Augen, greift neben sich nach dem heruntergefallenen Hut und nimmt ihn, um sich vor der Sonne zu schützen. Das, was mich schließlich davon überzeugt, daß meine Sonne auch für ihn da ist, daß er sie sieht und empfindet wie ich und daß wir schließlich zu zweit die Welt wahrnehmen, genau das ist es, was mir auf den ersten Blick verbietet, den Anderen zu begreifen: nämlich zu begreifen, daß sein Leib teilnimmt an meinen Gegenständen, daß er einer von ihnen ist, daß er in meiner Welt figuriert. Wenn der Mensch, der zwischen meinen Gegenständen eingeschlafen ist, beginnt, Gesten an diese zu richten und sie zu gebrauchen, dann kann ich keinen Augenblick lang mehr daran zweifeln, daß die Welt auf die er sich bezieht, auch wirklich dieselbe ist, die ich wahrnehme.“⁶¹

Merleau-Ponty stellt fest, dass die/der Andere nur unterhalb der Ebene des Denkens für uns existieren kann. Insofern nämlich, als wir sehen können, dass die/der Andere sieht, indem wir sehen, dass er auf die Welt reagiert, die vermeintlich ausschließlich die unsere war. Das ganze Rätsel der Einfühlung, so schreibt Merleau-Ponty, wird dort gelöst, wo es sich um Wahrnehmung handelt:

„Derjenige, der den anderen Menschen »setzt«, ist ein wahrnehmendes Subjekt, der Leib des Anderen ist eine wahrgenommene Sache, der Andere selbst ist »gesetzt« als »wahrnehmend«. Es handelt sich immer nur um eine doppelte Wahrnehmung (co-perception). Ich sehe, daß jener Mensch dort sieht, wie ich meine linke Hand berühre, wenn ich gerade meine rechte Hand berühre.“⁶²

⁵⁸Vgl. ebd., S. 256f.

⁵⁹ Ebd. S.257.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, „Die Wahrnehmung des Anderen und der Dialog“, a.a.O., S. 151.

⁶² Merleau-Ponty, „Der Philosoph und sein Schatten“, a.a.O., S. 259.

„Mein Blick fällt auf einen lebendigen, in Tätigkeit begriffenen Leib, und sogleich fangen die ihn umgebenden Objekte eine neue Bedeutungsschicht: sie sind nicht mehr nur, was ich selbst mit ihnen tun könnte, sie sind, was jenes Verhalten mit ihnen zu tun im Begriff ist. Um den wahrgenommenen Leib bildet sich ein Wirbel, von dem meine Welt angezogen und gleichsam angesaugt wird: und insofern ist sie nicht mehr nur die meine, ist sie nicht mehr nur mir gegenwärtig, sondern für X gegenwärtig, für jenes andere Verhalten, das sich in ihr abzuzeichnen beginnt. Schon der andere Leib ist nicht mehr bloßes Weltstück, sondern Stelle einer gewissen Entfaltung, und gleichsam einer gewissen „Ansicht“ der Welt. Es geht dort eine gewisse Behandlung der Dinge vor sich, die bislang nur die meinen waren. Jemand bedient sich der mir vertrauten Gegenstände.“⁶³

Für Waldenfels sind Eigenleib und Fremdleib eigene Sphären, die jeweils durch einen Selbstbezug charakterisiert sind und durch einen Fremdbezug, der in beiden Richtungen verläuft.⁶⁴

Wir können uns weder zur Gänze sehen, noch können wir uns beim Sehens selbst beobachten.⁶⁵ Auch die/der Andere ist unserer Wahrnehmung nicht vollständig erschlossen. Den Leib der/des Anderen können wir, da er nicht mit uns verbunden ist, einem Objekt gleich von allen Seiten wahrnehmen. Da ihre/seine Intentionalität nicht die unsere ist, können wir sie/ihn auch beim Sehens beobachten. So sehen wir, dass sie/er sich zur Welt verhält. Wir wohnen ihrem/seinem Sehens bei. Wir können nur vermuten, dass sie/er denkt, aber wir sehen, dass sie/er sieht:

„Niemand werde ich in aller Strenge das Denken des Anderen denken können: ich kann denken, daß er denkt, kann hinter jener Gliederpuppe eine Selbstgegenwart nach dem Modell der meinen konstruieren; [...] Demgegenüber weiß ich unzweifelhaft, daß jener Mensch dort sieht, daß meine wahrnehmbare Welt auch die seine ist, denn ich wohne seinem Sehens bei, es ereignet sich in dem auf das Schauspiel gerichteten Blick seiner Augen, und wenn ich sage: »ich sehe, daß er sieht«, so findet hier kein Ineinanderschachteln zweier Aussagen statt, wie wenn ich sage: »ich denke, daß er denkt«, sondern das »vorgeordnete« und das »nachgeordnete« Sehens dezentrieren hier einander.“⁶⁶

Wir sehen also, dass die/der Andere sieht. Allerdings bleibt uns für immer verschlossen, was sich in ihr/ihm sieht. Wir sind nicht als Subjekt an ihrem/seinem Sehvorgang beteiligt. Wir können nur anhand des Verhaltens der/des Anderen vermuten, dass ihre/seine Wahrnehmung der unseren gleicht.

⁶³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 405.

⁶⁴ Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, a.a.O., S. 287.

⁶⁵ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S.116.

⁶⁶ Merleau-Ponty, „Der Philosoph und sein Schatten“, a.a.O., S. 257f.

3. Der Film

Mit dem Film begegnen wir nun einem Subjekt, dessen intrasubjektive Wahrnehmung für uns erfahrbar ist. Wir wohnen dem Akt des Sehens von innen bei:

„we know that the film sees because we are present in its seeing. But its seeing – unlike the access we have to the vision of human others – is visible through, not in, its eyes’ grasp of the scene.“⁶⁷

3.1. Die Wahrnehmung des Films

Die sichtbar gemachte Wahrnehmung der Welt durch den Film und unser eigenes intrasubjektives Bild der Welt wirken auf den ersten Blick völlig verschieden voneinander.⁶⁸ Das in einen schwarzen Rahmen eingepferchte und auf das Zweidimensionale beschränkte Bild des Films und unsere Wahrnehmung der Welt sind dennoch verwandt, denn der Rahmen, der uns als Zuschauer_in die Sicht begrenzt, ist für den Film selbst unsichtbar: „The frame is invisible to the seeing that is the film. It is a limit, but like that of our own vision it is inexhaustibly mobile and free to displace itself.“⁶⁹

Unsere eigene begrenzte Sicht wird von uns tatsächlich nicht als störend empfunden, da wir unseren Blick in alle Richtungen bewegen können. Den Rahmen des Films empfinden wir nur deshalb als störend (falls überhaupt), weil wir den Blick des Films nicht beeinflussen können. Wir können als Zuschauer_in bloß innerhalb der sichtbargemachten Wahrnehmung des Films mit unserem Blick umherschweifen, den Film als intentionales Objekt für-uns begreifend und so auch an die Grenzen seiner Wahrnehmung gelangen, die für uns die Grenze des Films selbst ist. Diese Grenze wird sichtbar, weil die Intentionalität des Films nicht die unsere ist.

Der Rahmen des Films begrenzt nicht nur die Sicht der/des Zuschauer_in auf die Welterfahrung des Films, er erfüllt noch eine weitere wichtige Funktion: „The frame provides the synoptic center of the film's experience of the world it sees; it functions for the film as the field of our bodies does for us.“⁷⁰ Für die/den Zuschauer_in zeigt der Rahmen den Ort der Wahrnehmung des filmischen Subjekts an. Der Film sieht von einer bestimmten Perspektive aus. Sein Sehen ist untrennbar mit seinem Leib verbunden. Der Rahmen dient der/dem

⁶⁷ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, S. 140.

⁶⁸ Vgl. Rudolf Arnheim, „Die Verkoppelung der Medien“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 9/2, 2000, S. 59-63, hier S. 59.

⁶⁹ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S.131.

⁷⁰ Ebd., S. 134.

Zuschauer_in als Orientierungspunkt, durch den die filmische Welt organisiert ist. Er begrenzt die Wahrnehmung des Films und macht so nicht nur die Sicht des Films erfahrbar, sondern vermittelt gleichfalls taktile und propriozeptive Informationen. Der Rahmen ist Wahrnehmungs- und Ausdrucksorgan zugleich. Durch ihn erst hat der Film Zugang zur Welt, zugleich existiert seine Welt für ihn und die/den Zuschauer_in erst durch seine Begrenztheit.⁷¹ Merleau-Ponty vergleicht die Limitierung des eigenen Sehens mit

„Tieren in den zoologischen Gärten, die weder in Käfigen noch hinter Gittern sind, deren Freiheit ganz sanft aufhört mit irgendeinem Graben, der ein bißchen zu breit ist, als daß sie ihn mit einem Sprung überqueren könnten.“⁷²

Mit unseren Blickbewegungen können wir diese Grenze zwar verschieben, aufheben lässt sie sich jedoch nicht. In der Perspektive, dieser „Art Sichtblende, die mir durch die Verstrickung in alles, was zu sehen ist, meinen Gesichtspunkt auf die Welt verleiht,“⁷³ ist unser Leib verortet. Georg Seeßlen schreibt: „Die Welt besteht aus Objekten, die sich vor meinem Blick organisieren, die durch meinen Blick organisiert werden, die der Organisation durch meinen Blick widerstehen.“⁷⁴ Durch diesen Widerstand, die Intransparenz der Dinge, begründet sich die Differenz zwischen Perspektive und Ding selbst. Durch die Erfahrung des leiblichen zur-Welt-Seins wissen wir, dass die Dinge sich im Raum erstrecken, auf diese Weise wird es uns möglich, aus den Geometralen, wie Merleau-Ponty sie nennt, die Perspektive hervorzubringen, durch diese Limitierung des Sehens erfahren wir uns als Subjekt. Denn dadurch, dass die Dinge sich dem Sehsinn nicht zur Gänze zeigen, erfahren wir das Woher des Sehens und damit auch den Ort unseres eigenen Zur-Welt-Seins. Merleau-Ponty schreibt: „Eine indirekte und dumpfe Zwangsläufigkeit lastet auf meinem Sehen.“⁷⁵ Gleiches gilt auch für den Rahmen der Kamerawahrnehmung, der nur für den Zuschauer die Sicht vollständig begrenzt, für das Sehen des Films jedoch wie der etwas zu breite Graben im Zoo erscheint.

Eine phänomenologische Beschreibung des Sehakts führt so unbedingt zu einer/einem Sehenden, die/der zur Welt ist. Allerdings ist diese/r Sehende im jeweiligen Sehen nicht direkt sichtbar. Sobchack stellt fest: „It is only through reflection that the viewer can be "seen," that is, intended as an object of vision.“⁷⁶

Mit dem Rahmen des Films haben wir „den Blick ohne Pupille vor uns, den klaren Spiegel

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S.135.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Georg Seeßlen, „Die Dinge des Kinos“, <http://www.seesslen-blog.de/2010/03/30/die-dinge-des-kinos/#more-623>.

⁷⁵ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S.135.

⁷⁶ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 134.

der Dinge, diesen schwachen Abglanz, dies Phantom unserer selbst, [...]“.⁷⁷ Durch diesen Blick können wir auf ein Subjekt schließen, das sieht und dessen Sehen wir sehen.

3.2. Der Film als Subjekt

Der Film muss sich, um Subjekt zu sein, selbst wahrnehmen. Die Doppelerfahrung, in welcher der Mensch sich als zur-Welt-Seiend erkennt, findet im Film nicht statt. Wie könnte der Film auch tasten? Die Erkenntnis, sich als subjektives Objekt zu begreifen, muss auf andere Weise erfolgen, nämlich über die/den Zuschauer_in, welche/r die Wahrnehmung des Films vollständig wahrnimmt. Diese wahrnehmbar gemachte Wahrnehmung ist – und hier zeigt sich die Ambiguität des Films – intrasubjektive Wahrnehmung und äußere Erscheinung zugleich.

Sobchack stellt fest, dass der menschliche Leib nicht nur das objektive Instrument des intentionalen Bewusstseins ist, sondern gleichzeitig das instrumentale Subjekt des intentionalen Bewusstseins.⁷⁸ Der Leib ist wahrnehmend und wahrnehmbar zugleich. Merleau-Ponty schreibt: „Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selbst betrachten und in dem, was er dann sieht, »die andere Seite« seines Sehvermögens erkennen.“⁷⁹ Die Eigenschaft des menschlichen Leibes, zugleich empfindend und empfindbar zu sein, räumt dem menschlichen Leib unter den Dingen der Welt eine privilegierte Stellung ein. Der Leib des Films, der ein zusammengesetzter Leib ist, muss die Wahrnehmung der Welt und die Wahrnehmung seiner selbst auf mehrere Elemente verteilen.

Während der menschliche Leib als Einheit fungiert, die sich als Objekt und Subjekt wahrnimmt, ohne dafür irgendwelcher Hilfsmittel zu bedürfen, entsteht der Leib des Films erst durch ein Geflecht von inkorporierten und hermeneutischen Relationen, durch die Verbindungen zwischen Kamera und Projektor, *filmmaker* und Zuschauer_in. Jennifer Barker schreibt, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Film und Mensch betreffend: „Viewer and film share certain ways of being in, seeing, and grasping the world, despite their vast differences as human and machine, one blood and tissue, the other light and celluloid.“⁸⁰

⁷⁷ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S.188.

⁷⁸ vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O.,166f.

⁷⁹ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 279f.

⁸⁰ Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley 2009, S. 8.

3.2.1. Die Elemente des filmischen Leibes

Wie bildet sich das Subjekt des Films? Welches ist die Instanz, die sowohl den Film als Wahrnehmendes als auch als Wahrgenommenes erfährt? Offensichtlich unterscheiden sich der filmische Leib und der menschliche Leib. Während der menschliche Leib räumlich und zeitlich als kompakte Einheit auszumachen ist, bildet der Leib des Films keine Einheit. Teile von ihm lassen sich räumlich und zeitlich getrennt voneinander ausmachen. Der Sitz der Intention des Films z. B. ist nicht in der/ im Zuschauer_in zu finden.

Der Film, schreibt Sobchack, lebt seine Wahrnehmung außerhalb des Willens der/ Zuschauer_in.⁸¹ Trotzdem ist die/der Zuschauer_in am Leib des Films beteiligt, ist ohne Zuschauer_in der Leib des Films nicht zu denken. Der Leib des Films lässt sich nicht fassen wie der menschliche Leib. Durch seine Zusammengesetztheit entzieht er sich einem sofortigen Verständnis. Allerdings ist diese Zusammengesetztheit nicht auf cartesianische Weise zu denken, etwa so, dass der filmische Leib in Körper und Geist geschieden werden kann, und der *filmmaker* als Sitz der Intention, bzw. der Zuschauer als Sitz der Reflexion, als Geist, als Bewusstsein des Filmleibes angenommen werden kann. Der Leib des Films ist in seine Einzelteile zerlegt nicht mehr der Leib des Films, sondern bloß ein Ensemble von Menschen und Maschinen, die erst in ihrem Zusammenwirken in der konkreten Filmerfahrung den Leib des Films bilden, der sich in seiner Projektion und der Rezeption durch den Zuschauer zeigt. Der filmische Leib ist zur-Welt durch die *existential activity* seiner Organe.⁸² Vom menschlichen Leib lässt sich wohl das gleiche sagen, denn schauen wir in ihn hinein, erwartet uns dort auch nur „mit Organen gefüllte Dunkelheit.“

3.2.1.1. Der *filmmaker*

Der Begriff *filmmaker* wird ab hier häufiger verwendet und bezeichnet keinesfalls eine konkrete biologische Person, wie etwa die/den Regisseur_in. Vielmehr ist hier immer die Gesamtheit der an einer Filmproduktion Beteiligten gemeint. Vivian Sobchack, definiert den Begriff so:

„The term filmmaker is used here and throughout (...) as naming not a biographical person and his or her style or manner of being through cinematic representation (...), but rather the concrete, situated, and synoptic presence of the many persons who realized the film as concretely visible for vision.“⁸³

⁸¹ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 167.

⁸² Vgl. ebd., S. 208.

⁸³ Ebd., S. 9.

Wenn es etwa heißt, der *filmmaker* richte den Blick der Kamera auf die Welt, dann bezieht sich das nicht auf irgendeine Kameraperson. Vielmehr ist das Verhältnis von Kamerabewegung und Intention der menschlichen Körperbewegung gleich als magisch zu denken. Wir wissen als Zuschauer_in nicht wie diese Bewegung technisch abläuft. Jennifer Barker betont:

„It is important to differentiate between the „film’s body“ and the body of the boom operator or the cameraperson, for example. Although those individuals are certainly responsible for the quivering shadows and the unpredictable zooms, the quiver and the zooms taken together are behaviors of the film’s own lived body, which is unified in time and space and which performs its own perception (of the world) and expression (to the world) in embodied ways that are muscular, tactile and distinctly cinematic.“⁸⁴

3.2.1.2. Die/Der Zuschauer_in

Wenn wir einen Film sehen, verhalten wir uns immer als Zuschauer_in zu ihm. Während wir andere Menschen als Subjekt wahrnehmen können, ohne unserer Rolle als Subjekt-für-uns noch eine weitere hinzuzufügen, ist uns das beim Film nicht möglich. Der Film ist, im Gegensatz zum Menschen, ein zusammengesetztes Subjekt. Er nimmt sich ohne die/den Zuschauer_in nicht wahr. Von anderen Menschen können wir immer nur vermuten, dass sie Subjekt sind, indem wir sehen, dass sie sich zur Welt verhalten. Auf diese Weise können wir eine Selbstgegenwart ähnlich der unseren konstruieren.⁸⁵ Wir können annehmen, dass in ihnen nicht bloß mit Organen gefüllte Dunkelheit herrscht. Der Film dagegen liefert den Beweis. Wir sehen, dass der Film die Welt wahrnimmt, weil wir in seine Wahrnehmung hinein sehen. Wir sehen als Zuschauer_in nicht nur, *dass* der Film wahrnimmt, wir sehen, *was* der Film wahrnimmt. Wir sehen die Wahrnehmungssyntax des Films, seinen Blick auf die Welt und erkennen ihn so als Subjekt; denn jenes, was sich uns zeigt, unser intrasubjektives Bild der Welt, ähnelt seiner Wahrnehmung, seinem intrasubjektiven Sehen.

Auch der filmische Leib benötigt, um etwas wahrnehmen zu können, eine Intention. Der Ursprung dieser Intention lässt sich im *filmmaker* verorten, der, wie wir schon festgestellt haben, keine biologische Person ist. Der *filmmaker* ist nicht nur Sitz der Intention, sondern

⁸⁴ Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 9.

⁸⁵ Vgl. Merleau-Ponty, „Der Philosoph und sein Schatten“, a.a.O., S. 257.

führt gleichzeitig als Ermöglichungsmechanismus das Wahrnehmungsorgan, die Kamera. Der *filmmaker* ist in keinem Fall als Geist, als immaterieller Sitz der Intention zu denken. Jenes, was die Kamera sieht, wird vom Projektor als Ausdrucksorgan wahrnehmbar gemacht und letztlich von den Zuschauer_innen wahrgenommen. So lässt sich die Bemerkung Sobchacks verstehen, dass der Film seine Wahrnehmung außerhalb des Willens der/des Zuschauer_in stattfinden lässt.

Die/der Zuschauer_in wird vom Projektor inkorporiert (und inkorporiert zugleich den Projektor)⁸⁶, denn der Film muss wahrgenommen werden, um Leib sein zu können. Die/der Zuschauer_in fungiert hier nicht in erster Linie als Subjekt, sondern als Reflexionsorgan des filmischen Leibes. Diese Rückführung auf sich selbst ist notwendig, denn der Leib, so Merleau-Ponty, muss sich wahrnehmen:

„Wenn unsere Augen so beschaffen wären, daß unser Blick keinen Teil unseres Körpers träfe, oder wenn irgendeine bösertige Vorrichtung uns zwar erlaubte, unsere Hände über die Dinge gleiten zu lassen, uns aber daran hinderte, unseren Körper zu berühren – [...] – dann wäre dieser Körper, der sich nicht reflektierte, sich nicht fühlte, [...] der ganz und gar kein Leib wäre, auch kein Menschenkörper und es gäbe kein Menschsein.“⁸⁷

Die Möglichkeit des Films, sich wahrzunehmen, ist erst mit der Wahrnehmung des projizierten Films durch die/den Zuschauer_in gegeben. Der *filmmaker* kann den Film nicht sehen, da die Kamera zwar durch seine Intention die Welt wahrnimmt, deren Wahrnehmung vom *filmmaker* allerdings nicht direkt wahrgenommen werden kann, da die Wahrnehmungsfähigkeit der Kamera nicht nur anders ausgeprägt ist als seine,⁸⁸ sondern die Wahrnehmung des Films selbst – denken wir an Montage⁸⁹ oder digitale Bilderzeugung⁹⁰ oder gar an Filme, die aus bemaltem oder zerkratztem Filmmaterial bestehen (wobei in den letzteren Beispielen der Begriff der Kamera ohnehin nur noch sprachliche Konvention ist⁹¹) – in ihrer phänomenalen Räumlichkeit vom *filmmaker* getrennt ist. Erst die/der Zuschauer_in kann die Wahrnehmung der Kamera sehen.⁹²

⁸⁶ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 193.

⁸⁷ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S.17.

⁸⁸ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 188.

⁸⁹ Vgl. Noel Carroll, „Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes“, in: Liebsch, Dimitri [Hg.], *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Paderborn 2005, S. 155-171, hier: S. 159.

⁹⁰ Vgl. Michael Albert Islinger, „Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos“, in: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. 1/1, .1/2005, S. 164-175, hier S. 174.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 188.

3.3. Vermittelte Wahrnehmung

Der Filmleib setzt sich, wie wir gesehen haben, aus mehreren Elementen zusammen und ist kein Leib wie der menschliche. Die einzelnen Elemente, die den Filmleib ermöglichen, müssen also miteinander verbunden werden. Diese Verbindungen treten in zwei Erscheinungsformen auf. Die eine ist die inkorporierte Relation, die andere die hermeneutische. Sie schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern treten gleichzeitig, wenn auch in unterschiedlichen Richtungen auf. So ist die Beziehung der/des Zuschauer_in zur Kamera eine hermeneutische, gleichzeitig hat der Projektor die/den Zuschauer_in inkorporiert und sie/er den Projektor.

3.3.1. Inkorporierte Relation

Als Beispiel der inkorporierten Relation kann die Kreide dienen, mit der Don Ihde die Beschaffenheit einer Tafel wahrnimmt. Durch die Vermittlung durch die Kreide, mit der die Tafel beschrieben wird, sind der/dem Schreibenden Informationen über die Tafel verfügbar. So lassen sich Aussagen treffen über ihre Oberflächenbeschaffenheit oder ihre Größe.⁹³ Das Instrument wird zum Zweck der Erfahrung der Welt vom Subjekt inkorporiert und damit zu einer Extension des Leibes.

Merleau-Ponty erläutert mit dem Beispiel des Blinden und seines Stocks die instrumentale Vermittlung und die Einverleibung von Instrumenten. Die Erkundung von Gegenständen mit einem Stock ist ein Beispiel perzeptiver Gewohnheit.⁹⁴ Der Blinde inkorporiert den Stock:

„Ist der Stock zum vertrauten Instrument geworden, so weicht die Welt der Gegenstände zurück und beginnt nicht mehr an der Haut der Hand, sondern erst am Ende des Stocks. Man mag versucht sein zu sagen: im Durchgang durch die vom Druck des Stocks auf die Hand hervorgerufene Empfindungen konstruiere der Blinde den Stock und dessen verschiedene Positionen, welche dann ihrerseits einen Gegenstand zweiter Potenz vermitteln, den äußeren Gegenstand. Die Wahrnehmung wäre noch stets Lesung derselben Sinnesgegebenheiten, nur vollzöge sie sich rascher und rascher und nach immer feineren Zeichen. Doch die Gewohnheit besteht gerade nicht im Interpretieren des Drucks des Stocks auf die Hand als Zeichen einer bestimmten Stellung des Stocks und dieser als Zeichen eines äußeren Gegenstandes, da sie uns vielmehr im Gegenteil der Notwendigkeit solcher Interpretation enthebt. Der Druck auf die Hand und der Stock sind nicht mehr gegeben, der Stock ist kein Gegenstand mehr, den der Blinde wahrnähme, sondern ein Instrument, mit dem er wahrnimmt. Er ist ein Anhang des Leibes, eine Erweiterung der Leibessynthese.“⁹⁵

⁹³ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 175.

⁹⁴ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 182.

⁹⁵ Ebd.

Der Stock fungiert hier nicht mehr als Gegenstand, er ist durch perzeptive Gewohnheit eine Extension des Leibes geworden.

3.3.1.1. Kamera-filmmaker

Die Kamera, die für die/den Zuschauer_in als Deuterin der Welt fungiert, wird vom *filmmaker* als Extension seines Leibes inkorporiert. Der Blick der Kamera, den der *filmmaker* auf die Welt richtet, entspricht allerdings nicht der Wahrnehmungsfähigkeit des *filmmaker*. Die Kamera ist etwa zur Zeitlupe oder extremer Vergrößerung fähig und unterscheidet sich so von seiner Wahrnehmung. Der *filmmaker* intendiert zwar die Wahrnehmung der von der Kamera wahrgenommenen Phänomene – sei es ein auseinanderplatzender Wassertropfen, sei es eine abgefeuerte Gewehrkugel – er ist jedoch ohne Vermittlung durch Kamera und Projektor nicht in der Lage, diese Beobachtung selbst zu machen. Sobchack schreibt:

„It is the camera in concert with the projector which literally perceives and expresses the perception of these phenomena. Indeed, until the projection process that expresses the camera's – not the filmmaker's – direct perception, the filmmaker has no direct experience of the phenomena except as s/he imaginatively intends (or projects) them.“⁹⁶

Die inkorporierte Relation von *filmmaker* und Kamera macht deutlich, dass der Film erst in der Betrachtung seiner Projektion Subjekt sein kann, da die Wahrnehmung der Kamera ausschließlich auf diesem Weg verfügbar ist.

3.3.1.2. Die Diskontinuität des filmischen Raums

Bezüglich der Inkorporierung von Instrumenten zur Wahrnehmung der Welt ist Noel Carrolls Aufsatz *Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes*⁹⁷ beachtenswert. Hier diskutiert er anhand Kendall Waltons Aufsatz *Transparent Pictures*⁹⁸ Bazins These des photographischen Realismus. Bei Walton heißt es, Fernrohr, Mikroskop oder Periskop, seien gleich der korrigierenden Brille, Sehhilfen oder Prothesen. Durch solche Geräte würden wir unsere visuellen Möglichkeiten erweitern. Auf diese Weise, behauptet Walton, sei auch die Photographie und mit ihr der Film als photographisches Medium eine Prothese, sie ermöglicht

⁹⁶ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 188,

⁹⁷ Vgl. Carroll, „Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes“, a.a.O.

⁹⁸ Kendall L. Walton, „Transparent Pictures: On The Nature of Photographic Realism“, in: *Noûs*, 18/1, 1984, S. 67-72.

uns etwa den längst toten Großvater in seiner Jugend zu sehen. Bezüglich des toten Großvaters muss hier auf Kracauers Essay *Die Photographie* hingewiesen werden, der eine Photographie der Großmutter als junges Mädchen zum Anlass nimmt, festzustellen, dass ohne mündliche Tradition sich die Großmutter aus dem Bild nicht rekonstruieren ließe:

„Das die Photographie jene gleiche Großmutter darstelle, von der man das Wenige behalten hat, das vielleicht vergessen wird, muss den Eltern geglaubt werden, die es von der Mutter selbst erfahren zu haben behaupten. Zeugenaussagen sind ungewiss. Am Ende ist auf der Photographie gar nicht die Großmutter wiedergegeben, sondern ihre Freundin, der sie glich.“⁹⁹

Durch das Offenhalten des Moments, die unterbrochene Metamorphose der Zeit wird die Großmutter ein „beliebiges junges Mädchen 1864.“¹⁰⁰ So führt die Kontextlosigkeit des photographischen Bildes dazu, dass wir nicht den jugendlichen Großvater betrachten, sondern einen beliebigen jungen Mann, der durch Elemente, die außerhalb des Bildes liegen, erst zum Großvater wird.

Im Gegensatz zu Gemälden versteht Walton die Photographien dem normalen Sehvermögen gleich als transparent:

„Making a photograph is a way of showing people something, and also enabling them to see it. The photograph may embody an "interpretation" of the object and may induce viewers to adopt a similar one. In no way does this threaten its claim to transparency. Why are drawings and paintings not transparent? Not because people are involved in the casual process leading to the viewer's visual experiences, obviously, but because of the manner in which they are involved. When one looks at either a photograph or a painting of an actual scene, one's visual experience may be counterfactually dependent on the nature of the scene.“¹⁰¹

Die These ist hier, dass Photos bloß eine andere Art von Sehhilfe sind. Denn wenn wir durch ein Mikroskop auf die Dinge selbst schauen können, wieso können wir dann nicht durch Photos auf die Dinge schauen? Walton nimmt einen Führer als Beispiel, der, indem er auf bestimmte Sehenswürdigkeiten zeigt, den Blick des Wahrnehmenden in eine bestimmte Richtung lenkt. Auf gleiche Weise würde auch die Photographie den Blick des Betrachters lenken.¹⁰² Walton grenzt Gemälde und Zeichnungen, die seiner Meinung nach keinen Blick auf die Dinge ermöglichen, von Photographien ab, dennoch gilt für beide Husserls phänomenologische Beschreibung von Abbildungen:

⁹⁹ Siegfried Kracauer, „Die Photographie“, in: Ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M. 1977, S. 21-39, hier S. 22.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Kendall L. Walton, „Transparent Pictures“, a.a.O., S. 67.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 68.

„Bei einem vollkommenen Porträt, das die Person nach allen Momenten (die irgend Merkmale sein können) vollkommen darstellt, ja schon bei einem Porträt, das dies in sehr ungenügender Weise tut, ist uns so zumute, als wäre die Person selbst da. Aber die Person gehört einem anderen Zusammenhang an wie das Bildobjekt. Die wirkliche Person bewegt sich, spricht usw., die Bildperson ist eine starre, stumme Figur. Dazu der Widerstreit mit der physischen Bildwirklichkeit.“¹⁰³

Auch Carroll stellt zum Unterschied von Sehhilfe und Photographie fest, dass, wenn ich durch ein Opernglas auf eine Ballerina schaue,

„dann ist das optische Arrangement, das ich empfangen, zwar vergrößert, aber dennoch weiterhin in einem bestimmten Sinne mit meinem Körper verbunden. Ich wüßte, wie ich an den fraglichen Ort gelangen könnte, wenn ich wollte.“¹⁰⁴

Für photographische Medien gilt das freilich nicht. Carroll schildert seine Erfahrung mit der Mauer auf der Schädelinsel im Film KING KONG (USA 1933, R: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack):

„Der Raum zwischen der großen Mauer auf der Schädelinsel, wie sie auf dem Bildschirm erscheint, und meinem Körper besitzt keine Kontinuität. Der Raum, in dem sich die Mauer befindet, ist zwar durch den Film optisch erreichbar, aber phänomenologisch von dem Raum abgetrennt, in dem ich lebe.“¹⁰⁵

3.3.1.3. Die Intentionalität der filmischen Wahrnehmung

Neben der phänomenologischen Trennung des Raumes gibt es eine weitere Eigenschaft des photographischen Bildes, welche es unmöglich macht, jenes als Prothese zu denken: Die Intention der photographischen Wahrnehmung ist von der/ vom Betrachter_in getrennt. Wenn wir mit dem Opernglas die Ballerina betrachten, steht es uns frei, das Glas auf sie zu richten, auf etwaige Partner, auf die Bühne oder in den Zuschauerraum. Das Instrument folgt immer unserer Intention.

Im Kino allerdings ist es uns als Zuschauer_in nicht möglich, den Blick des Films zu beeinflussen. Wir selbst können wohl den Blick von der Leinwand abwenden, verlassen damit allerdings die Wahrnehmung des Films. Auch in der Photographie zeigt sich immer die Intention der/des Photograph_in und nicht jene der/des Betrachter_in. Einmal mehr sei hier

¹⁰³ Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Texte aus dem Nachlaß. hrsg. von Eduard Marbach. Husserliana: gesammelte Werke auf Grund des Nachlasses veröff. vom Husserl-Archiv (Leuven) unter Leitung von Rudolf Bernet und Ullrich Melle, Dordrecht 1980, S. 32.

¹⁰⁴ Carroll, „Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes“, a.a.O., S. 158.

¹⁰⁵ Ebd., S. 159.

auf Sobchack verwiesen, die feststellt, dass die Wahrnehmung des Films sich außerhalb des Willens der/des Zuschauer_in abspielt.¹⁰⁶

Die Dinge, welche die Photographie enthält, sind für die/den Zuschauer_in keine Dinge, denn sie sind von ihm getrennt. Die Photographie und der Film sind in ihrer Materialität bzw. Projektion intentionales Objekt des Betrachters. Das Eigentümliche dieser Objekte ist jedoch nicht ihr Material, sondern ihre Eigenschaft, als Behältnisse für Wahrnehmung zu dienen. Da diese Wahrnehmung immer nur eine subjektive sein kann, wohnt ihr immer schon eine Intention inne, die nicht jener der/des Zuschauer_in entspricht.

3.3.2. Hermeutische Relation

Nun wenden wir uns der hermeneutischen Relation zu. In dieser Relation teilt sich uns die Wahrnehmung einer Maschine mit, deren Ort der Welterfahrung uns verschlossen ist. Don Ihde nennt als Beispiel für eine hermeneutische Beziehung einen Ingenieur, der Daten von verschiedenen Messgeräten abliest, die eine Maschine betreffen. In diesem Beispiel ist die Wahrnehmung der Welt dem Ingenieur vermittelt. Er ist von den Anzeigen abhängig, die ihm die Wahrnehmung der Maschine enthüllen. Ausschließlich sie steht in direkter Beziehung zu jenem Teil der Welt. Ihde stellt die Beziehung so dar:

„Human → (machine-world)“¹⁰⁷

Der Wahrnehmungsterminus des Ingenieurs ist in erster Linie jener zur Maschine. Die Maschine hat eine direkte Beziehung zur Welt (zumindest zu jenem Teil der Welt, auf den sich die Intention des Ingenieurs richtet). Die Relation des Ingenieurs zur Welt ist indirekt, sie ist durch die Maschine vermittelt. Die Erfahrung der Maschine ist dem Ingenieur nicht direkt zugänglich.¹⁰⁸ Sobchack fasst zusammen:

„In this instance, although the technology is in direct relation with the world, the engineer's perceptual relation to the world is indirect and thus dependent upon what the gauges reveal to him of the phenomena beyond his immediate bodily experience.“¹⁰⁹

Der Leib des Films besteht nicht nur aus einer hermeneutischen Relation zu einer Maschine.

¹⁰⁶ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 167.

¹⁰⁷ Ebd., S. 192.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 187.

¹⁰⁹ Ebd.

Sonst müssten wir den Messgeräten des Ingenieurs ebenfalls eine Subjektivität zusprechen. Vielmehr ist dem filmischen Leib ein Geflecht aus inkorporierten und hermeneutischen Relationen zueigen. Erst durch diese Verflechtungen ist der Film als Subjekt zur Welt.

3.3.2.1. Kamera-Zuschauer_in

Die Rolle der Kamera im Verhältnis von Kamera und Zuschauer_in ist, wie Ihde sagt: „the hermeneut who enters the cavern to hear the saying of the oracle and we are left to his interpretation.“¹¹⁰ Das Objekt der Wahrnehmung der Kamera ist für die/den Zuschauer_in nicht erreichbar. Die Erfahrung der Welt, welche die Kamera wahrnimmt, ist nur durch Vermittlung der Kamera und des Projektors als Ausdrucksorgan der Kamera möglich. Diese Relation ist hermeneutisch. Allerdings ist die Relation von Zuschauer_in und Kamera nicht gleichzusetzen mit jener zwischen Ingenieur und Messgerät. Denn während dieses sich auf einen unveränderlichen Ort bezieht bzw. der Ort durch unsere Intention veränderbar ist, ist die Welterfahrung der Kamera, ihr intentionales Objekt variabel und unserem Willen entzogen. Hier richtet eine andere Intention die Kamera als Wahrnehmungsorgan auf die Welt.

Zuschauer_in – Projektor

Die Relation zwischen Zuschauer_in und Projektor hat eine andere Qualität als jene zwischen Kamera und *filmmaker*. Während die Kamera als Wahrnehmungsmechanismus (*perceptive mechanism*) den Zugang zum intentionalen Objekt der Wahrnehmung ermöglicht, zu welchem der *filmmaker* keinen direkten Zugang hat, ist der Projektor Ausdrucksmechanismus (*expressive mechanism*) der *cinematic technology*.

Anders ausgedrückt, während die Kamera wahrnimmt, was der *filmmaker* zwar intendiert, selbst aber nicht wahrnehmen kann, ermöglicht der Projektor die Wahrnehmung für die/den Zuschauer_in, erlaubt allerdings kein intentionales Handeln der/des Zuschauer_in in Bezug auf das Wahrgenommene, auf das intentionale Objekt von Kamera und *filmmaker*.

Kamera und Projektor sind miteinander verbunden. Der Projektor ermöglicht *expression as perception*, die Kamera dagegen, durch die Verbindung zum Projektor, *perception as expression*. Der Projektor zeigt die Wahrnehmung der Kamera:

„That is, in this instance of instrument-mediated perception, the spectator sees through the projector in an embodiment relation that enables the spectator to

¹¹⁰ Ebd.

see slow motion, as visible, in a way unavailable to the filmmaker for whom, at the time of filming, the camera is the sole hermeneut in regard to this particular kind of intended perception.“¹¹¹

Die Einverleibung des jeweiligen Instruments ist allerdings nicht vollständig. Auch wenn die/der Zuschauer_in bis zu einem gewissen Grad den Projektor als Erweiterung des eigenen Leibes inkorporiert, so bleibt doch immer ein Druck, ein *echo focus*, der die hermeneutische Relation zwischen (letztendlich) Kamera und Zuschauer_in anzeigt.

Die Vermittlung einer Erfahrung durch Apparate, konstatiert Sobchack,

„is a genuine perception of world as it exists in an embodiment relation with technology. Instrument-mediated perception is an extension and transformation of direct perception but is enigmatic in that extension and transformation. That is, the „transparency“ of this embodiment relation is always only partial. [...]. There is always an „echo focus“ of its presence as something other than the body I live and directly experience as „mine.“ Nonetheless, as the machine is incorporated as a primarily transparent extension of an embodied perceptive act, a perceptive intention toward an intended object is genuinely accomplished – even as it is also translated, transformed, and literally transfigured.“¹¹²

Im *echo focus* teilt sich der/dem Zuschauer_in, die/der die Maschine (hier den Projektor) inkorporiert und zur Erweiterung des eigenen Leibes gemacht hat, die Wahrnehmung nur innerhalb bestimmter Grenzen mit. Stacey Irwin berichtet von ihrer Erfahrung mit Computerbenutzer_innen:

„For many avid computer users, the computer becomes linked to the user so completely that the user forgets the computer is even a part of the process. Suddenly, a pop-up screen reveals itself because of one error or another, and the user sees the for what it is: A machine.“¹¹³

Auch hier ist die Einverleibung nicht vollständig. Ist der Computer im Prozess zunächst vollständig oder doch fast vollständig einverleibt, so entsteht durch die Fehlermeldung ein *echo focus*, der die Instrumentalität dieser Erweiterung des Leibes zeigt.

Trotz der Wahrnehmung der nicht vollständig inkorporierten Mechanismen sind sie doch Voraussetzung für die *film experience*, für den Film als:

„[...] agency through which two intending perceptions (and persons) can be said to share and communicate conscious experience. Simply, the filmmaker

¹¹¹ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 190.

¹¹² Ebd. S. 186.

¹¹³ Stacey Irwin, „Technological Other/Quasi-Other. Reflection on Lived Experience“, in: *Human Studies*, 28/4. 2005, S. 453-467, hier: S.455.

must see through the camera and the spectator must see through the projector for a film to emerge as „the perception of an expression which is perceived.“¹¹⁴

3.3.3. Die instrumental vermittelte Wahrnehmung als dialektisch

Die verdoppelte instrumentale Vermittlung der *film experience* erst, eine Erfahrung, die sich in der rückbezogenen Wahrnehmung und der intersubjektiven Kommunikation zeigt, führt zum vollständigen Verständnis der Beziehungen von Film, Zuschauer_in und Welt. Die *film experience* beinhaltet zunächst zwei inkorporierte Mensch-Maschine-Relationen: *Filmmaker*/Kamera und Projektor/Zuschauer_in. Diese simplen Beziehungen werden in einem weiteren Schritt überführt in eine Subjekt/Subjekt-Relation. Laut Sobchack ist die Subjekt/Subjekt-Relation eine dialektische Synthese der zwei ursprünglichen Mensch/Maschine-Relationen (Kamera/Mensch und Projektor/Mensch). Diese Synthese ist es, meint Sobchack, „that provides the film experience its sufficient conditions.“¹¹⁵ So beziehen sie sich auf die gleiche Welt.

Während der *filmmaker* nur an einer Instrument-Subjekt-Relation beteiligt ist (durch die Einverleibung der Kamera, deren Blick er auf die Welt richtet), ist das Beziehungsgeflecht, das die/den Zuschauer_in umgibt, komplexer. Die/der Zuschauer_in ist durch eine hermeneutische Beziehung mit der Kamera verbunden, die ihr/ihm durch die Vermittlung des Projektors, durch den sie/er die Welterfahrung der Kamera teilen kann, die Welt deutet. In der Vermittlung durch den Projektor finden wir die zweite Zuschauer_in-Maschine-Relation. Die/der Zuschauer_in hat sich den Projektor einverleibt. Der Projektor ist zu einer Extension des Leibes geworden. Die Beziehung zum Projektor ist eine inkorporierte und ermöglichende. Gleichzeitig hat sich der Projektor die/den Zuschauer_in einverleibt, durch welchen der Blick der Kamera erst zum Wahrgenommenen wird:

„[...] [T]he filmmaker perceives an intended world through the camera. The spectator, however, perceives through the expressive instrumentality of the projector an intentional perception of the filmmaker/camera's embodiment relation through which the intended world is perceived.“¹¹⁶

Wie wir schon anhand des Ingenieurs sehen konnten, ist die hermeneutische Mensch/Maschine-Relation folgendermaßen strukturiert:

¹¹⁴ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 190.

¹¹⁵ Ebd., S. 191.

¹¹⁶ Ebd., S. 192.

„(Human-machine) → World“¹¹⁷

Das ergibt auf den Film bezogen:

Wahrnehmungsrelation: „(Filmmaker-camera) → World“¹¹⁸

und

Ausdrucksrelation: „(Spectator-projector) ← World“¹¹⁹

Verschieden in ihren jeweils inkorporierten Instrumenten und ihrer räumlichen und zeitlichen Verortung, treffen so Intention und Wahrnehmung von *filmmaker* und Zuschauer_in auf der Leinwand zusammen. Sie beziehen sich auf eine gemeinsame Welt:

„(filmmaker-camera) → World ← (Projector - Spectator)“¹²⁰

Diese Relationen zur Welt sind in diesem Diagramm allerdings nicht symmetrisch. Während sich der *filmmaker* durch die Kamera intentional zur Welt verhält, die Kamera sich einverleibt, liegt die Sache beim Projektor/Zuschauer_in anders. Sobchack schreibt, dass in diesem Fall der Projektor die/den Zuschauer_in sich einverleibt, um so eine Erfahrung der Welt zu erreichen, eine Umkehrung der *filmmaker*/Kamera-Relation:

„The human spectator is perceiving through the projector, yet the projector has, in a sense, incorporated the spectator as the former is engaged in expressing the filmmaker's perception through the spectator's own perceptive and expressive activity.“¹²¹

Die Intention des *filmmaker*, der die Kamera inkorporiert hat und sie die Welt wahrnehmen lässt, wird über die technische Vermittlung von Kamera und Projektor intersubjektiv erfahrbar. Die Wahrnehmung der/des Zuschauer_in jedoch, die/der vermittelt durch den Projektor diese Wahrnehmung wahrnimmt, ist ausschließlich intrasubjektiv. Sobchack stellt fest:

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd., S. 193.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

„That is, as I watch a film, I see through the projector what another sees but also express my own process of seeing as uniquely mine. Thus I am able to engage the visible in a dialogue that results from the marked similarities and re-marked differences between what I see and what is seen by another even as I see it.“¹²²

Hier verweist Sobchack auf die Unmöglichkeit, die Sicht des Films zur intrasubjektiven Sicht des Zuschauers zu machen. Das Sehen des Films und jenes der/des Zuschauer_in finden getrennt voneinander statt. Obwohl die/der Zuschauer_in als Teil des filmischen Leibes fungiert, bleibt sie/er zugleich auch immer Subjekt-für-sich. Islinger macht deutlich:

„Die Bewegungsbilder auf der Leinwand sind sowohl der sichtbare Ausdruck der Wahrnehmung des Films als auch das Objekt der Wahrnehmung des Zuschauers. Auf diese Weise überlagern sich im Kino zwei Wahrnehmungsakte, die autonom von einander stattfinden. So bleibt dem Zuschauer stets die Freiheit, sich von der in die Bilder eingeschriebenen Intentionalität leiten zu lassen oder aber seine Aufmerksamkeit auf andere Gegenstände zu richten oder auf die Art und Weise zu achten wie diese andere Intentionalität sich zur Welt verhält.“¹²³

Da der/dem Zuschauer_in die Wahl bleibt, sich auf den Film einzulassen oder seine Aufmerksamkeit anderen Gegenständen zuzuwenden, ist von der Seite der/des Zuschauer_in eine affirmative Haltung notwendig. Sie/er muss sich aktiv auf das Leinwandgeschehen einlassen. Erst wenn die Intention der/des Zuschauer_in sich auf die Leinwand richtet, ist die Verbindung zwischen *filmmaker* und Zuschauer_in hergestellt, erst so beziehen sie sich auf eine gemeinsame Welt.¹²⁴

Die instrumental vermittelte Wahrnehmung des Filmes ist dialektisch. Denn nicht nur die/der Zuschauer_in inkorporiert den Projektor als Erweiterung seines Leibes, sondern der Projektor inkorporiert ebenso die/den Zuschauer_in. Während für die/den Zuschauer_in der Projektor als Erweiterung der Wahrnehmung dient, ist der Projektor „engaged in expressing the filmmaker’s perception through the spectator’s own perceptive and expressive activity.“¹²⁵

3.4. Die (Un-)sichtbarkeit des filmischen Leibes

Obwohl für den *filmmaker* die Kamera als Instrument der Wahrnehmung sichtbar ist, zeigt sich (oder vielmehr, eben nicht) für die/den Zuschauer_in das eigentlich sehende Organ des

¹²² Ebd.

¹²³ Islinger, „Entmaterialisierte Blicke“, a.a.O. S.169.

¹²⁴ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 193.

¹²⁵ Ebd.

filmischen Leibes als unsichtbar. Was die/der Zuschauer_in sieht, ist das Produkt der Aktivität von Kamera, *filmmaker* und Projektor. Sobchack stellt fest: „[...] the camera’s visual activity, (it’s „introceptive image“) and its produced images are what is visible to the spectator in and as the film.“¹²⁶ Diese sichtbare Aktivität entsteht innerhalb der inkorporierten Kamera/*filmmaker*-Relation.

Im Film sehen wir die Wahrnehmung eines Subjekts von innen. Deutlich macht das Merleau-Ponty, der hier Max Ernst zitiert: „Ebenso wie die Rolle des Dichters [...] darin besteht, [...] zu schreiben, was sich in ihm denkt, so ist es die Rolle des Malers, das zu erfassen und zu zeigen, was sich in ihm sieht.“¹²⁷ Beim Betrachten eines Filmes kann der Zuschauer im zeitlichen Verlauf sehen, was sich in jenem Anderen sieht, da die Wahrnehmung des Films zugleich seine äußere Erscheinung ist.

Der *filmmaker*, bemerkt Sobchack, ist nur indirekt präsent in der von ihm erst ermöglichten Wahrnehmung. Auch die Kamera ist nur indirekt in der Wahrnehmung der filmischen Welt durch die/den Zuschauer_in erkennbar. Der sichtbaren Aktivität des Sehens der/des Anderen¹²⁸ entspricht beim filmischen Leib das sichtbare intentionale Objekt des Sehens. Obwohl die/der Zuschauer_in sich immer mehr oder weniger der instrumentalen Vermittlung bewusst ist (*echo focus*), hat sie/er gleichzeitig durch jene beschränkten Zugang zur sichtbaren Welt des Films. Diese Welt – gerade weil sie eine wahrgenommene Welt ist und die/der Zuschauer_in sie nur auf diese Weise erfährt – ist immer Objekt einer Wahrnehmungintention. Die Welt und die Vermittlung der Wahrnehmung der filmischen Welt begegnen sich im selben sichtbaren Raum. Sie entsprechen einander in der reversiblen und dialektischen Struktur, die durch die *instrumented-mediation*, sowohl als einverlebte Relation als auch als hermeneutische Relation, der Zuschauer_in-Wahrnehmung des Films erzeugt wird.

Die Kamera entspricht hier dem blinden Fleck der Wahrnehmung, dem Auge, das wir gleichfalls nicht sehen können, obwohl wir mit ihm sehen. Die Kamera ist der „Quasi-Raum des menschlichen Leibes, zu dem ich nicht Zugang habe“¹²⁹.

Noch einmal: der Leib des Films ist kein menschlicher Leib. Er erfährt sich erst durch die/den Zuschauer_in. Die Kamera allerdings ist für die/den Zuschauer_in nur erkennbar in einem rückbezogenen und reflektierten intentionalem Akt, welcher der primären Erfahrung des

¹²⁶ Ebd., S.196.

¹²⁷ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 286.

¹²⁸ Vgl. Merleau-Ponty, „Die Wahrnehmung des Anderen und der Dialog“, a.a.O., S. 151.

¹²⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 116.

intentionalen Zur-Welt-Seins nachgeordnet ist.¹³⁰ Ein weiteres Diagramm verdeutlicht die primäre und sekundäre Weltbezogenheit:

Primär:

„Camera→(perception of → world)“¹³¹

Die Kamera verhält sich zur Welt.

Sekundär:

Camera ← (perception of ← World)¹³²

Die rückbezogene und reflektierte Wahrnehmung wendet sich ihrem Ursprung zu, indem sie sich vom Objekt ihrer Intention wegbewegt, hin zum Akt der Wahrnehmung und zur leiblichen Verortung desselben. Diese Rückwendung auf das Wahrnehmende gründet sich auf einer präreflexiven Wahrnehmung, die auf die Welt gerichtet ist und der Befähigung des Zur-Welt-Seins selbst.¹³³

Weil eine Wahrnehmung der Welt ohne wahrnehmendes Subjekt nicht möglich ist, können wir hinsichtlich der Wahrnehmung des Films ein Subjekt annehmen.¹³⁴ Die Relation von Kamera und *filmmaker* muss wie jede Wahrnehmung dem Muster:

„(I/Eye) perceiving → perceived“¹³⁵

entsprechen. Sobchack betont, dass dieser Zusammenhang „cannot be escaped by any being-in-the-World.“¹³⁶ Obwohl weder *filmmaker* noch Kamera für die/den Zuschauer_in sichtbar dem Film innewohnen, können beide dennoch als Quelle der kinematischen Wahrnehmung verortet werden. Gemeinsam, erkennt Sobchack, bilden sie ein Auge, welches, obwohl nicht in die Beziehung selbst eingeschrieben, immer am Prozess des Einschreibens des *viewing-view/viewed-view* beteiligt ist.¹³⁷

Dieses gemeinsame Auge muss räumlich und zeitlich verortet sein. Es kann nicht außerhalb

¹³⁰ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S.199.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ Auch von uns selbst wissen wir nur, dass wir sehen, weil wir sehen und nicht etwa, weil wir sehen, dass wir sehen. Unser Sehen lässt sich von uns selbst nicht beobachten. Wir können nur anhand der von uns wahrgenommenen Welt schließen, dass wir sehen. Es gibt für uns kein „Sehen in zweiter Instanz“

¹³⁵ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 202.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

seiner Wahrnehmung – die der Film ist – gedacht werden, und es ist auch nicht die transzendente Reduktion des *filmmaker* als konkreter Mensch oder die der Kamera als unbeseeltes Ding (analog zur cartesianischen Trennung von Körper und Geist, die – folgen wir Merleau-Ponty – unmöglich ist).

Der Schöpfer der *viewing-view/viewed-view* des Films ist nicht der *filmmaker* oder die Kamera unabhängig vom jeweils anderen, vielmehr ist der Schöpfer der „viewing-view/viewed-view that is the film[...] the filmmaker-camera embodiment relation.“¹³⁸ Der Leib des Films allerdings zeigt sich erst in der durch die/den Zuschauer_in wahrgenommenen *viewed-view*, in der durch den Projektor erfahrbar gemachten *introceptive image* des Films.

Wie lässt sich vom Leib des Filmes sprechen, dessen „Körper“ für die/den Zuschauer_in doch unsichtbar sind? Der Filmleib ist ausschließlich am Terminus von Kamera/*filmmaker* und Zuschauer_in-Subjekt sichtbar, als intentionale Handlung, die untrennbar mit einem intentionalen Objekt verbunden ist. Jene Maschinen und Menschen, welche dieser Beziehung die sichtbare Existenz im Sehen als Sichtbares ermöglichen, sind weder in ihr sichtbar, noch kann man von ihnen als Vermittler sprechen. Tatsächlich, schreibt Sobchack, lässt sich sagen, dass der durch sie ermöglichte Film als eigenständig Seiendes sich in die Welt einschreibt.¹³⁹

Sie stellt fest:

„In the ordinary experience of our encounter with another person, our intersubjective recognition of another as a subject (another myself) is marked by the initial relations given to me as immanent experience. Those relations that obtain between „myself, my psyche“ and my „introceptive image“ as the „inside“ (or, more accurately, the „other side“) of the „visual body“ reflect how (or so the mirror tells me) „myself, my psyche“ and my „introceptive image“ appear lived from „outside“ that initial and intrapersonal relation. The „visual body“ of another acting in my vision is thus understood as having an „inside“ or „other side,“ of being-for-itself an „introceptive image“ lived from within by another „myself, my psyche.“¹⁴⁰

Der Leib des Films zeigt sich ausschließlich in der *cinematic experience*. Dort verschmelzen die unsichtbare und intentionale Wahrnehmung der Kamera/*filmmaker*-Relation und die wahrgenommene Wahrnehmung der Zuschauer_in/Projektor-Relation zu einem sichtbaren Leib, der Subjekt und Objekt zugleich ist.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 204.

¹⁴⁰ Ebd., S. 136.

3.5. Wenn im Wald ein Film umfällt...

Für die/den Zuschauer_in ist die Wahrnehmung des Films intrasubjektiv und intersubjektiv zugleich. In diesem Sinne trifft das von Sobchack paraphrasierte Goethewort: „Nichts ist drinnen, nichts ist draußen; Denn was innen, das ist außen“¹⁴¹ das Wesen der Erscheinung des filmischen Leibes. Jenes, was sich im Sehen des Films zeigt, das Innere der Wahrnehmung des filmischen Subjekts, ist gleichzeitig seine äußere Erscheinung.¹⁴² Lässt sich ein filmischer Leib ohne Zuschauer denken? Es ist offensichtlich möglich, sich eine Filmvorführung vorzustellen, die ohne Zuschauer stattfindet. Freilich, dieser Film ist kein filmischer Leib, kein Subjekt, denn es fehlt ihm eine wesentliche Komponente: Das Bewusstsein seiner Existenz. Die reflexive Komponente des filmischen Leibes ist die/der Zuschauer_in. Ohne diese/n ist der Film selbstverständlich weiterhin. Allerdings hat sich der Modus seiner Existenz verändert. Von einem zur-Welt-Seienden, einem sich affirmativ zur Welt hin öffnenden Subjekt, wird der projizierte Film zum Objekt, nimmt sich doch nicht wahr.

3.6. Die kinästhetische Eigenschaft des filmischen Leibes

Der Film wird durch die Menschen und Maschinen, welche ihn ermöglichen, nicht vermittelt, sondern kommt durch sie erst in die Welt. Die Maschinen, die den Film ermöglichen, sind dem menschlichen Körper vergleichbar, der, sinnlich wahrnehmbar und wahrnehmend, das Zur-Welt-Sein erst ermöglicht.¹⁴³

Der Film ist die intersubjektiv erfahrbar gemachte intrasubjektive Wahrnehmung des Subjekts, das der Film ist. Der Film nimmt wahr und macht diese Wahrnehmung erfahrbar. Dieses Verhalten beinhaltet notwendigerweise die Möglichkeit von Bewegung. Diese Bewegung, die selbst nicht sichtbar ist, liegt den sichtbaren Bewegungen des Films zugrunde.

Selbstständiges Bewegungsvermögen ist laut Merleau-Ponty Eigenschaft einer grundsätzlichen Intentionalität¹⁴⁴ und auch Waldenfels nennt als ein Merkmal des Subjekts die kinästhetische Bewegung.¹⁴⁵ Der Leib des Films ist gleichfalls durch sein

¹⁴¹ Vgl. ebd., S.165.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., S.204f.

¹⁴⁴ Ebd., S. 206.

¹⁴⁵ Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, a.a.O., S. 40.

Bewegungsvermögen ausgezeichnet, auch wenn diese Bewegung sich nicht einmal intrasubjektiv direkt erfassen lässt und der/dem Zuschauer_in als statisch erscheinen mag. Carroll argumentiert allerdings, dass die Erwartung von Bewegung den Film ausmache. Die Unterscheidung liege in den „epistemischen Zuständen des Zuschauers.“¹⁴⁶ Die/der Zuschauer_in bleibt gegenüber der Möglichkeit von Bewegung offen. In der Haltung des/der Zuschauer_in ist so das Bewegungsvermögen aufbewahrt.

Arthur C. Danto schreibt:

„bewegte Bilder sind schlicht und einfach Bilder, die sich bewegen. (...) Denn es kann bewegte Bilder von praktisch unverrückbaren Objekten geben, etwa dem Himalaya, und es kann unbewegte Bilder von so wild bewegten Objekten wie Brueghels tanzenden Bauern [...] geben.“¹⁴⁷

Auch wenn das Wahrgenommene sich auf der Leinwand also nicht bewegt, so bewegt sich doch der Film in seiner Physis. Wenn die Sicht des Films sich nicht verändert, die/der Zuschauer_in sich womöglich gar nicht sicher sein kann, ob es sich überhaupt um einen Film handelt oder bloß um ein projiziertes Diapositiv, bleibt der Filmleib doch intentionales Subjekt, denn er *kann* sich ja bewegen. Indem er es nicht tut, verhält er sich zur Welt, im Gegensatz zu einer Photographie, die sich, da sie sich nicht in die Zeit erstreckt, gar nicht verhalten kann. Die Beschäftigung mit der Bewegung als Domäne des Filmischen¹⁴⁸, wird wie Adorno schreibt, „in Streifen wie Antonionis provokativ ausgeschaltet; ist freilich in der Statik solcher Filme als negierte aufbewahrt. Das Filmwidrige des Films verleiht ihm die Kraft, wie mit hohlen Augen die leere Zeit auszudrücken“.¹⁴⁹ Ob die Beschäftigung mit dem Unbewegten nun unfilmisch ist oder vielmehr gerade die Bewegungsmöglichkeit des filmischen Mediums thematisiert, wie Chris Markers *LA JETÉE* (F 1962), in jedem Fall wird diese vermeintliche Bewegungslosigkeit erst durch die Fähigkeit zur Bewegung bedeutsam. „Schweigen,“ schreibt Merleau-Ponty, „kann nur, wer reden kann.“¹⁵⁰

3.6.1. Die physische Bewegung der Apparatur

Es ließe sich einwenden, die sichtbare Bewegung des Films sei nur eine Illusion. Die

¹⁴⁶ Carroll, „Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes“, a.a.O., S. 163.

¹⁴⁷ Arthur C. Danto, „Bewegte Bilder“, in: Liebsch[Hg.], *Philosophie des Films*, a.a.O., S. 111-137, hier: S. 129.

¹⁴⁸ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M. 1985, S. 71.

¹⁴⁹ Theodor W. Adorno, „Filmtransparente. Notizen zu Papas und Bubis Kino“, in: *Die ZEIT*, 18.11.1966, Nr. 47.

¹⁵⁰ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S.193.

Erfahrbarmachung der Wahrnehmung des Films bestünde aus einem unbeweglichen Projektor, der eine Folge von unbeweglichen Einzelbildern zeige. Die Bewegung sei also nicht Bewegung, sondern nur Repräsentation von Bewegung, eine Illusion, die als echt angenommen werde. Gertrud Koch stellt allerdings fest, das wir dies gerade *nicht* sehen: „Wir sehen nicht, was Filme als technisch materielle Objekte sind: ein photochemisches Band, das eine Abfolge einzelner Bilder enthält.“¹⁵¹

Sie ist der Meinung, dass man aus der Tatsache, dass Filme einer apparativen Aufführung bedürfen, kein ontologisches Melodram machen müsse. Allerdings ist klar, dass es ohne „[d]as materiale Objekt der Filmrolle und die Materialisierung des Films als Bewegungsbild in der Projektion, [die] zwei verschiedene Dinge sind, [...] keine Filme gäbe.“¹⁵² Koch ist der Ansicht, dass es sich beim Film um eine im Hirn der/des Zuschauer_in erzeugte optische Täuschung, eine Illusion handelt.¹⁵³ Generell lässt sich vom Sehen allerdings ohnehin sagen, dass es eine permanente optische Täuschung ist, die erst im Gehirn zusammengesetzt wird.¹⁵⁴ Später spricht Koch von Fähigkeit und performativer Kompetenz des Wahrnehmungsapparates statt von Täuschung und Illusion. Sie argumentiert:

„Wir sehen Phasenbilder einer realen Bewegung, die vor der laufenden Kamera im vorfilmischen Raum tatsächlich stattgefunden hat. Die Phasenbilder dieser realen Bewegung ergänzen wir in der filmischen Projektion sowohl durch den technischen wie durch den wahrnehmungsphysiologischen Apparat wieder zu einer kompletten, ununterbrochenen Bewegung. Diese Behauptung geht von der Annahme aus, dass Film nicht eine Illusion von Bewegung erzeugt, sondern eine reale Bewegung abbildet. Wir können also ruhig glauben, was wir sehen.“¹⁵⁵

Lambert Wiesing spricht von wissensresistenten Wirklichkeitsbewusstsein. Eine Illusion wird nicht anders wahrgenommen, wenn wir wissen, dass es sich um eine Illusion handelt. Er nennt das vermeintlich gebrochene Ruderblatt eines Bootes oder den geknickten Trinkhalm im Wasserglas als Beispiel. Auch wenn wir wissen, dass jene nicht wirklich gebrochen oder geknickt sind, ändert dieses Wissen nichts daran, dass sie uns so erscheinen. Eine Illusion ist nicht mit falschem Glauben oder Verwechslung gleichzusetzen. „Illusionen“, schreibt er, „brechen durch Aufklärung nicht zusammen; es ist gerade ihre besondere Eigenschaft, dass

¹⁵¹ Koch, „Filmische Welten“, a.a.O., S. 163:

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt a.M. 2002, S. 27.

¹⁵⁵ Gertrud Koch, „Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik“, in: Koch, Gertrud; Christiane Voss [Hg.], ... *kraft der Illusion*, München 2006. S. 53-70, hier: S.56.

sie sich durch Aufklärung nur aufdecken, aber keineswegs aufheben lassen.“¹⁵⁶ Merleau-Ponty führt die Müller-Lyer'sche Täuschung als Beispiel an: „Zwei gleich lange Linien mit Pfeilenden in unterschiedlichen Richtungen – einmal nach innen und einmal nach außen – scheinen für einen Betrachter ungleich lang zu sein.“¹⁵⁷ Der Zugang zur „wahren“ Länge wäre nun die Messung, welche die identische Länge der beiden Linien enthüllen würde. Merleau-Ponty ist aber der Auffassung, dass es keine Illusion gibt, sondern nur zwei Phänomene, die beide gleich wirklich sind. „Die beiden Strecken der Müller-Lyer'schen Täuschung [...] sind weder gleich noch ungleich lang; denn zwingend ist diese Alternative nur in der Welt der Objektivität.“¹⁵⁸ Und so gilt auch für den projizierten Film, dass wir glauben können, was wir sehen, weil wir sehen, was wir sehen.

Die „technische“ Seite unseres Leibes muss uns nicht bewusst sein, um zu funktionieren. Merleau-Ponty stellt fest: „Ich brauche nur etwas zu sehen, um es zu treffen und erreichen zu können, auch wenn ich nicht weiß wie das im Nervensystem vor sich geht.“¹⁵⁹ Das Wissen von den physischen Bedingungen, die es ermöglichen, zeichnet ein Subjekt nicht aus. Und auch den Film sehen wir als bewegtes Bild, ganz gleich wie das im Einzelnen vor sich geht. Außerdem, merkt Sobchack an, auch wenn die Bewegung des Films aus unbeweglichen Einzelbildern besteht – was nicht zu bestreiten ist – und uns nur als Bewegung erscheint, lösen sie sich durch die existenzielle Aktivität des Filmleibes auf „into the analog fluidity of intentional action, initiating and completing its tasks and constituting significance against the double horizon of a world and a lived-body.“¹⁶⁰ Diese Bewegung ist tatsächlich nicht die Repräsentation von Bewegung, letztere ist die wahrgenommene und erfahrbar gemachte Bewegung des intentionalen Objektes des filmischen Leibes, sofern es sich denn bewegt und/oder die erfahrbar gemachte Bewegung des Kameraauges. Die rein technische Bewegung, die hier gemeint ist, ist die zugrunde liegende Bewegung des - wenn man so will – filmischen Körpers, nicht die intentionale Bewegung seines Leibes.

¹⁵⁶ Lambert Wiesing, „Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien“, in: Koch, Gertrud; Christiane Voss [Hg.], ... *kraft der Illusion*, a.a.O., S. 89-102, hier S. 89.

¹⁵⁷ Ebd., S. 93.

¹⁵⁸ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 24.

¹⁵⁹ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 278.

¹⁶⁰ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 208.

3.6.2. Zur Protension des filmischen Leibes

Letztendlich ist die Bewegung des Films, auch wenn sie der/dem Zuschauer_in nicht sichtbar ist, eine Bewegung in der Zeit, die dem Filmsubjekt überhaupt erst die Möglichkeit eröffnet, sich zur Welt zu verhalten. Im Film erfahren wir den Sehvorgang der/des Anderen als vermittelte Wahrnehmung notwendigerweise in einer zeitlichen Ausdehnung. Hier wird der/dem Betrachter_in der Akt des Sehens als Prozess vorgeführt und nicht das bloße Endprodukt, welches freilich, im Falle der Malerei, Ausdruck einer Zeitlichkeit, eines Verlaufs sein kann.

Merleau-Ponty nennt beispielhaft die Pferde in den Bildern des Malers Théodore Géricault, die in einer Stellung galoppieren, die kein lebendes Pferd je eingenommen hat. Im Gegensatz zur Photographie, auf der das Pferd im vollen Lauf den Eindruck mache, als würde es auf der Stelle springen, lässt das Gemälde den Betrachter den Übergriff der Beine auf den Boden sehen. Nach der Logik der Welt und des Leibes, so Merleau-Ponty, stellen diese Übergriffe auf den Raum auch einen Übergriff auf die Zeit dar. Eine Dauer ist dem Gemälde eingepägt.¹⁶¹ Zur Photographie dagegen stellt Merleau-Ponty fest:

„Die Photographie hält die Augenblicke offen, die das Vorwärtstreiben der Zeit sofort wieder schließt, sie zerstört das Überschreiten, das Ineinandergreifen, die »Metamorphose« der Zeit, die die Malerei dagegen sichtbar macht, weil die Pferde die Bewegung »von hier nach dort« in sich haben, weil sie in jedem Augenblick einen Fuß setzen.“¹⁶²

Die Protension des Gemäldes ist jedoch nur eine gedachte. Am Beispiel des Pferdes zeigt sich, dass der Maler hier die Zeitlichkeit der eigenen Wahrnehmung in das Bild eingearbeitet hat, insofern ist jenes Bild ein Ausdruck der zeitlichen Gebundenheit seines Schöpfers. Für sich selbst genommen ist es jedoch nicht protensiv. Das Vergehen der Zeit ist zwar mitgedacht, das Gemälde ist jedoch bloßes Objekt, da es selbst außerhalb der Zeit steht.

Der Film dagegen besteht zwar aus Einzelbildern, aus Fragmenten der Zeit, die jedes für sich die Metamorphose der Zeit zerstören würden, durch seine Bewegung allerdings existiert der Film für die/den Zuschauer_in immer „in the act of becoming.“¹⁶³ Über die Einzelbilder schreibt Sobchack:

„Never experienced as "moments," this commutation of the photographic into the cinematic inscribes a very real and intentionally directed "momentum." As

¹⁶¹ Vgl. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 311.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 60.

breathing or seeing is for us, so this visual introception and its commutation to visible projection is to the cinema.“¹⁶⁴

Auch Roland Barthes stellt fest, dass dadurch, dass die Auseinandersetzung mit dem einzelnen photographischen Bild im Film von so kurzer Dauer ist, der Ontologie des Fotos kein Wert beigemessen werden kann.¹⁶⁵ „[E]s kommt zu einer anderen Phänomenologie und folglich zu einer anderen Kunst, obgleich sie von der ersteren abgeleitet ist.“¹⁶⁶

Der Film in seiner Projektion ist wie der Mensch zeitlich und räumlich verortet. Hier erst zeigt sich der Film als Leib, der durch seine zeitliche und räumliche Situiertheit in der Welt dem Leib des Menschen gleicht.¹⁶⁷ Die Photographie ist ohne Zukunft und ohne Vergangenheit, sie erstreckt sich nicht in der Zeit. Sie hält einen Augenblick offen. Dem Film dagegen wohnt eine Zeitlichkeit inne. Sobchack stellt fest:

„The images of a film exist in the world as a temporal flow, with finitude and situation. Indeed the fascination of the film is that it does not transcend our lived-experienced of temporality, but rather that it seems to partake of it, to share it.“¹⁶⁸

3.7. Das unnatürliche Subjekt

Gegen das Konzept des Films als Subjekt wendet sich etwa Carl Plantinga, der fragt:

„(What person can alternate views of the world like a point-of-view structure, for example, in which a character’s point-of-view shots are alternated with external shots of the characters looking? What person or body can jump back and forth, as in parallel editing, between two events occurring hundreds of miles apart?)“¹⁶⁹

Die Kritik Plantingas erinnert an eine Schwierigkeit einer Phänomenologie des Filmes, die Deleuze hervorhebt. Er erklärt die natürliche Wahrnehmung zur Voraussetzung einer Phänomenologie des Films:

„Was die Phänomenologie zur Norm erhebt, sind die ‚natürliche Wahrnehmung‘ und ihre Bedingungen. Nun sind diese Bedingungen existentielle Koordinaten, die eine ‚Verankerung‘ des wahrnehmenden

¹⁶⁴ Ebd., S. 208.

¹⁶⁵ Vgl. Robin Curtis, „Vicarious Pleasures. Fiktion, Immersion und Verortung in der Filmerfahrung“, in: Koch, Gertrud; Christiane Voss [Hg.], ... *kraft der Illusion*, a.a.O., S. 191-204, hier: S. 200.

¹⁶⁶ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M.: 2004, S. 88.

¹⁶⁷ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 59.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Carl Plantinga, *Moving Viewers. American Film and the Spectator’s Experience*, Berkeley 2009 S. 116f.

Subjekts in der Welt definieren, ein In-der-Welt-sein, eine Öffnung zur Welt, die sich in dem berühmten ‚alles Bewußtsein ist Bewußtsein von etwas‘ ausdrücken wird.“¹⁷⁰

Während Plantinga die natürliche Wahrnehmung des Films vermisst und ihm dadurch die Möglichkeit des Leib-Seins abspricht, weist Deleuze darauf hin, das die Phänomenologie die natürliche Wahrnehmung zur Norm erheben würde und so angesichts des Kinematographen scheitern müsse, da die kinematographische Bewegung einer Verzerrung der Existenz gleichkäme.¹⁷¹ Islinger meint, dass Deleuzes Vorwurf an einer nicht vollständig ausgebildeten Phänomenologie gebildet wurde. Wenn man das „natürliche“ an der Wahrnehmung streiche, würde der Vorwurf Deleuzes entkräftet. Tatsächlich, stellt Islinger fest,

„ist mit dem von Merleau-Ponty geforderten Primat der Wahrnehmung weder verbunden, dass diese stets gleich bleibenden, natürlichen Konditionen unterliegen muß, noch dass die Wahrnehmung nicht durch Modelle und Analogien erklärt werden kann und als weltkonstituierende Bewusstseinsleistung hingenommen werden muss.“¹⁷²

Die „Unnatürlichkeit“ der filmischen Wahrnehmung widerspricht nicht der Konstitution des filmischen Subjekts, zumal Islinger anmerkt, dass sich auch bei der natürlichen Wahrnehmung nicht feststellen lässt, was zur Norm gerechnet werden kann und was deviant ist. Auf diese Weise wird das Problem nur auf eine andere Ebene verlagert.¹⁷³

3.8. Zwischenfazit

Der Mensch kann sich durch seine Augen nie vollständig erfahren. Er bleibt für sich immer Fragment. Zudem sieht er sich nicht als Subjekt, sondern als Objekt, da das Gesehene nicht sieht, dass es gesehen wird und so nicht Subjekt-für-sich sein kann. Die Doppelempfindung findet im Sehen des eigenen Leibes nicht statt. Dem Menschen ist es unmöglich, sich durch den Blick bei einer Erkenntnisfunktion zu überraschen, kann sein Leib sich doch nicht seiner Intention entziehen. Wie lässt sich nun im Filmleib, der sichtbar und nicht berührbar ist, die Doppelempfindung denken, die zentral für die Konstitution des Leibes als subjektives Objekt ist?

Im filmischen Leib ist die Intention von der Wahrnehmung des Films durch die/den Zuschauer_in getrennt. Die Intention haben wir im *filmmaker* verortet, während die

¹⁷⁰ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M. 1997, S. 85.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Islinger, „Entmaterialisierte Blicke“, a.a.O., S. 169.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 173.

Wahrnehmung in der/im Zuschauer_in über die Vermittlung *camera – projector* auszumachen ist. Durch diese Trennung ist es der/dem Zuschauer_in trotz der Tatsache, dass sie/er Teil des filmischen Leibes ist, möglich, den filmischen Leib bei einer Erkenntnisfunktion zu überraschen. Das jedoch macht noch nicht das Subjekt des Films aus. Subjekt ist der Film erst durch die Erkenntnis seiner selbst als subjektives Objekt.

Wie lässt sich also, da dem Film die Berührung des eigenen Leibes unmöglich ist, von einem Filmleib sprechen? Des Rätsels Lösung liegt im Film selbst: Seine äußere Erscheinung, jenes, was vom Zuschauer wahrgenommen wird, ist zugleich die Wahrnehmung des Filmes (*introceptive image*).¹⁷⁴ Die/der Zuschauer_in kann den Leib des Films sehen. Indem die/der Zuschauer_in als vom Projektor inkorporierter Wahrnehmungsmechanismus fungiert, nimmt sie/er das vom Projektor gezeigte, von der Kamera aufgenommene und vom *filmmaker* intendierte Wahrgenommene (*introceptive image*) als intrasubjektive Wahrnehmung wahr. Zugleich ist die/der Zuschauer_in Subjekt-für-sich und so ist die intrasubjektive Wahrnehmung des Filmleibes zugleich eine intersubjektive Wahrnehmung, ein Außen.

Die/der Zuschauer_in als Zuschauer_in sieht, dass der Film sich unabhängig von ihr/ihm zur Welt verhält. Die/der Zuschauer_in ist in seiner Funktion als Zuschauer_in nicht vom Projektor inkorporiert, sondern vielmehr inkorporiert sie/er den Projektor als Extension ihrer/seiner Wahrnehmung, die es ihr/ihm ermöglicht, die äußere Erscheinung des Film wahrzunehmen, die der inneren Wahrnehmung des Filmleibes entspricht.

4. Filmerfahrung mit allen Sinnen

Offensichtlich verfügt der Film nicht über die Sinnesorgane, die dem Menschen zueigen sind. Dem Film ist es unmöglich zu tasten, den Raumlagesinn anzusprechen, zu schmecken oder zu riechen, hat er doch keine entsprechenden Sinnesorgane. Kurzum: Die Darstellbarkeit der Filmwahrnehmung beschränkt sich auf Sehen und Hören. Dennoch transportiert der Film Informationen über die von ihm wahrgenommene Welt, die durch den Sehsinn allein gar nicht verfügbar sein dürften. Durchkämmt man, wie Vivian Sobchack es getan hat, Filmkritiken hinsichtlich solcher Erfahrungen, stößt man bald auf Schilderungen sinnlicher Erfahrung, die nicht den Sehsinn der/des Zuschauer_in allein betreffen, sondern ebenso andere Sinne ansprechen.¹⁷⁵ Rudolf Arnheim weist ebenfalls auf dieses Phänomen hin. „Geruchs-,

¹⁷⁴ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 165.

¹⁷⁵ Vivian Sobchack, „What my Fingers knew. The Cinesthetic Subject or Vision in the Flesh“, in: Dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004, S. 53-84, hier S. 53f.

Gleichgewichts- und Tastempfindungen treten im Film niemals auf Grund direkter Geruchs-, Schwerkraft- oder Druckreize auf, sondern werden indirekt über den Weg der Sehsphäre vermittelt.¹⁷⁶ Nachdem die Vermittlung dieser Reize offensichtlich möglich ist, stellt sich die Frage, wie eine Vermittlung der unterschiedlichen Sinnesreize durch den Film stattfinden kann.

Der Leib des Film, der in der Filmerfahrung manifest wird, kommt über die Vermittlung von Kamera und Projektor zustande. Diese Instrumente sind für sich genommen sinnlicher Erfahrung nicht mächtig. Als Rezeptionsorgan des Films dient allein die/der Zuschauer_in. Diese/r ist als Mensch im eigenen Leib zur Welt. Ihre/seine Sinne sind nicht isoliert zu betrachten, sondern ineinander verflochten und ermöglichen so eine vollständigere Sinneserfahrung der filmischen Welt als sie durch den Sehsinn allein möglich wäre. Die Filmerfahrung der/des Zuschauer_in wird erst durch den *filmmaker* ermöglicht, welcher der Sitz der Intention des filmischen Leibes ist. Diese Entität, die allerdings kein Mensch ist, besteht aus Menschen, die über ein Sensorium verfügen, das jenem der/des Zuschauer_in entspricht.

Der *filmmaker* nimmt nicht wahr, was der Film wahrnimmt, er sorgt jedoch dafür, dass die/der Zuschauer_in die Wahrnehmung des Films nicht bloß sieht, sondern mit allen Sinnen erfährt. Für Merleau-Pontys Maler gilt, dass er nicht sehen muss, um malen zu können. Es reicht, dass er gesehen hat. Für den *filmmaker* gilt entsprechend, dass er nicht wahrnehmen muss, um den Zuschauer in all seinen Sinnen anzusprechen, es reicht, dass er wahrgenommen hat. So berichtet etwa Alfred Hitchcock, der wie er zu dem bekannten Schwindeleffekt im Treppenhaus des Glockenturms in VERTIGO (USA 1958, R: Alfred Hitchcock) kam:

„Schon als ich *Rebecca* gedreht habe, wollte ich bei Joan Fontaines Ohnmachtsanfall zeigen, daß sie ein ganz eigenartiges Gefühl hat, daß bevor sie fällt, alles vor ihr zurückweicht. Ich erinnere mich an einen Abend auf dem Chelsea Arts Ball in der Albert Hall, ich hatte mich fürchterlich betrunken, und da hatte ich genau das Gefühl. Alles wich ganz weit von mir zurück. [...]. Fünfzehn Jahre habe ich darüber nachgedacht.“¹⁷⁷

In diesem Beispiel vermittelt Hitchcock der/dem Zuschauer_in eine Erfahrung. Er hat eine solche Erfahrung selbst gemacht und versucht nun, sie intersubjektiv erfahrbar zu machen. Hitchcock ist allerdings nicht mit dem *filmmaker* zu verwechseln. Ebenso wie er sind in

¹⁷⁶ Arnheim, *Film als Kunst*, a.a.O., S. 44.

¹⁷⁷ François Truffaut; Alfred Hitchcock, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München 2003, S. 240.

diesem Fall etwa die Kameraperson oder die Leute, die die Kulisse gebaut haben, Teil des *filmmakers*.

4.1. Das Sensorium des Filmleibes

Der Filmleib vereint zwei Elemente, die über ein menschliches Sensorium verfügen. Der *filmmaker*, der sich aus Menschen zusammensetzt und die/der Zuschauer_in, die/der Mensch ist. Dass diese beiden Teile des filmischen Leibes empfindsam sind, löst noch nicht das Rätsel, wie über die vermittelte Wahrnehmung der filmischen Wahrnehmung, die tatsächlich nur visuelle und akustische Informationen enthält, eine vollständigere sinnliche Erfahrung der filmischen Welt durch die/den Zuschauer_in ermöglicht wird.

Der Engpass der sinnlichen Wahrnehmung, der gleichzeitig als Ermöglichungsmechanismus des Filmerfahrung verstanden werden muss, ist die Kamera/Projektor-Verbindung, wie sie auf der Leinwand sichtbar wird. Der Terminus von „wirklicher“ Welt und filmischer Welt ist nur für die Wahrnehmung des Kameraauges durchlässig. Wenn aber die einzig vermittelbare Wahrnehmung visueller Natur ist, stellt sich die Frage, auf welche Weise die sensorisch begrenzte Wahrnehmung des Films überführt wird in eine Erfahrung der filmischen Welt mit allen Sinnen, wie sie nicht zuletzt von Sobchack beschrieben worden ist.¹⁷⁸

Wie ist es möglich, die visuell erfahrbar gemachte Filmwahrnehmung für die/den Zuschauer_in erfahrbar zu machen? Wir sind ausschließlich im Leib zur Welt, und unsere Sinne können nicht von einander isoliert betrachtet werden. Wenn wir ins Kino gehen, wird dort in der Hauptsache der Sehsinn angesprochen, die anderen Sinne werden jedoch nicht an der Garderobe abgegeben. Sobchack merkt dazu an:

„Vision may be the sense most privileged in the cinema, with hearing a close second; nonetheless, I do not leave my capacity to touch or to smell or to taste at the door, nor once in the theater, do I devote these senses only to my popcorn.“¹⁷⁹

In der Tat ist durch die reizarme Umgebung des Kinos, die besonders konsequent etwa im „unsichtbaren Kino“ des österreichischen Filmmuseums umgesetzt ist,¹⁸⁰ dafür gesorgt, dass

¹⁷⁸ Vgl. Sobchack, „What my Fingers Knew“, a.a.O., S. 56ff.

¹⁷⁹ Ebd., S. 62.

¹⁸⁰ Vgl. N.N.: „Im Innern der Gebärmutter. Wien feiert den Avantgardisten Peter Kubelka und sein „Unsichtbares Kino““, in: *Der Spiegel*. Nr. 48, 1989.

sich die/der Zuschauer_in der Leinwand zuwendet.¹⁸¹ Indem die meisten Sinne brachliegen, der Sehsinn dagegen von der gargantuesk vergrößerten vermittelten Filmwahrnehmung angesprochen wird, wenden sich die untätigen Sinne dem eigenen Leib zu. Sobchack stellt fest:

„If I am engaged by what I see, my intentionality streams toward the world onscreen. Marking itself not merely in my conscious attention but always also in my bodily tension: the sometimes flagrant, sometimes subtle, but always dynamic investment, inclination, and arrangement of my material being. However, insofar as I cannot literally touch, smell, or taste the particular figure on the screen that solicits my sensual desire, my body’s intentional trajectory, seeking a sensible object to fulfill this sensual solicitation, will reverse its direction to locate its partially frustrated sensual grasp on something more literally accessible. That more literally accessible sensual object is *my own subjectively felt lived body*. Thus „on the rebound“ from the screen – and without a reflective thought – I will reflexively turn toward my own carnal, sensual, and sensible being to touch myself touching, smell myself smelling, taste myself tasting, and in sum, sense my own sensuality.“¹⁸²

Die Filmerfahrung ist wie jede Erfahrung eine subjektive, an den Leib gebundene. In der körperlichen Reaktion der/des Zuschauer_in löst sich die Filmwahrnehmung von der Leinwand und wird in die Dreidimensionalität der wirklichen Welt überführt.¹⁸³ Ermöglicht wird dieser Vorgang durch die multisensorische Wahrnehmung des Zuschauersubjekts.

4.2. Die Sichtbarkeit und die Eigenschaften der Dinge

Betrachten wir, welche Eigenschaften der Dinge durch den Sehsinn vermittelt werden, so können wir zunächst feststellen, dass Sichtbarkeit nur eine Eigenschaft des Objekts ist. Tatsächlich sind die Dinge nicht auf eine bestimmte Qualität, nicht auf einen isolierten Sinneseindruck reduzierbar. Eine Farbe ist erst ab einer bestimmten, von ihr bedeckten Fläche als Farbe erkennbar. „Ansonsten bleibt sie unbestimmt, und das „wollige Rot eines Teppichs“ von dem Sartre spricht, ist nicht nur im Reich des Sichtbaren heimisch, sondern genauso gut im Reich des Berührbaren.“¹⁸⁴ Denn dieses „wollige Rot“ ist nicht von der Farbe allein bestimmt. Wir nehmen es erst durch seine Ausdehnung im Raum als Berührbares, als wolliges Rot wahr. Durch das Sehen erschließen sich uns die materialen Eigenschaften der

¹⁸¹ Vgl. Linda Singer, „Eye/Mind/Screen: Toward a Phenomenology of Cinematic Scopophilia“, in: *Quarterly Review of Film & Video*, 12/3 1990, S. 51-67, hier: S.53

¹⁸² Sobchack, „What my Fingers knew“, a.a.O., S. 76f.

¹⁸³ Vgl. Christiane Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“, in: Koch, Gertrud; Christiane Voss [Hg.] ... *kraft der Illusion*, a.a.O., S. 71-86, hier: S. 80.

¹⁸⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 21.

Dinge. Die Sichtbarkeit des Objekts ist nicht von seiner Berührbarkeit zu trennen. Das Sichtbare, schreibt Merleau-Ponty, ist die Oberfläche einer Tiefe, „eine Qualität, die einer Textur trüchtig ist.“¹⁸⁵ Das Sichtbare ist aus dem Berührbaren geschnitzt¹⁸⁶ und so lässt sich sagen, dass wir mit den Augen tasten, dass Sehen „Berühren ohne Berührung“ gleichkommt:

„Der Glanz des Goldes vergegenwärtigt uns auf sinnliche Weise seine homogene Bildung, die matte Farbe des Holzes dessen ungleichartige Zusammensetzung. Die Sinne kommunizieren untereinander, indem sie sich der Struktur eines Dinges eröffnen. Man sieht die Sprödigkeit und Zerbrechlichkeit des Glases, und bricht es mit einem kristallinen Klang, so ist der Träger auch dieses Tones das sichtbare Glas. Man sieht die Elastizität des Stahls, die Bildsamkeit des glühenden Eisens, die Härte der Klinge eines Hobels, die Weichheit der Späne. Die Form der Gegenstände ist nicht ihr geometrischer Umriß: sie hat einen wohlbestimmten Bezug zu ihrem je eigenen Wesen und spricht in eins mit dem Sehen unsere sämtlichen Sinne an. Die Form einer Falte in Leinen- oder Baumwolltuch macht uns die Geschmeidigkeit oder Sprödigkeit der Faser, die Kühle oder Wärme des Stoffes sichtbar. In der Schwingung des Zweiges, von dem ein Vogel fortfliegt, sehen wir seine Biegsamkeit und Elastizität, und unmittelbar unterscheidet sich da ein Birkenzweig von dem eines Apfelbaums. Wir sehen die „Schwere des eisernen Gewichts, das sich in den Sand einbohrt“, die Flüssigkeit des Wassers, die Zähflüssigkeit des Sirups. In gleicher Weise höre ich im Geräusch eines Wagens, die Härte und Holprigkeit des Pflasters, und nicht umsonst spricht man von „weichen“, „dumpfen“ und „trockenen“ Tönen.“¹⁸⁷

Wie lässt sich erklären, dass uns der Sehsinn Eigenschaften eines Objekts vermittelt, die sich in erster Linie der Berührung erschließen sollten? Hier lässt sich feststellen, dass wir immer schon gesehen und berührt haben und so aus unserem Wissen um die Welt den Zusammenhang zwischen „dem Glanz des Goldes“ und seiner „homogenen Bildung“ herstellen. Tatsächlich ist dies der Fall, dennoch ist dem Berühren die Eigenschaft des Leibes als Berührbares und Berührendes zugleich vorgeordnet. Wir sind durch die Ambiguität unseres Leibes, der Ding unter Dingen ist, mit der Beschaffenheit der Dinge vertraut. So wird nicht erst durch einen Reflektionsprozess die Beschaffenheit der Dinge bestimmt, sondern durch den Gegenstand an sich. Merleau-Ponty schreibt:

„In der primordialen Wahrnehmung gibt es keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn. Erst die Wissenschaft vom menschlichen Körper bringt uns später bei, zwischen unseren Sinnen zu unterscheiden. Das erlebte Ding wird nicht auf der Basis von Sinnesdaten konstruiert oder rekonstruiert,

¹⁸⁵ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 179.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 176.

¹⁸⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 268f.

sondern bietet sich von Anfang an als ein Zentrum dar, von dem sie ausstrahlen.“¹⁸⁸

4.3. Der Chiasmus und das Fleisch der Welt

Wir nehmen die Dinge wahr, weil unser Leib – in seiner Eigenschaft als objektiver Körper – Ding unter Dingen ist. „Er kann sie nur deshalb berühren und sehen, weil er – verwandt mit ihnen und als solcher selbst sichtbar und berührbar – sein eigenes Sein als Mittel benutzt, um an ihrem Sein teilzunehmen.“¹⁸⁹

Unser Leib ist ambiguitiv. Er ist objektiver Körper und phänomenologischer Leib zugleich. Er ist nicht nur sicht- und berührbar, sondern zugleich sehend und berührend. Im Leib findet damit eine Überkreuzung zwischen Sichtbarem und Berührbarem statt. Dass wir selbst berührbar sein müssen, um berühren zu können, erschließt sich bereits in der Doppelempfindung. Merleau-Ponty stellt fest, dass wir gleichfalls sichtbar sein müssen, um sehen zu können. Der Sehende, meint er, darf der Welt, die er betrachtet, nicht fremd sein. Unsere Sicht muss mit einer anderen Sicht synchronisiert sein: „mit der Sicht meiner selbst von außen, so wie ein Anderer mich sehen würde, der sich inmitten des Sichtbaren eingerichtet hat und dieses von einem bestimmten Ort aus sieht.“¹⁹⁰

Es scheint, schreibt Merleau-Ponty, als bilde sich unser Sehen inmitten des Sichtbaren, oder doch zumindest so, als gäbe es zwischen dem Sehen und dem Sichtbaren eine Verbindung wie zwischen Meer und Strand. Und doch geht das Sehen nicht in uns über, denn dann müsste entweder der Sehende oder das Sichtbare verschwinden. Es gibt also etwas, dem wir uns nur annähern können, indem wir es mit dem Blick abtasten.¹⁹¹ Wir können die Dinge nie »ganz nackt« sehen, weil unser Blick sie mit seinem Fleisch bekleidet. Hinter der Sichtbarkeit erst verbirgt sich das Ding, das gerade durch seine Sichtbarkeit selbst unsichtbar ist.

„Es ist derselbe Leib, der sieht und berührt,“ stellt Merleau-Ponty fest, „und deshalb gehören Sichtbares und Berührbares der selben Welt an.“¹⁹² Unser Sehen muss mit einer anderen Sicht verbunden sein. Einem Sehen, welches uns selbst von außen wahrnimmt, wie uns ein/e Andere_r von außen wahrnehmen würde. So ist der sehend-sichtbare Leib Teil der Welt.

¹⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: Ders.: *Das Auge und der Geist*, a.a.O., S. 3-27, hier: S. 12.

¹⁸⁹ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 180f.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Vgl ebd., S. 173.

¹⁹² Ebd., S. 177.

„Sichtbar und beweglich zählt mein Körper zu den Dingen, ist eines von ihnen, er ist in dem Gewebe der Welt gefangen. Und sein Zusammenhalt ist der eines Dings.“¹⁹³

Wenn das Sehen ein Tasten mit dem Blick ist, wie Merleau-Ponty schreibt, dann muss sich das Sehen, dem Tasten gleich, in die Ordnung des Seins einschreiben. Die Hand des Tastenden muss von innen her empfunden werden und zugleich von außen her berührbar sein. Die Öffnung zur Tastwelt hin kann nur geschehen, „wenn sie einen Platz unter den Dingen, die sie berührt, einnimmt, wenn sie gewissermaßen ebenfalls ein solches ist und schließlich ein berührbares Sein eröffnet, an dem sie selbst teilhat.“¹⁹⁴ Das Berühren und das Berührbare gehören damit dem gleichen Universum an. Die beiden Systeme überkreuzen sich in der Berührung und „passen zueinander wie die beiden Hälften einer Orange.“¹⁹⁵

Das Sehen funktioniert auf vergleichbare Weise, allerdings gehören, so Merleau-Ponty, das Erkunden und die Ergebnisse nicht dem selben Sinn an.

„Dieses erstaunliche Ineinandergreifen, an das man nicht genug denkt, verbietet es, das Sehen als eine Denkopoperation aufzufassen, die vor dem Geist ein Bild oder eine Vorstellung der Welt aufstellen würde, eine Welt der Immanenz und der Ideen. Durch seinen Leib, der selbst sichtbar ist, in das Sichtbare eingetaucht, eignet sich der Sehende das, was er sieht, nicht an. Er nähert sich ihm lediglich durch den Blick, er öffnet sich auf die Welt hin. Und auf der anderen Seite ist diese Welt, von der er ein Teil ist, nicht an sich oder Materie.“¹⁹⁶

Während der Tastsinn ebenso wie das Ergebnis des Tastens dem Reich der Berührung angehört, so ist der Sehsinn vom Berührbaren geschieden. Doch was wir sehen, ist berührbar, dehnt sich in der Welt aus und so „gehört das sichtbare Schauspiel nicht mehr und nicht weniger zum Berühren als die »taktile Qualitäten«. Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, das jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist [...]“¹⁹⁷

Es gibt also nicht bloß Übergriffe zwischen dem Berührten und dem Berührenden, sondern ebenfalls zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren, denn das Berührbare ist immer auch sichtbar. Das Berührbare ist „kein Nichts an visueller Existenz,“¹⁹⁸ sondern „eine Qualität, die einer Textur trüchtig ist, die Oberfläche einer Tiefe, eine Abhebung von einem massiven Sein, ein Körnchen oder Körperchen, getragen von einer Welle des Seins.“¹⁹⁹

¹⁹³ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: Ders., *Das Auge und der Geist*, a.a.O., S. 280.

¹⁹⁴ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 176.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: Ders.: *Das Auge und der Geist*, a.a.O., S. 279.

¹⁹⁷ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 176f.

¹⁹⁸ Ebd., S. 177.

¹⁹⁹ Ebd., S. 179f.

Unser Leib selbst ist nicht bloß Ding unter den Dingen der Welt, sondern zugleich wahrnehmend. Auf diese Weise erschließen sich uns die Eigenschaften der Dinge:

„Der dazwischengeschaltete Leib ist selbst nicht Ding, Verbindungsstoff, Bindegewebe, sondern er ist *empfindbar für sich*, was nicht diese Absurdität bedeuten soll: Farbe, die sich sieht, Oberfläche, die sich berührt – sondern diese Paradoxie [?]: eine Gesamtheit von Farben und Oberflächen, die von einem Berühren/ und einem Sehen bewohnt werden, also ein *exemplarisches* Empfindbares, das dem, der es bewohnt und empfindet, die Mittel bietet, um all das zu empfinden, was ihm außerhalb seiner selbst gleicht, sodaß es, eingefangen ins Gewebe der Dinge, dieses ganz an sich heranzieht, es sich einverleibt und in derselben Bewegung den Dingen, über denen es sich zusammenschließt, diese Identität ohne Überlagerung, diese Differenz ohne Widerspruch, diese Abweichung von Innen und Außen mitteilt, die sein eingeborenen Geheimnis bildet.“²⁰⁰

Indem sich im Leib Berührbares und Sichtbares, Sehen und Tasten überkreuzen, nehmen wir durchs Sehen auch die taktilen Eigenschaften der Dinge wahr. Das Sichtbare bezeichnet Merleau-Ponty als das Fleisch der Welt. Die Dinge, und so auch der Leib, sind von ihm umkleidet. Indem im Leib die Überkreuzung von Sichtbarem und Berührbarem, von Sehen und Tasten stattfindet, können wir der Welt habhaft werden. Was als Sichtbares von den Dingen in die Welt ausstrahlt, das Fleisch der Welt, ist für uns greifbar, und sei es mit den Augen, denn das Sichtbare ist aus dem Berührbaren geschnitzt und so sind „[d]ie sichtbare Welt und die meiner motorischen Vorhaben [...] erschöpfende Teile desselben Seins.“²⁰¹

Da Sichtbarkeit und Berührbarkeit aufeinander rückführbar sind, lässt sich ein Bereich konstruieren, der sich weiter ausdehnt als die Dinge, die wir gerade berühren oder sehen.

„Es gibt einen Zirkel von Berührtem und Berührendem, das Berührte erfaßt den Berührenden; es gibt einen Zirkel von Sichtbarem und Sehenden, der Sehende ist nicht ohne sichtbare Existenz; es gibt sogar Einschreibung des Berührenden in das Sichtbare, des Sehenden in das Berührbare, und umgekehrt gibt es schließlich eine Ausbreitung dieses Austauschs auf alle Körper desselben Typus und Stils, die ich sehe und berühre, – und dies geschieht durch die grundlegende Spaltung oder Scheidung von Empfindendem und Empfundem, die die Organe meines Leibes lateral miteinander kommunizieren läßt und die Transitivität von einem Leib zum anderen begründet.“²⁰²

Durch diese Verflechtung ist die Möglichkeit bereitet, im Kino allein durch den Sehsinn mit dem Leib an die hauptsächlich visuell vermittelte Wahrnehmung der filmischen Welt anzuknüpfen.

²⁰⁰ Ebd. S. 179.

²⁰¹ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: Ders., *Das Auge und der Geist*, a.a.O., S. 279.

²⁰² Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 187f.

4.3.1. Die Haut des Films

In ihrem Buch *The Tactile Eye* postuliert Jennifer Barker eine Verbindung von Zuschauer_in und Film über deren Haut.²⁰³ Dem Kapitel über die Haut des Films ist ein Zitat Norman McLarens vorangestellt: „If I find a film dull, I find it infinitely more entertaining to watch the scratches.“²⁰⁴ Dieses Zitat ist programmatisch für die ganze Passage. Hier wird unterschieden zwischen dem projizierten Film und den mitprojizierten Kratzern. Auch in Barkers Beschreibung des Films FUSES (USA 1967 R: Carolee Schneemann) gibt es diese Unterscheidung. Sie weist auf Staub, Kratzer, auf das Filmmaterial aufgetragene Farbe und Katzenhaare hin.²⁰⁵ Auf diese Weise schleudere sich der Film zügellos in eine Welt der Materialität.²⁰⁶ Der projizierte Film als Phänomen ist allerdings nicht in unterschiedliche ontologische Ebenen teilbar. Die/der Zuschauer_in sieht ohnehin nicht das Filmmaterial selbst, sondern dessen Projektion.²⁰⁷ Die auf das Filmmaterial applizierten Katzenhaare sind nicht anders zu werten als etwa gefilmte Katzenhaare. Der Unterschied besteht allenfalls in der schlechteren Erkennbarkeit, die womöglich zu einer Hinwendung zum Bild, wie Laura Marks es mit ihren „haptical images“ demonstriert²⁰⁸, führt.

Barker erläutert ihre Bemerkung von der spezifischen Qualität der Haut:

„The skin is a meeting place for exchange and traversal because it connects the inside with the outside, the self with the other. It also constantly enacts both the perception of expression and the expression of perception; in other words, it perceives the world as the world objectively expresses itself, and it expresses its own act of perception to the world by touching it.“²⁰⁹

Auch die Muskeln und Eingeweide, so meint sie, stehen in Kontakt mit der Welt. Der besondere Status der Haut ist für Barker dadurch gegeben, dass sie die Grenze zwischen Leib und Welt bildet.²¹⁰ Mit Merleau-Ponty lässt sich fragen: „Wo sollen wir die Grenze zwischen Leib und Welt ansetzen, wenn der Leib Fleisch ist?“²¹¹ Für Barker ist klar: „That limit is the skin, which is not actually at all but a place of constant contact between the outside and the inside.“²¹²

Diese Grenze kann allerdings bloß eine provisorische zu sein, denn Merleau-Ponty fragt:

²⁰³ vgl. Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 27.

²⁰⁴ Ebd., S. 23.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. ebd.

²⁰⁷ Koch, „Filmische Welten“, a.a.O., S. 163.

²⁰⁸ Vgl. Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis 2002, S. 117.

²⁰⁹ Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 27.

²¹⁰ Ebd., S. 28.

²¹¹ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 182.

²¹² Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 28.

„Wo innerhalb des Leibes soll der Sehende angesiedelt sein, wo es doch offensichtlich im Leib nur »eine mit Organen gefüllte Finsternis«, also selbst wiederum Sichtbares gibt?[...]. Die oberflächliche Haut des Sichtbaren besteht nur für mein Sehen und für meinen Leib. Aber die Tiefe unter dieser Oberfläche enthält meinen Leib und also auch mein Sehen.“²¹³

Unter der sichtbaren Haut ist wieder Sichtbares verborgen, und so bleibt die Haut als Grenze unbestimmt. Doch die Frage des sichtbaren Haut stellt sich nicht. Denn es ist nicht die Haut, die den Kontakt zwischen Leib und Welt herstellt, sondern das Fleisch der Welt, also die Sichtbarkeit selbst.

„Das Fleisch ist in diesem Sinne ein »Element« des Seins. Nicht Tatsache oder Summe von Tatsachen und doch am *Orte* und am *Jetzt* haftend. Mehr noch: Inauguration des *Wo* und des *Wann*, Möglichkeit und Anspruch des Tatsächlichen, in einem Wort, Tatsächlichkeit, das, was die Tatsache zur Tatsache macht. [...] Denn wenn es Fleisch gibt, d.h. wenn die verdeckte Seite des Würfels – ebenso wie die Seite, die ich vor Augen habe – irgendwohin ausstrahlt und mit der gesehenen koexistiert, wenn ich, der ich den Würfel sehe, ebenfalls dem Sichtbaren zugehörig und anderswoher sichtbar bin, und wenn wir beide, er und ich, vom gleichen »Elemente« – soll man sagen des Sehenden oder des Sichtbaren? – ergriffen sind, so setzt sich dieser Zusammenhang, diese grundsätzliche Sichtbarkeit über jede momentane Unstimmigkeit hinweg.“²¹⁴

Der Kontakt zur Welt ist nicht erst über die Haut gegeben, sondern durch eine fundamentale Sichtbarkeit. Um so mehr ist es irreführend, von der Haut des Films zu sprechen. Denn gerade der Film hat keine Haut (vom Material abgesehen). Während beim menschlichen Leib die Haut als vorläufige Grenze zwischen der Welt und der „mit Organen gefüllten Finsternis“ des Leibes fungieren kann, indem sie eine konkrete Berührbarkeit bereitstellt, grenzt sich der Film nicht auf diese Weise von der Welt ab. Denn der Leib des Films ist nicht berührbar und hinter seiner Sichtbarkeit ist keine weitere Sichtbarkeit verborgen. Zudem müsste die filmische Haut den Zuschauer als Teil des Filmleibs ebenfalls enthalten.

Barker ist der Ansicht, das die Haut des Films „includes all the parts of the apparatus and the cinematic experience that engage in the skin’s activities [...]“²¹⁵ Die Haut des Films ist der Film selbst, er ist in der *existential activity* seiner Organe zur Welt.²¹⁶ Tatsächlich ist der projizierte Film zugleich innere Wahrnehmung und äußere Erscheinung. Auf diese Weise ist der Film transparent und opak zugleich.²¹⁷ Doch der von Barker gewählte Vergleich mit der

²¹³ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 182.

²¹⁴ Ebd., S. 184.

²¹⁵ Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 29.

²¹⁶ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 208.

²¹⁷ Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 29.

Haut ist, obwohl sehr bildhaft, irritierend. „In the moment that my skin and the film’s skin press against or envelop one another, the film becomes accessible and transparent to me.“²¹⁸

Natürlich berühren Film und Zuschauer_in sich nicht buchstäblich. Vielmehr ist hier ein Tasten mit dem Blick gemeint, der Merleau-Ponty Bemerkung von der Deckungsgleichheit von Welt und Subjekt entspricht:²¹⁹

„Da er aber sieht und sich bewegt, erfaßt er die Dinge in seinem Umkreis, sie bilden einen Anhang oder eine Verlängerung seiner selbst, sie sind seinem Fleisch eingeprägt (*incrustées dans sa chair*) und bilden einen Teil seiner vollen Definition, wie auch die Welt aus eben dem Stoff des Körpers gemacht ist.“²²⁰

Das Aneinanderpressen der Oberflächen ist im Sinne einer affirmativen Hinwendung des Zuschauers zur Leinwand zu denken. Auf diese Weise ist die „Berührung“ der Haut des Film keine Berührung, sondern eine visuelle Wahrnehmung, die allerdings durch die Vermittlung des Sehsinns und die Verflechtung der Sinne im Leib unter anderem die Haut als Sinnesorgan ansprechen kann. Diese Verbindung ist nicht exklusiv zwischen Film und Zuschauer_in, hier ist das Ungewöhnliche bloß, dass die Dinge der Filmwahrnehmung nicht allen Sinnen des Zuschauers zugänglich sind. So sind sie etwa dem Tastsinn der/des Zuschauer_in entzogen. Da sie aber nicht dem Blick entzogen sind, sind sie über das Fleisch, das sie bekleidet, letztendlich dem vollständigen Sensorium der/des Zuschauer_in zugänglich.

„Diese Konzentration von Sichtbarem um ein einzelnes Sichtbares herum oder dieses Versprühen der Körpermasse unter die Dinge, was dazu führt, daß eine bestimmte Vibration meiner Haut zum Glatten oder zum Rauhen wird, daß ich *mit den Augen* den Bewegungen und den Umrissen der Dinge selbst *folge*, diese magische Beziehung, dieses Bündnis zwischen den Dingen und mir, das darin besteht, daß ich ihnen meinen Leib leihe, damit sie sich in ihn einschreiben und mir ihre Ähnlichkeit vermitteln, diese Falte, diese zentrale Höhlung im Sichtbaren, die mein Sehen ausmacht, dies beiden spiegelbildlichen Reihen von Sehendem und Sichtbarem, von Berührenden und Berührtem bilden ein wohlverbundenes System, mit dem ich rechne, sie definieren ein Sehen im allgemeinen und einen beständigen Stil der Sichtbarkeit, dessen ich mich nicht entledigen kann, selbst wenn sich eine bestimmte Sicht als illusorisch erweist; denn dann bleibt mir die Gewißheit, daß ich, wenn ich nur besser hingeschaut hätte, daß es in jedem Fall *eine solche gibt*, sei es diese oder eine andere.“²²¹

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. Merleau-Ponty, „Die Wahrnehmung des Anderen und der Dialog“, in: Ders., *Die Prosa der Welt*, a.a.O., S. 147.

²²⁰ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 280.

²²¹ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S.181.

4.4. Die polymorphe Struktur der Wahrnehmung

Neben den haptischen Eigenschaften erschließen sich dem Blick weitere Eigenschaften der Dinge. Durch die Beziehung der Dinge zu ihrer Umgebung sind dem Blick weitere Informationen verfügbar. So ist die Farbe der Dinge nur eine Spielart „innerhalb einer anderen Dimension des Variierens, nämlich in der Dimension ihrer Beziehungen zur Umgebung:[...].“²²² Der Farbe Rot kommt so, abhängig von der Konstellation in der sie auftritt, jeweils eine andere Bedeutung zu:

„Als Zeichensetzung im Feld der roten Dinge, das die Dachziegel, die Fahne der Grenzwärter und der Revolution, gewissen Böden bei Aix oder auf Madagaskar umfaßt, ist es eine Markierung auch im Felder der roten Kleider, das neben Frauenkleidern auch die Roben von Professoren, von Bischöfen und von öffentlichen Advokaten umfasst, [...]. Und streng genommen bleibt sich die Röte des Kleides nicht gleich, sondern verändert sie sich je nachdem, ob sie in dieser oder in einer anderen Konstellation auftritt, ob das reine Wesen der Revolution von 1917 darin seinen Niederschlag findet / oder das Wesen des ewig Weiblichen, das des Staatsanwalts oder das der nach Husarenart gekleideten Zigeuner,[...].“²²³

Nicht bloß kulturelle Zusammenhänge verändern die Bedeutung der Farbe. Die Farbe selbst ist für sich genommen voller Information. Allein die Position des farbigen Gegenstands im Raum hat auf sie Auswirkungen. Die Farbe ist nicht bloß als eine Eigenschaft des Dings zu betrachten. Sie ist, wenn wir nicht „gemeinsame Sache mit dem Blick machen,“ sondern unsere Wahrnehmung analysieren, mit der räumlichen Ausdehnung und Situiertheit des Gegenstands verflochten. Betrachten wir mit Merleau-Ponty einige Bögen weißen Papiers:

„Ich sitze in meinem Zimmer und betrachte die Blätter weißen Papiers vor mir auf meinem Tisch, die einen vom Fenster hell erleuchtet, die anderen im Schatten. Halte ich mich an das Gesamtschauspiel und enthalte mich jeglicher Analyse meiner Wahrnehmung, so werde ich sagen, daß mir sämtliche Blätter in gleicher Weise weiß erscheinen. Und doch liegen einige unter ihnen im Schatten der Wand. [...]. Der Anblick der Blätter verwandelt sich: es ist nicht mehr von Schatten überlagertes weißes Papier, es ist eine graue oder bläuliche, dicke und schlecht lokalisierte Substanz. Betrachte ich nun wieder das Ganze des Schauspiels, so bemerke ich jetzt, daß die von Schatten bedeckten Blätter nicht identisch waren, nie identisch waren mit den beleuchteten Blättern, aber übrigens auch nicht objektiv von ihnen verschieden.“²²⁴

Beachten wir den räumlichen Zusammenhang, erscheinen alle Blätter weiß, betrachten wir dagegen nur einen Ausschnitt, zeigen sich die Blätter je nach Position in unterschiedlichen Farbtönen. Wir wissen, dass alle diese Papierblätter weiß sind, auch wenn sie uns grau oder

²²² Ebd., S. 174.

²²³ Ebd., S. 175.

²²⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 264f.

blau erscheinen, indem wir um jene Zusammenhänge wissen. Im Zusammenhang lässt sich die Farbe so, gleich der Größe, als Invariante von visueller Erscheinung und räumlicher Verortung verstehen.²²⁵ Wir wissen, dass das Papier im Schatten liegt, weil es nicht mehr weiß ist. So können wir, indem wir unser Wissen von den Dingen mit ihrer Erscheinung abgleichen, ein Wissen über die Welt gewinnen, welches uns nicht durch den Sehsinn allein zugänglich ist, sondern sich erst im Zur-Welt-Sein erschließt.

Die Größe eines Gegenstands ist gleichfalls nicht vom Sehsinn allein erfahrbar, sondern gewinnt erst in Verbindung mit unserem leiblichen Zur-Welt-Sein als Ort der Wahrnehmung an Bedeutung. Merleau-Ponty beschreibt einen Federhalter, den er sich nah vor die Augen hält. Ist der Federhalter riesig, jetzt da er fast sein gesamtes Gesichtsfeld ausfüllt? Selbstverständlich hat der Federhalter seine Größe nicht verändert. Es ist nur ein von nahem gesehener Federhalter. Die Größe ist „als Invariante das Gesetz der korrelativen Variationen von visueller Erscheinung und erscheinendem Abstand.“²²⁶ Erst im Wissen um den Abstand zwischen Gegenstand und Ort der Wahrnehmung erschließt sich die Größe eines Objekts. Unsere Wahrnehmung der Gegenstände ist also nicht nur von den Gegenständen bestimmt, sondern gleichzeitig von unserem Zur-Welt-Sein. Das umgebende Milieu und die jeweilige Syntax der Wahrnehmung²²⁷ bestimmen die Bedeutung des wahrgenommenen Gegenstands wenigstens mit.

Auch Rudolf Arnheim weist darauf hin, dass die menschliche Wahrnehmung die Größe als konstanten Wert wahrnimmt:

„Steht ein Mensch einen Meter entfernt von uns, und ein anderer, objektiv gleiche Größe, zwei Meter weit, so wirkt die Körperfläche des hinteren nicht ein Viertel so groß wie die des vorderen. Und reckt ein Mann seine Hand gegen uns aus, so wirkt die nicht unverhältnismäßig riesenhaft. [...]. Diese Erscheinung nennt man *Größenkonstanz*.“²²⁸

Es zeigt sich bei Arnheim, dass die *Größenkonstanz* im photographischen Bild nicht ohne weiteres gegeben ist. Arnheim, der hier von „der unbewegten Einzelaufnahme“²²⁹ der Photographie ausgeht, stellt fest, dass es sehr schwierig ist, die räumlichen Verhältnisse einleuchtend wiederzugeben. So ist es unmöglich, die Höhe von Gebäuden ohne Vergleichsmaßstab darzustellen. Im Zur-Welt-Sein haben wir dagegen immer unseren Körper als Referenz. Wir wissen wo und wie groß wir sind, und kennen so auch die Größe der wahrgenommenen Gegenstände. Merleau-Pontys Federhalter ist für ihn nicht zum

²²⁵ Vgl. ebd., S. 248.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Vgl. Wiesing, *Phänomene im Bild*, a.a.O., S. 71.

²²⁸ Arnheim, *Film als Kunst*, a.a.O., S. 28.

²²⁹ Ebd., S. 32.

riesenhaften Federhalter geworden, weil er weiß, wo dieser sich befindet (vom Tastsinn der Hand, die den Federhalter hält, ganz abgesehen). Auf dieselbe Weise werden für Siegfried Kracauer Nahaufnahmen der Haut zu Luftaufnahmen,²³⁰ indem hier der Referenzrahmen der Wahrnehmung fehlt, welcher der/dem Zuschauer_in in seinem subjektiven Zur-Welt-Sein immer schon gegeben ist. Auch die Größe der Dinge ist eine Frage des Kontexts. Arnheim identifiziert in der Begrenzung des Bildes den Grund für diese Schwierigkeit, denn ungleich dem menschlichen Blick, der ständig durch den Raum schweift, ist der Blick der (photographischen) Kamera starr.²³¹ Indem der Blick der Filmkamera unabhängig vom Willen der Zuschauer_innen stattfindet, gibt es beim Betrachten des Films ähnlich geartete Schwierigkeiten.

Für Arnheim und auch für Kracauer ist die Begrenzung des Bildes allerdings kein Hindernis, kein Mangel des Films. Vielmehr ermöglicht sie der/dem Betrachter_in die Welt in anderen Zusammenhängen zu sehen, als ihm durch den eigenen Blick möglich wäre. Denn die Wahrnehmung des Films ist der/dem Zuschauer_in vermittelt. Sie entspricht nicht ihrer/seiner Wahrnehmung, sondern findet unabhängig von dieser statt. Die/der Zuschauer_in sieht auf der Leinwand nur, was der *filmmaker* ihm sehen lässt. Der *filmmaker* schreibt den Dingen der filmischen Wahrnehmung Wert ein und setzt die Gegenstände in Zusammenhang. Die Filmwahrnehmung ist hermeneutisch.

Jede hermeneutische Wahrnehmung ist laut Don Ihde „a refraction of contexts.“²³² Ihde beschreibt ein Experiment. Der/dem Betrachter_in wird eine Zeichnung vorgelegt. Es handelt sich hierbei um eine doppelt geschwungene schwarze Linie auf einem weißen Hintergrund. Tatsächlich wird die Linie als Figur wahrgenommen, der weiße Hintergrund als Hintergrund.²³³ (Merleau-Ponty fragt in *Das Kino und die neue Psychologie*, was wäre, wenn wir statt den Dingen den Zwischenräumen zwischen den Dingen Wert einschreiben würden.²³⁴) Über die Auswahl von Objekt und Hintergrund hinaus wird dem Objekt eine Bedeutung eingeschrieben. In Ihdes Experiment bleibt diese bedeutungsträchtige Linie nicht lange eine einfache Zeichnung, sondern wird als etwas wahrgenommen, dessen Bedeutung über die der Linie hinausgeht. Jede Figur ist so immer sinnliches Objekt und mögliche

²³⁰ Kracauer, *Theorie des Films*, a.a.O., S. 80.

²³¹ Ebd., S. 31f.

²³² Don Ihde, *Consequences of phenomenology*, Albany 1986, S. 58.

²³³ Vgl. ebd., S. 59f.

²³⁴ Maurice Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie“, in: Liebsch, *Philosophie des Films*, a.a.O., S. 70.

Bedeutung. Die gängige Interpretation der Figur wäre in diesem Fall ein fliegender Vogel. Doch sind andere Interpretationen ebenso möglich:

„The figure could be (a) for the high technology adolescent, not a bird, but the oncoming hang glider which he or she desires; (b) for the neo-Freudian, a set of upward pointing buttocks or breasts; or (c) for the geologist ,two distant monadnocks (rounded hills); and so forth as the ad infinitum of our perceptual imagination can take us.“²³⁵

Betrachten wir jene doppelt geschwungene schwarze Linie als Teil einer Kinderzeichnung (mit Sonne, einem Haus mit aus dem Schornstein aufsteigendem Rauch und noch einer dieser schwarzen Linien) so werden die oben angenommenen Bedeutungen dieser Linie unplausibel, nur die Lesart der Linie als Vogel bleibt als wahrscheinliche Deutung übrig.²³⁶

Die Dinge sind folglich nie isoliert von einander zu betrachten. Erst in seinem Milieu, zu welchem wir als Wahrnehmende ebenso zählen wie dieser zu unserem, erschließt sich der Gegenstand. Wir schreiben ihm Wert ein, trennen ihn vom Hintergrund und nehmen ihn so als Gegenstand wahr.

4.5. Der Zusammenhang der Dinge im Film

Im Film sind es nicht wir als Zuschauer_innen, die die Wahrnehmung dirigieren, und so kann hier die Welt für uns neu zusammengesetzt werden, Verbindungen erschaffend, die eine andere Erfahrung der Welt ermöglichen. Der Film kann uns in der Großaufnahme Ausschnitte der Welt zeigen, die ihrem Zusammenhang entrissen und dadurch unvertraut sind. In seiner *Theorie des Films* stellt Kracauer fest: „Die Filmkamera versteht sich darauf, vertraute Gegenstände aufzulösen und – oft nur dadurch, daß sie umherschweift – vorher unsichtbare Wechselbeziehungen zwischen ihren Teilen zum Vorschein zu bringen.“²³⁷

Barker fügt an, dass Film und Zuschauer_in je über verschiedene Möglichkeiten von Wahrnehmung und Ausdruck verfügen.

„[...], the film and viewer perform similar modes of perceptive and expressive behavior in different ways that are determined by the specifics of their enabling bodies. So, the viewer caresses the film and the film caresses the viewer or the pro-filmic world, for example, but each uses different embodied means to enact that touch. The viewer caresses by moving the eyes along an image softly and fondly, without a particular destination, but the film might perform the same caressing touch through a smoothly tracking camera movement, slow-motion, soft-focus cinematography, or an editing style dominated by lap dissolves, for

²³⁵ Ihde, *Consequences of phenomenology*, a.a.O., S. 59.

²³⁶ Vgl. ebd. S. 60.

²³⁷ Kracauer, *Theorie des Films*, a.a.O., S. 87.

example. The film and viewer each respond in their own uniquely embodied ways to one another's style of touch.²³⁸

Die Großaufnahme verändert die Dinge, indem sie sie ihrem Kontext entzieht. Das Gewebe der Haut erinnert Kracauer an Luftaufnahmen, Augen gleichen Seen oder vulkanischen Kratern.²³⁹ Auch Sobchack beobachtet, dass die extreme Nahaufnahme eines menschlichen Gesichts auf der Leinwand zu einer wesentlich anderen Erfahrung führt als sie uns in der direkten Betrachtung gegeben ist: „Such instrument-mediated perception allows me a focus I cannot achieve in the unmediated and direct perception I have of another's face.“²⁴⁰

Im Gegensatz zur menschlichen Wahrnehmung ist die vermittelte Wahrnehmung des Films in der Lage, dem Zuschauer die Welt ausschnitthaft zu präsentieren:

„Man stelle sich einen Menschen in einem Zimmer vor: gewohnt wie wir es sind, die menschliche Figur als ein Ganzes ins Auge zu fassen, würde es uns große Mühe kosten, statt des ganzen Menschen eine Bildeinheit wahrzunehmen, die etwa aus seiner rechten Schulter und seinen rechten Arm, Fragmenten von Möbelstücken und einem Teil der Wand besteht. Aber eben das ist es, was Fotografie und, noch eindringlicher, Film uns sehen lassen können.“²⁴¹

Da die Filmwahrnehmung keine natürliche Wahrnehmung ist und sie nicht dem Willen der/des Zuschauer_in unterliegt, kann der *filmmaker* die Dinge in andere Zusammenhänge setzen. Kracauer beschreibt eine Szene aus D.W. Griffiths Film AFTER MANY YEARS (USA 1908). In diesem montiert Griffith direkt hinter eine Großaufnahme des Gesichts der Protagonistin Annie Lee, die „vor sich hinbrütend, auf die Rückkehr ihres Mannes wartet,“²⁴² Bilder ihres auf eine einsame Insel verschlagenen Mannes.²⁴³

Indem so ein Zusammenhang zwischen der Großaufnahme von Annies Gesicht und ihrem weit entfernten Mann hergestellt wird – ein Zusammenhang, welcher der natürlichen Wahrnehmung unmöglich wäre – werden scheinbar die Gedanken Annies gezeigt. Dadurch, dass sich die Kamera Annie immer weiter nähert, bis das Gesicht in Großaufnahme zu sehen ist, dringt sie mit einer weiteren Bewegung in Richtung Annie in ihr Inneres vor, auf diese Weise ihre Gedanken sichtbar machend.²⁴⁴ So zeigt der Film nicht bloß, was sich in einem Menschen sieht, sondern er kann zeigen, was sich in ihm denkt.²⁴⁵ Wenn wir den Ton

²³⁸ Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley 2009, S. 32.

²³⁹ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, a.a.O., S. 80.

²⁴⁰ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 186.

²⁴¹ Kracauer, *Theorie des Films*, a.a.O., S. 87.

²⁴² Vgl. ebd., S. 77.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 77f. .

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Vgl. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 286.

berücksichtigen, ergeben sich noch mehr Möglichkeiten. Als Beispiel sei hier an Jane Campions *THE PIANO* (AUS, NZ, F 1993) erinnert, dort werden die Gedanken der stummen Protagonisten Ada hörbar gemacht. Durch ihre Stimme wird die Kameransicht mit Adas Sicht synchronisiert. Der Blick der Kamera wird für den Zuschauer zu Adas Blick, bis er sie wieder von außen zeigt.²⁴⁶ Dem Film sind so durch die Neuordnung der Zusammenhänge Mittel in die Hand gegeben, die fehlenden Sinnesorgane zumindest teilweise auszugleichen und Dinge und Zusammenhänge darzustellen, die sich der natürlichen Wahrnehmung entziehen. Der Film vermindert und verstärkt auf diese Weise zugleich die menschliche Wahrnehmung.²⁴⁷ Neben der veränderten Wahrnehmung des filmischen Leibes tritt ein spezifisches Wissen um die filmischen Zusammenhänge zu Tage. Christiane Voss stellt fest:

„Im Laufe der Zeit, in der wir mit dem Medium des Kinos Umgang haben, erwerben wir durch das Kino selbst ein Genrewissen, das wir bei der Betrachtung von Filmen wiederum deutend auf sie anwenden können. Die innere Vorwegnahme eines erwartbaren Ereignisses dient dann als Folie für einen Spannungsaufbau bei der Filmbetrachtung und forciert ebenfalls die psycho-physische Verstrickung mit dem Filmnarrativ insgesamt.“²⁴⁸

4.6. Die Hinwendung der/des Zuschauer_in zur Leinwand

4.6.1. Der Geruch im Film

Als Beispiel für eine Neuordnung der Zusammenhänge innerhalb der Filmwirklichkeit kann der Versuch dienen, den fehlenden Geruchssinn auszugleichen. Auf der Leinwand ist eine gerade aufblühende Blume zu sehen. Die/der Zuschauer_in kann die Blume nicht riechen. Wie alle Sinne ist jedoch der Geruchssinn nicht von den anderen Sinnen abgetrennt. Auch der Geruch ist nicht loslöst von der Welt zu denken. Sobchack stellt fest:

„Odor, therefore, also has depth and dimension and emerges from and adheres to its original substantial source and is perceived across a distance. Smell occupies space rather than a point in our experience and its diffusions and concentrations are extraordinarily subtle.“²⁴⁹

Der Geruch der Blume ist über die Vermittlung von Kamera und Projektor der/dem Zuschauer_in nicht erfahrbar. Dem *filmmaker* ist es allerdings möglich, die Blume in einer Weise darzustellen, die der menschlichen Wahrnehmung nicht möglich ist. Die/der

²⁴⁶ Vgl. Carol Jacobs, „Playing Jane Campion's Piano: Politically“, in: *Modern Language Notes*, Nr. 5, 12/1994, S. 757-785, hier: S. 769.

²⁴⁷ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 185.

²⁴⁸ Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, a.a.O., S. 78.

²⁴⁹ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 185.

Zuschauer_in kann sie auf ganz andere Weise wahrnehmen:

„[...] s/he is able, for example, to perceive the flower in an otherwise perceptually inaccessible kinetic transformation – its expansive movement from bud to flower amplified into visibility.“²⁵⁰

Sobchack ist der Ansicht, dass der Film auf zwei verschiedene Weisen geruchliche Erlebnisse stimulieren könne:

„Zum einen können Bilder und Geräusche Räume und Objekte suggerieren, die selbst aufgrund ihrer Beschaffenheit (innerdiegetisch) stark riechen müssen. Zum anderen können Gerüche an den Reaktionen von Filmfiguren abgelesen werden. Dann handelt es sich nach Sobchack um eine "identification with the act of smelling"“²⁵¹.

Die Blume lässt sich in die erste Kategorie einordnen. Dennoch scheint es schwierig, durch die Projektion von Bildern und Geräuschen olfaktorische Sinneseindrücke zu evozieren. Guido Kirsten stellt fest, dass es selbst bei genuinen Synästhetikern höchsten schwach ausgeprägte Verbindungen zwischen dem olfaktorischen und anderen Sinnesmodalitäten gibt.²⁵² Hier lässt sich allerdings anmerken, dass durch bestimmte Gerüche Erinnerungen an frühere Erlebnisse, Orte oder Menschen hervorgerufen werden können.²⁵³ Denken wir etwa an die notorischen Madeleines Marcel Prousts.

Der umgekehrte Weg allerdings ist nicht so leicht zu begehen. Während Merleau-Ponty keine Schwierigkeiten erkennen lässt, die Elastizität eines Astes oder die Homogenität des Goldes allein durch den Blick zu erfassen, scheint doch der Geruchssinn durch die visuelle Wahrnehmung nicht in gleichen Maße angesprochen zu werden wie die anderen Sinne. Er schreibt: „Wir sehen die Tiefe, das Samtene, die Weichheit, die Härte der Gegenstände – Cézanne meint sogar: ihren Duft.“²⁵⁴ Hier wird ein gewisses Misstrauen Merleau-Pontys gegenüber der Bemerkung Cézannes, auch der Duft wäre im Bild sichtbar zu machen, deutlich.

Laura Marks weist darauf hin, dass es in der westlichen Welt seit langem Usus ist, Gerüche (wenigstens die angenehmen) von ihrem Substrat zu lösen und isoliert zu verwenden, um Menschen zu stimulieren. Gleichzeitig dienen diese Gerüche auch dazu, natürliche Gerüche

²⁵⁰ Ebd., S. 186.

²⁵¹ Guido Kirsten, „Transmodale Sinnlichkeit. Die Tagung "Empfindungsräume - Zur synästhetischen Wahrnehmung", Akademie der Künste, Berlin, 12.-14.4.07“, in: *Nach dem Film*, <http://www.nachdemfilm.de/content/transmodale-sinnlichkeit>.

²⁵² Vgl. ebd.

²⁵³ Vgl. Marks, *Touch*, a.a.O., S.119.

²⁵⁴ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, a.a.O., S. 12.

von Menschen, Gegenständen und Orten zu übertönen, zu maskieren.²⁵⁵ Marks schreibt: „When it is separated from its source and packaged, smell becomes a simulacrum, the scent of nonplace.“²⁵⁶ Gerüche verweisen also nicht mehr unbedingt auf konkrete Orte oder Dinge. Durch die Vermarktung synthetisch hergestellter Gerüche ist jeder in der Lage, Räume nach Fichtennadeln riechen zu lassen, ohne überhaupt zu wissen, was eine Fichte ist. Allgemeine Gerüche ersetzen so die besonderen Gerüche von Orten, Dingen und Menschen.²⁵⁷ Auf diese Weise lässt sich womöglich die Schwierigkeit der Sichtbarmachung von Gerüchen erklären, welche ja ohnehin schon losgelöst von den Dingen durch die Luft schwirren.

Die zweite Möglichkeit Gerüche sichtbar zu machen ist es, Gerüche an den Reaktionen der Filmfiguren abzulesen. Eine Identifikation also mit Sobchacks „act of smelling“.²⁵⁸ Auch Laura Marks hebt diesen Identifikationsakt hervor und verstärkt ihn noch.²⁵⁹ Sie beschreibt eine Szene aus Jeremy Podeswas Film *THE FIVE SENSES* (CDN 1999). In diesem Film ist jede Hauptfigur einer Sinneswahrnehmung zugeordnet:

„The „smell guy,“ Robert, is having a life crisis which he resolves by meeting with former friends and lovers and smelling them, to determine whether they still love him. In one remarkable scene, he reaches across a café table to smell his ex-lover’s watch. How much smell we get out of this image is a function how much we are able to identify with this character. A close-up on the fragrant object helps, in part because it can elicit an identification with the object itself, as much as with the person smelling it.“²⁶⁰

Die/der Zuschauer identifiziert sich so nicht nur mit der Figur, sondern außerdem mit dem Geruch ausströmenden Objekt.

Eine weitere Möglichkeit eine geruchliche Assoziation bei der/beim Zuschauer_in hervorzurufen, und sie/ihn so näher ans Leinwandgeschehen zu bringen, bietet Marks zufolge der Ton, verbunden mit einem Close-up. So etwa das Brutzeln heißen Fettes in Verbindung mit einem Close-up von in der Pfanne bratenden Speck. Sie ist der Ansicht, dass Geräusche dem Körper näher sind als der Blick, und die/den Zuschauer_in so auch näher an das Bild

²⁵⁵ Vgl. Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000, S. 244f.

²⁵⁶ Ebd., S. 245.

²⁵⁷ Vgl. ebd.

²⁵⁸ Vgl. Sobchack, „The Dream (Ol)Factory. Sinn und Geruchssinn im Kino“, in: Robin Curtis et. al., *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München: 2010, S. 51-68.

²⁵⁹ Vgl. Marks, *Touch*, a.a.O., S. 117.

²⁶⁰ Ebd.

bringen, „almost close enough to smell.“²⁶¹ Der Ton verstärkt so, laut Marks, die sinnlichen Qualitäten des Bildes.²⁶²

Am Beispiel des Geruchs lassen sich so verschiedene Strategien des „Erfahrbar-Machens“ von Sinneseindrücken erkennen. Diese Strategien sind immer an die/den Zuschauer_in geknüpft, die/der als Subjekt zur Welt ist und in deren/dessen Leib alle Sinne synästhetisch kooperieren.

4.6.2. Haptische Bilder

Als weiteres Mittel, Eindrücke der filmischen Welt der/dem Zuschauer_in näher zu bringen, schlägt Marks haptische Bilder vor, die es der/dem Betrachter_in nicht leicht machen, etwas zu erkennen.

„Haptic images do not invite identification with a figure so much as they encourage a bodily relationship between the viewer and the image. Thus it is less appropriate to speak of the object of a haptic look than to speak of a dynamic subjectivity between looker and image.“²⁶³

Sie argumentiert, dass gerade dadurch, dass diese haptischen Bilder sich der Sichtbarkeit ein wenig entziehen, etwa dadurch, dass sie verschwommen sind, die/der Zuschauer_in ermutigt wird, sich dem Bild zu nähern und es mit allen Sinnen zu erfahren.

„I argue that certain kinds of images appeal to the sense of touch as much as vision. By resisting the control of vision, for example, being blurry, haptic images encourage the „viewer“ to get close to the image and explore it through all of the senses, including touch, smell, and taste.“²⁶⁴

Durch die Verwendung dieser haptischen Bilder soll nicht nur der Geruchssinn angesprochen werden, vielmehr ist das Ziel eine Filmerfahrung mit allen Sinnen. Die sich dem Sehsinn entziehenden Bilder zwingen die/den Zuschauer_in, die im Kino weitgehend ungenutzten Sinne zu aktivieren. Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine bewusste Entscheidung der/des Zuschauer_in, sondern um einen präreflexiven Vorgang. Als Beispiel für die Wirkung solcher Bilder dient Sobchacks Schilderung ihrer Erfahrung beim Betrachten der Anfangssequenz des Films THE PIANO. Was dort zu sehen ist, beschreibt Carol Jacobs:

„Long, uneven shafts of reddish-pink light fan out across the screen, unfocused like a failed and undeveloped color negative of translucent vessels of blood. The view we have is that of Ada [...]. Yet it is nearly no view at all - an almost

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Vgl. ebd.

²⁶³ Ebd., S. 3.

²⁶⁴ Ebd., S. 118.

blindness, with distance so minimal between eye and object that what we see is an unrecognizable blur. [...]. The image we first see is from the other side, from Ada's perspective, her fingers, [...]. We see Ada's fingers pierced through with sunlight, apparently from her perspective, [...], but then, immediately thereafter, we see them from the clear perspective of the onlookers that we are, as they become matter-of-fact objects to the lens of the camera.²⁶⁵

Das Bild ist zunächst undeutlich, wir sehen zwar etwas, aber es ist nichts Konkretes zu erkennen. Erst in der nächsten Einstellung wird klar, wir hatten Hände vor uns. Der Blick der Kamera war deckungsgleich mit dem Blick Adas, die durch ihre Finger in die Welt linst. Während sich dem Auge die Bedeutung des Gesehenen zunächst nicht erschließt, da auf der Leinwand nur ein „unrecognizable blur“ zu sehen ist, so weiß die/der Zuschauer_in doch, was dort zu sehen ist. Sobchack berichtet: „[M]y fingers knew what I was looking at.“²⁶⁶ Während sie noch gar nicht wusste, was auf der Leinwand zu sehen ist, hatten ihre Finger schon verstanden:

„My fingers *comprehended* that image, *grasped* it with a nearly imperceptible tingle of attention and anticipation and, off-screen, "felt themselves" as a potentiality in the subjective situation figured on-screen. And this before I *recognized* my carnal comprehension into the conscious thought: "Ah, those are fingers I am looking at.“²⁶⁷

Die Undeutlichkeit des Bildes ermöglicht eine Verbindung zur filmischen Welt, die nicht primär dem Sehsinn vorbehalten ist, sondern andere Sinne anspricht, die dem Sehsinn in seinem Unvermögen, dem Gezeigten Informationen zu entlocken, beispringen müssen. Es handelt sich nicht um eine bewusste Entscheidung der/des Zuschauer_in andere Sinne „zuzuschalten“. Die Wahrnehmung selbst ist nicht an einen bestimmten Sinn gekoppelt, sondern nur im Leib möglich, in dem alle Sinne verbunden sind. Merleau-Ponty stellt fest:

„In der primordialen Wahrnehmung gibt es keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn. Erst die Wissenschaft vom menschlichen Körper bringt uns später bei, zwischen unseren Sinnen zu unterscheiden.“²⁶⁸

Was in jener Sequenz zu sehen ist, erschließt sich nicht dem Auge allein. Es ist kein reflexiver Vorgang, der dem Bild einen Sinn einschreibt, sondern ein dem bewussten Erkennen vorgeordneter Akt, der auf dem leiblichen Zur-Welt-Sein der/des Zuschauer_in gründet. Auf diese Weise ist der Leib des Films nicht als nur sehend und hörend, als unvollständiger Leib zu denken. Er spricht alle Sinne der/des Zuschauer_in an. Sobchack schreibt: „We see and

²⁶⁵ Jacobs, „Playing Jane Campion's Piano: Politically“, a.a.O., S. 769f.

²⁶⁶ Sobchack, „What my Fingers Knew“, a.a.O., S. 8.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, a.a.O., S. 12.

comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and knowledge of our sensorium.“²⁶⁹ Da die/der Zuschauer_in als Rezeptionsorgan des Films mit allen Sinnen empfindet, lässt sich also nicht von eingeschränkter Wahrnehmung des Filmleibes reden, wohl aber von eingeschränkter technisch vermittelten Wahrnehmung der filmischen Welt.

Zunächst scheint es widersinnig, durch Bilder, die sich der Kontrolle durch den Sehsinn entziehen, eine vollständigere sensorische Erfahrung erzielen zu wollen. Einmal mehr gilt hier aber Merleau-Pontys Diktum: „[...] was auf der einen Seite gewonnen wird, geht auf der anderen zwangsläufig verloren.“²⁷⁰ In diesem Fall etwa wird das, was dem Sehsinn verloren geht, vom Tastsinn gewonnen. Auf diese Weise wird die Filmerfahrung, die in erster Linie visuell ist, zu einer den ganzen Sinnesapparat betreffenden. Durch den Widerstand der Bilder dem Sehsinn gegenüber wird nicht nur eine vollständigere Filmerfahrung erzielt. Die Undeutlichkeit der Bilder sorgt zugleich für eine verstärkte Hinwendung des Zuschauers zur Leinwand. Indem sich der Inhalt nicht dem Blick allein erschließt, nimmt die/der Zuschauer_in seine anderen Sinne intensiver wahr, zumal die Sinnesreize sich im Kino zum Großteil auf die Leinwand beschränken. Grundlegendes Element der Filmerfahrung – und damit auch des filmischen Leibes – ist eine affirmative Hinwendung der/des Zuschauer_in zum Leinwandgeschehen. *Filmmaker* und *Zuschauer_in* beziehen sich auf dieselbe Welt.²⁷¹ Die Verbindung zwischen ihnen kommt jedoch nur durch Seh- und Hörsinn zustande. Sinneseindrücke, für die der *filmmaker* empfänglich ist, lassen sich nicht direkt an die/den Zuschauer_in weitergeben. Dennoch wirkt der Film auf die/den ganze/n Zuschauer_in, da deren/dessen Sensorium nicht in einzelne Sinne aufgeteilt werden kann, sondern eine Einheit bildet. Durch diese Verflechtung „wussten“ Sobchacks Finger, was im Film zu sehen war, obwohl es ihr selbst nicht bewusst war:

„Despite my "almost blindness," the "unrecognizable blur," the resistance of the image to my eyes, my fingers knew what I was looking at – and this in advance of the objective "reverse" shot that followed and put those fingers in their "proper" place (that is, where they could be objectively seen rather than subjectively looked through).“²⁷²

²⁶⁹ Sobchack, „What my Fingers Knew“, a.a.O., S.9.

²⁷⁰ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S. 135.

²⁷¹ Vgl. Sobchack *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 193.

²⁷² Sobchack, „What my Fingers Knew“, a.a.O., S. 8.

Durch die Ambiguität, die der Rolle der/des Zuschauer_in als Subjekt-für-sich und als Element des filmischen Leibes zueigen ist, wird die Grenze zwischen künstlerischer Wirklichkeit und außerkünstlerischer Wirklichkeit – oder „on-screen“ und „off-screen,“ wie Sobchack es nennt, – durchlässig. Es gibt kein Entweder-Oder; die/der Zuschauer_in ist Teil beider Subjekte. Voss These ist,

„dass es der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehen ist, [...], der der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper leiht und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension seines spürenden Körpers kippt. Der Betrachter wird somit selbst zum temporären „Leihkörper“ der Leinwand und ist damit seinerseits konstitutiver Bestandteil der filmischen Architektur.“²⁷³

Die/der Zuschauer_in stellt ihren/seinen Körper als Ersatzkörper der filmischen Wahrnehmung zu Verfügung, auf diese Weise verwandelt sich der projizierte Film von der wahrnehmbar gemachten Erfahrung zu einem empfindsamen Subjekt-für-sich. So werden in der/im Zuschauer_in die vermeintlich sich gegenseitig ausschließenden Wirklichkeiten vereint. Sobchack stellt fest:

„Experiencing a movie, not ever merely "seeing" it, my lived body enacts this reversibility in perception and subverts the very notion of on-screen and off-screen as mutually exclusive sites or "subject positions."“

Barker geht in ihrer Beschreibung von Carolee Schneemanns Experimentalfilm FUSES noch weiter. In diesem Film werden Filmszenen mit einer Bearbeitung des Filmmaterials kombiniert.

„Images of the filmmaker and her lover making love are interspersed with serenely beautiful shots of sunlight streaming through windows and a cat walking placidly from a windowsill, for example. More than these representational images, however, what's most affecting and inviting are the layers upon layers of ticklish textures, such as specks of dust, scratches, and paint applied to the surface of the film.“²⁷⁴

Obwohl sowohl bei Barker als auch bei Sobchack die Verbindung der/des Zuschauer_in zum Film durch die Undeutlichkeit der Bilder verstärkt wird, sind doch wesentliche Unterschiede festzustellen. Während für Sobchack die Wahrnehmung in die Finger übergeht und so der ganze Leib in die sinnliche Erfahrung des Films involviert ist – freilich mit dem Ziel, dem Wahrgenommenen eine (präreflexive) Bedeutung abzurufen, zu erkennen, was sich im Bild zeigt – wird für Barker die haptische Erfahrung selbst zum Ziel. In mancher Hinsicht teilt sie Marks Konzept der haptischen Bilder. „The film obscures its objects, [...] using shadows and

²⁷³ Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, a.a.O., S. 80f.

²⁷⁴ Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 23.

superimpositions, among other things, to make vision difficult and thus to invite the viewer to feel rather than see the film, to make contact with its skin.“²⁷⁵ Während sie hier noch mit Marks und Sobchack übereinstimmt, führt ihr nächster Schritt in eine andere Richtung.

„Our eyes skitter over the film, enjoying the textures we can't identify but can only feel; or we squint and try to hold the film in place, try to look past the fluttering specks of dust and cat hair in order to get a clearer view. It is in the meeting of the film's skin and the viewer's skin that the film becomes meaningful.“²⁷⁶

Für Barker dient hier die Haut als Grenze zwischen Leib und Welt und Film und Welt, und so gilt ihr die Filmerfahrung als Kontakt zwischen der Haut des Films und der der/des Zuschauer_in.

„In the palpable tactility of the contact between film's skin and viewer's skin, and in the extend to which that contact challenges traditional notions of film and viewer as distant and distinct from one another, the tactile relationship between the film and the viewer is fundamentally erotic.“²⁷⁷

Tatsächlich gibt es über das projizierte und wahrgenommene Filmbild eine Verbindung zwischen der Haut der/des Zuschauer_in und jener des Films. Doch diese Verbindung kommt durch die Sichtbarkeit zustande. In diesem Fall lässt sich vom „Greifen mit dem Blick“ sprechen. Die Fühlbarkeit der Filmhaut in der Haut der Zuschauer_in entspricht den Fingern Sobchacks, die in einer präreflexiven Wahrnehmung schon vor ihrer Besitzerin wussten, was auf der Leinwand zu sehen ist²⁷⁸ oder Voss Bemerkung, dass die Zweidimensionalität der Leinwand in der/im Zuschauer_in ausgeglichen wird.²⁷⁹

4.7. Die Körpersprache des Films

Weil das Äußere des filmischen Leibes zugleich seine innere Wahrnehmung ist,²⁸⁰ entspricht die Bewegung dieser Wahrnehmung, etwa ein Kameraschwenk oder eine Kamerafahrt, einer Bewegung des filmischen Subjekts selbst.²⁸¹ Denn die Wahrnehmung ist an den Leib gebunden und dieser ist immer irgendwo. Wenn nun die vermittelte Wahrnehmung des Filmes sich bewegt, können wir daraus eine Bewegung des wahrnehmenden Subjekts ableiten, auch wenn jenes Subjekt sich im Bild nicht zeigt. Da auch wir den Teil unseres

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd., S. 33.

²⁷⁷ Ebd., S. 34.

²⁷⁸ Vgl. Sobchack, „What my Fingers Knew“, a.a.O., S. 8.

²⁷⁹ Vgl. Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, a.a.O., S. 80f.

²⁸⁰ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 165.

²⁸¹ Vgl. Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 77.

Körpers, der sieht, nicht sehen können, ähnelt die Wahrnehmung des Filmes unserer eigenen.²⁸² Mit Merleau-Ponty können wir vom ihm als vom „Blick ohne Pupille sprechen, vom schwachen Phantom unserer selbst.“²⁸³

Barker stellt fest, dass Mensch und Film eine muskuläre Empathie für einander hegen:

„In any cinematic experience, we and the film have a muscular empathy for one another, which is derived from similarities in the ways the human body and the film’s body express their relation to the world through bodily comportment, and similarities in attitudes and projects that both film and viewer have in the world. The viewer’s empathy with the film’s body should not be confused with or reduced to identification with characters.“²⁸⁴

Linda Williams macht in ihrem Essay „Film Bodies – Gender, Genre and Excess“ einige Genres aus, deren Erfolg darin begründet liegt, wie sehr die/der Zuschauer_in nachempfinden kann, was auf der Leinwand zu sehen ist.

„Whether this mimicry is exact, e.g., whether the spectator at the porn film actually orgasms, whether the spectator at the horror film actually shudders in fear, whether the spectator of the melodrama actually dissolves in tears, the success of these genres seems a self-evident matter of measuring bodily response.“²⁸⁵

Die unfreiwillige Nachahmung des Filmgeschehens in der/im Zuschauer_in ist nicht mit einer Identifizierung der/es Zuschauer_in mit den dargestellten Personen zu verwechseln. Vielmehr sind Zuschauer_in und Film selbst miteinander verbunden:

„[...] the film’s body and the viewer’s body are irrevocably related to one another. The film’s body models itself on human styles of bodily comportment, and the viewer’s body in turn might mirror the muscular behavior of the film’s body.“²⁸⁶

Barker betont, dass die Beziehung zwischen Zuschauer_in und Film nicht auf einer Perspektive basiert, die der einer/eines Protagonist_in entspricht. Der Beziehung liegt vielmehr eine Empathie zwischen Filmkörper und Zuschauerleib zugrunde: „Our bodies orient and dispose themselves toward the body of the film itself, because we and the film make sense of space by moving through it muscularly in similar ways and with similar attitudes.“²⁸⁷

²⁸² Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 116.

²⁸³ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, a.a.O., S.188.

²⁸⁴ Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 73.

²⁸⁵ Linda Williams, „Film Bodies. Gender, Genre and Excess“, in: *Film Quarterly*, 44/4 1991, S. 2-13, hier: S. 4f.

²⁸⁶ Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 77.

²⁸⁷ Ebd, S. 75.

Durch die Verbindung von Zuschauer_in und Film selbst scheitern auch Filme wie etwa Robert Montgomerys Regiedebüt *LADY IN THE LAKE* (USA 1947), in welchem die/der Zuschauer_in sich durch die verwendeten POV-Shots mit dem Protagonisten Phil Marlowe identifizieren soll.²⁸⁸ Unter anderem scheitert die Identifikation daran, dass der Filmblick (der vermeintliche Blick Marlowes) und der Blick der/des Zuschauer_in nicht identisch sind.²⁸⁹

Durch die eigene Erfahrung des Zur-Welt-Seins erschließen sich die Bewegungen des Films:

„When the film swivels suddenly with a whip pan, or moves slowly with a long take or a tracking shot, or stretches itself out in widescreen to take in a vast landscape, we feel those movements in our muscles because our bodies have made similar movements: we have whipped our heads from side to side, moved slowly and stealthily, and stretched out our bodies in ways that are distinctly human but inspired by attitudes like those that inspire the film’s movements. When the film „ducks“ or „swerves“ or „races“ or „stalks“ its subjects or „crashes“ into something, we can relate, having performed many of these basic gestures ourselves, in our own way. Our responses to the film’s body are a case of kinaesthetic memory,[...].“²⁹⁰

Auch Miriam Hansen merkt in ihrem Essay *Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden* an, dass der Versuch die Diskontinuität von physischen Erleben und Zuschauerpose mit der „paradoxalen, d.h. fetischistischen Struktur der filmischen Illusion zu erklären, nicht weit genug greift.“²⁹¹ Denn mit der „Aufspaltung der Erfahrungskomponente“ geht die Fähigkeit der Erfahrung im emphatischen Sinne verloren:

„Erinnerung, die es den Betrachtern ermöglichen würde, die punktuell spektakuläre Wahrnehmung auf vergangene Ereignisse und Empfindungen rückzubeziehen, d.h. sich selbst als potentielle Opfer der Gewaltanwendung zu erkennen, die sie zuschauend noch genießen.“²⁹²

Auch wenn sich Hansen an dieser Stelle ausdrücklich auf das Erleben filmischer Gewalt bezieht, ist die empathische Verbindung von Zuschauer_in und Film nicht auf diese beschränkt, sondern umfasst alle Aspekte des Films. Hansen betont die Welterfahrung des Zuschauersubjekts, dessen Empathiefähigkeit auf dem eigenen Zur-Welt-Sein beruht. Wie bei Barker liegt die Verbindung zwischen Zuschauer_in und Film gerade nicht in einer Identifikation mit dem Kamerablick, sondern im Zuschauersubjekt, in welchem der Film eine

²⁸⁸ Vgl. Sobchack, *the Address of the Eye*, a.a.O., S. 230ff.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 234f.

²⁹⁰ Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 75.

²⁹¹ Miriam Bratze-Hansen, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden: Kino als Ort der Gewaltwahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg“, in: Koch, Gertrud [Hg.], *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt a. M. 1995 S. 249-271, hier: S. 260.

²⁹² Ebd.

somatische Resonanz hervorruft. Durch die Leiblichkeit der/des Zuschauer_in wird die Zweidimensionalität der Leinwand in die drei Dimensionen der Zuschauerwelt gekippt.²⁹³

4.8. Die Verknüpfung von Zuschauer_in und Leinwand

Der Bildung des filmischen Leibes muss die affirmative Hinwendung von Zuschauer_in zur Leinwand vorausgehen. Um den projizierten Film zu einem phänomenologisches Subjekt zu machen, muss eine Verkoppelung zwischen Zuschauer_in und Leinwand stattfinden. Die/der Zuschauer_in wendet sich jedoch als wahrnehmendes Subjekt aktiv der Welt zu. Sie/er ist nicht bloß in der Welt, sondern zur Welt, sie/er öffnet sich zur Welt hin.²⁹⁴ Diese allgemein affirmative Hinwendung zur Welt muss im Kino auf einen bestimmten Ausschnitt der Welt konzentriert werden: die Leinwand.

Während die wirkliche Welt dreidimensional ist, ist eine wesentliche Abstraktion des Films seine Zweidimensionalität. Christiane Voss fasst Robert Musils Gedanken zusammen, der feststellt, „dass es eine generelle Eigentümlichkeit von Kunstgebilden im Vergleich zu Gebilden unserer außerkünstlerischen Wirklichkeit sei, stets eindrucksrärmer und abstrakter auszufallen als diese.“²⁹⁵ Sie nennt als wichtigste Abstraktion im Vergleich zur außerkünstlerischen Wirklichkeit die Zweidimensionalität des projizierten Films:

„Die meines Erachtens wichtigste (nicht die einzige) Abstraktion des Films, die durch den Betrachter illusionsbildend ausgeglichen werden muss, um „lebendig“ und „echt“ zu wirken, ist die Zweidimensionalität des Leinwandgeschehens.“²⁹⁶

Um diese „sensorisch-affektive Resonanz“ zu erreichen, muss die wirkliche Wirklichkeit zugunsten des Films ihrer Reize entkleidet werden. Denn während die/der Zuschauer_in in der außerkünstlerischen Wirklichkeit das Gesehene als grundsätzlich erreichbar erfährt, entbehrt der projizierte Film der potentiellen Erreichbarkeit durch den Betrachter. Merleau-Ponty schreibt:

„Alle meine Ortsveränderungen treten prinzipiell an einem Platz meiner Umgebung auf, sie sind in die Karte des Sichtbaren eingetragen. Alles was ich sehe ist prinzipiell in meiner Reichweite, zumindest in Reichweite meines Blicks, vermerkt auf der Karte des » Ich kann«. Jede der beiden Karten ist

²⁹³ Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, a.a.O., S. 80f.

²⁹⁴ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 7 (Fußnote des Übersetzters).

²⁹⁵ Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, a.a.O., S. 77.

²⁹⁶ Ebd., S. 80f.

vollständig. Die sichtbare Welt und die meiner motorischen Vorhaben sind erschöpfende Teile desselben Seins.²⁹⁷

Dass die sichtbare Welt des Films und jene der motorischen Vorhaben der/des Zuschauer_in nicht identisch sind, wird erkennbar, wenn wir an Helens blinde Mutter in PEEPING TOM (UK 1960 R: Michael Powell) denken, die verzweifelt versucht, die Lichtfiguren auf der Leinwand zu ertasten, um zu erfahren was sich dort abspielt und kläglich scheitert. Diese Szene zeigt nicht nur, dass die primäre Schnittstelle zwischen Zuschauer_in und Film der Sehsinn ist, sondern auch, dass Zuschauer_in und Film nicht demselben phänomenologischen Raum angehören. Dennoch verschmelzen sie zu einem Seienden, dessen motorische Vorhaben und sichtbare Welt nicht voneinander getrennt sind. Dieses Seiende haben wir als Leib des Films bezeichnet. Dieser Leib ist ambiguitiv. Die Verkoppelung von Zuschauer_in und Film ist filigran und leicht zu lösen. Denn die/der Zuschauer_in ist bereits als Subjekt-für-sich zur Welt. Der projizierte Film dagegen ist ohne Betrachter_in kein Subjekt, ja nicht einmal Objekt. Ein Gegenstand müsste sich im Raum erstrecken. Doch wo erstreckt sich der Film, wenn nicht in der/im Betrachter_in? Wo wird er ins Dreidimensionale gekippt? Merleau-Ponty bemerkt zu den Felszeichnungen von Lascaux:

„Die auf die Felsen von Lascaux gemalten Tiere sind nicht in der Weise dort wie die Risse und Wölbungen des Kalksteins, sie sind aber ebensowenig anderswo. Ein wenig davor, ein wenig dahinter, von seiner Masse getragen, strahlen sie von ihr aus, ohne jemals ihre unangreifbare Verankerung zu lösen.“²⁹⁸

Wie die Tiere der Felszeichnung, so haben auch die Dinge des Films keinen eigentlichen Ort. Ihre Sichtbarkeit hat sich vom Substrat gelöst und ist durch die instrumentale Vermittlung von Kamera und Projektor zur wahrnehmbaren Wahrnehmung eines von der/dem Zuschauer_in unterschiedenen Subjekts geworden. Auch der von der/vom Zuschauer_in direkt wahrgenommene Gegenstand ist allerdings kein Gegenstand, sondern bloß subjektive Wahrnehmung des jeweiligen Gegenstands. Die durch die/den Zuschauer_in rezipierte Filmwahrnehmung ist, wie Merleau-Ponty sagt, „ein Sichtbares in der zweiten Potenz.“²⁹⁹

Um die/den Zuschauer_in mit dem Leinwandgeschehen zu verknüpfen und so den Leib des Film zu bilden, ist es notwendig die Reize der „wirklichen“ Wirklichkeit zu dämpfen. Denn Kunstgebilde und so auch der Film fallen im Vergleich zu unserer „*außerkünstlerischen*

²⁹⁷ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, a.a.O., S. 279.

²⁹⁸ Ebd., S. 282.

²⁹⁹ Ebd.

*Wirklichkeit*³⁰⁰ generell eindruckärmer und abstrakter aus. Sie vermitteln eine selektive Wirklichkeit.³⁰¹ Während Merleau-Ponty von einem Sichtbaren in zweiter Potenz spricht, ließe sich boshafterweise auch von einer Wirklichkeit aus zweiter Hand sprechen. Die Filmwirklichkeit ist eindruckärmer und abstrakter als die wirkliche oder außerkünstlerische Wirklichkeit. So ist Kunstbetrachtung, und damit auch die Betrachtung eines Films, immer schon mehr als passive Wahrnehmung, sie ist ein kreativ-projizierender Akt:

„Die durch kunstspezifische Abstraktionen zunächst hervorgerufenen „Gleichgewichtsstörungen des Wirklichkeitsbewußtsein“ – so drückt Musil es aus – werden im Akt der Rezeption ausgeglichen und somit illusionsbildend transformiert.“³⁰²

Die Hinwendung der/des Zuschauer_in zum Geschehen auf der Leinwand wird im Kino durch verschiedene Maßnahmen gefördert. Dadurch verringert sich die Differenz von außerkünstlerischer Wirklichkeit und filmischer Wirklichkeit. Voss schreibt:

„Durch die Verdunkelung des Raumes und die relativ eingeschränkte Beweglichkeit im Kinosessel wird die unmittelbare Umgebung des Kinozuschauers in ihrer lebendigen Wertigkeit vor seinem Bewusstsein abgesenkt.“³⁰³

Die Verdunkelung des Raumes und die Platzierung im idealerweise bequemen Kinosessel sorgen dafür, dass die/der Zuschauer_in sich der Leinwand zuwendet, da es ansonsten kaum etwas zu sehen oder zu tun gibt. Musil stellt fest, dass „[d]ie präsentierte Suggestion durch Herabdrücken der seelischen Umgebung überwertig gemacht wird.“³⁰⁴ Gleichzeitig sorgt auch die übergroße Darstellung, welcher die/der Zuschauer_in sich kaum entziehen kann, für eine Hinwendung zur Leinwand und führt so zu einer stabilen visuellen Verkoppelung von Zuschauer_in und projiziertem Film.

Neben der an Reizen armen Umgebung ist die affirmative Haltung der/des Zuschauer_in wesentlicher Teil der Filmerfahrung. „Niemand käme man,“ schreibt Voss, „auf die Idee, die Lichtfiguren auf der Kinoleinwand anzufassen, um ihren Realitätsgehalt in dieser Hinsicht zu überprüfen.“³⁰⁵ Auch wird wohl kaum jemals von der/vom Zuschauer_in versucht, durch Veränderung des eigenen Blickwinkels einen anderen Blick auf die Dinge der filmischen

³⁰⁰ Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, a.a.O., S. 77.

³⁰¹ Vgl. Arnheim, *Film als Kunst*, a.a.O., S. 40f.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Voss, *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, a.a.O., S. 77.

³⁰⁴ Robert Musil: „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“ (März 1925), in: *Gesammelte Werke 8, Essays und Reden*, Hamburg 1978, S. 1140. Zitiert nach Christiane Voss, „Filmerfahrung als Illusionsbildung“, a.a.O., S. 77.

³⁰⁵ Ebd., S. 76f.

Welt zu bekommen. Claude Bailblé stellt fest: „Niemandem würde es in den Sinn kommen, sich zur Seite zu neigen oder sich zu bewegen, um zu sehen, was die vordere Bildebene verdeckt.“³⁰⁶ Der projizierte Film ist nur in geringen Maße immersiv. Die/der Zuschauer_in ist sich der Illusion bewusst. Christiane Voss stellt fest:

„Was wir selbst im Falle intensiver Absorption eindeutig nicht glauben, ist, dass das Filmgeschehen in einem herkömmlichen Sinne real ist. Die immersive Wahrnehmung filmischer Realität lässt sich folglich auch nicht als eine Form epistemischer Täuschung beschreiben. Dem entspricht auch unser Rezeptionsverhalten: Die durch Film evozierten Eindrücke und Gefühle verführen uns nicht dazu, uns direkt handelnd zum Filmgeschehen zu verhalten.“³⁰⁷

Die Verstrickung der/des Zuschauer_in mit dem Film ist, darauf weist Voss hin, keine vollständige. Vielmehr haben wir es innerhalb der ästhetischen Illusion generell mit einer Differenzierungsleistung zu tun. Gerade das Bewusstsein, dass der/dem Zuschauer_in nichts passieren kann, trägt maßgeblich zum Reiz des Kinogeschehens bei. Sobchack konstatiert:

"Cinema thus transposes, without completely transforming, those modes of being alive and consciously embodied in the world that count for each of us as direct experience ‚centered‘ in that particular, situated and solely occupied existence sensed first as ‚Here, where the world touches‘ and than as ‚Here, where the world is sensible; here where I am.“³⁰⁸

Hier stoßen wir wieder auf die Ambiguität der/des Zuschauer_in, die/der als Reflexionsorgan des filmischen Leibes fungiert und sich zugleich in der relativen Sicherheit des Kinos vor den Kalamitäten der filmischen Welt sicher wähnen kann.³⁰⁹

Voss weist neben der räumlichen Differenz auf eine doppelte zeitliche Dimension hin. Immer ist der/dem Zuschauer_in der Unterschied zwischen dem Zeitverlauf der Narration und der empirischen Raumzeit bewusst. So folgt der Leihkörper in seiner psycho-physischen Resonanz dem fiktiven Zeitverlauf des montierten Filmnarrativs.

„Auf narrativer Ebene springen wir mit dem Leinwandgeschehen gegebenenfalls über gigantische – z.T. galaktische oder paradoxe Zeiträume hinweg, während wir zeitgleich auf der Ebene der empirischen Raumzeit bedauern mögen, dass unsere ästhetische Verstrickung de facto bald ein Ende

³⁰⁶ Claude Bailblé, „Das Kinodispositiv“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 16/2/2007, S.157-173, hier: S. 167.

³⁰⁷ Christiane Voss, „Fiktionale Immersion“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 17/2/2008, S. 69-86, hier: S. 70.

³⁰⁸ Vivian Sobchack, „Phenomenology and the Film Experience“, in: Linda Williams [Hg.], *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick 1995, S. 37.

³⁰⁹ Vgl. Bratze-Hansen, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden“, a.a.O., S. 251.

haben wird – spätestens dann, wenn das Licht angeht und die obligatorischen neunzig bis hundertzwanzig Minuten Realzeit im Kino vergangen sind.“³¹⁰

Auch Miriam Hansen stellt eine räumliche und zeitliche Differenz zwischen Zuschauer_in und Film fest. Sie merkt an, dass der Film, im Gegensatz zum Theater, welches nur eine räumlich-phänomenologische Trennung der Bereiche Bühne/Zuschauerraum anstrebt (wobei diese Trennung nur eine fiktive, keine tatsächliche ist, lässt sich die Bühne zumindest theoretisch doch jederzeit erreichen³¹¹), die absolute Trennung des raum/zeitlichen Bereichs des Dargestellten vom raum/zeitlichen Bereich der/des Zuschauer_in fordert.³¹² Obwohl Hansen die Leinwand als „unüberschreitbare Grenze zum Reich der Illusion“³¹³ ansieht, ist dieser Grenze durchaus eine gewisse Durchlässigkeit zu bescheinigen. Freilich, vor der Gewalt, die sich in der filmischen Welt abspielt, sind wir im Kinossessel sicher. Doch gerade vor diesem Hintergrund wird womöglich jenes, schon Freud beunruhigende, Paradoxon verständlich, dass „etwas Unlustvolles zum Gegenstand von Lustempfinden werden kann.“³¹⁴ Der Film, schreibt Hansen, bietet die strukturelle Möglichkeit, „im Film Phänomene zur scheinbar unmittelbaren Darstellung zu bringen bzw. dem Zuschauer zum sinnlichen Genuß anzubieten, die in realen Situationen das wahrnehmende Subjekt zertrümmern oder verschlingen würden.“³¹⁵ Im Film THE BIG SWALLOW (USA 1901, R: James Williamson) wird das Gefühl des Verschlungenwerdens illustriert. Hier nähert die Kamera sich dem weit aufgerissenen Mund eines Mannes und verschwindet darin. Die Leinwand wird schwarz, dann sehen wir den Mann kauen.³¹⁶ Hansen geht davon aus, das „der Zuschauerblick unweigerlich mit der sich bewegenden Kamera identifiziert ist.“³¹⁷ Diese These dient ihr jedoch nur als Ausgangspunkt für die Frage, „ob sich das Problem der Gewaltwahrnehmung überhaupt im Rahmen einer psychoanalytischen Filmtheorie zureichend diskutieren lässt.“³¹⁸

Tatsächlich bieten psychoanalytische Filmtheorien wohl kaum eine zureichende Erklärung für das oben beschriebene Paradoxon, da in diesen das leibliche Zur-Welt-Sein der/des Zuschauer_in als Grundlage der Wahrnehmung ignoriert wird. Die/der Zuschauer_in wird zur leeren Hülle, die mit dem Blick der Kamera gefüllt wird. In ihrer Kritik an Baudry und Metz stellt Sobchack fest: „they "see" that the spectator's body is visible and the film's body is not,

³¹⁰ Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, a.a.O., S. 81.

³¹¹ Vgl. Carroll, „Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes“, a.a.O., S. 158.

³¹² Vgl. Bratze-Hansen, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden“, a.a.O., S. 251.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd., S. 253.

³¹⁵ Ebd., S. 251.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 256f.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd., S. 257.

and the film's vision is visible but the spectator's is not.“³¹⁹ In dieser Spaltung von visueller Wahrnehmung und Körper liegt die Ursache für die Diskontinuität von physischem Erleben und Zuschauerpose.³²⁰

Barker stellt bezüglich desselben Films fest, dass der Film nicht bloß den Kameramann und seine Ausrüstung zu verschlucken scheint, sondern ebenso die/den Zuschauer_in.³²¹ Ihre Erklärung ist hier, dass durch die scheinbare Abwesenheit der/des Filmenden in der ersten Sequenz des Films, die Bewegungslosigkeit der Kamera, die/den Zuschauer_in die Sichtweise der Kamera teilt:

„Because of the cinematographer's absence from the first image, we the viewers share his position: we initially view the filmed gentleman from the same position that the cinematographer does. Thus, when the cinematographer is swallowed up, so must we be. But we are left alive to see the swallowing up, [...].“³²²

Die/den Zuschauer_in wird verschluckt, um danach den Übeltäter lachen zu sehen. *THE BIG SWALLOW* illustriert die Ambiguität der/des Zuschauer_in als Subjekt für sich und als Teil des filmischen Leibes. Während die/den Zuschauer_in einerseits gefressen wird, sieht sie/er zugleich beim Gefressenwerden zu. Die Vereinnahmung der/des Zuschauer_in durch den Film ist nicht einmal in diesem selbst total. Barker stellt fest: „The ambiguity of Williamson's film suggests the corporeal, reversible contact between film and spectator, who inspire one other – [...] – and yet do not disappear into one another entirely.“³²³ Die beiden Wirklichkeiten werden in der/im Zuschauer_in vermischt, ohne sich jedoch vollständig ineinander aufzulösen.

Ein weiterer Ansatz, der uns die Ambiguität der/des Zuschauer_in vor Augen führt, ist die *Make-Believe-Theorie* Kendall Waltons. Walton beschreibt den Kinobesucher Charles, der sich einen Horrorfilm ansieht. In diesem Film kommt gefährlicher grüner Schleim vor, der in einer Szene auf die Kinobesucher_innen zukriecht. Aus unserem tapferen Kinobesucher bricht unwillkürlich ein Schrei hervor, er klammert sich verzweifelt an den Armlehnen fest, und gesteht später, vom Schleim wirklich verängstigt gewesen zu sein.³²⁴ Walton zieht diese Aussage in Zweifel:

³¹⁹ Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 279.

³²⁰ Bratze-Hansen, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden“, a.a.O., S.259.

³²¹ Vgl. Barker, *The tactile Eye*, a.a.O., S. 158.

³²² Ebd.

³²³ Ebd., S. 159.

³²⁴ Vgl Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge 1990, S. 196.

„Was he terrified of it? I think not. Granted, Charles’s condition is similar in certain obvious respects to that of a person frightened of a pending real-world disaster. His muscles are tensed, he clutches his chair, his pulse quickens, his adrenaline flows. Let us call this physiological-psychological state *quasi-fear*.“³²⁵

Der Grund für die Einführung dieses Begriffes liegt darin, dass, obwohl Charles körperliche Symptome von Angst empfinden mag, seine Motivation nicht ausreichend scheint, um vor dem grünen Schleim zu fliehen. Er weiß genau, dass der Schleim ihm nicht gefährlich wird. Ginge dagegen von der Frau im Nebensessel Gefahr aus, würde Charles vor ihr fliehen. Das Schleimmonster ist keine Gefahr für ihn, deswegen kann er ruhig sitzen bleiben.³²⁶ Charles differenziert hier also zwischen künstlerischer Wirklichkeit und „wirklicher“ Wirklichkeit. Er weiß, dass vom Schleim keine Gefahr ausgeht, deswegen fürchtet er ihn nicht.

Irgendetwas allerdings fürchtet er: „Charles’s heart pounds violently; he gasps for breath; he grasps the chair until his knuckles are white. This is not the behavior of a man who basically realizes that he is safe but suffers flickers of doubt.“³²⁷ Weiter unten bezeichnet Walton Charles Reaktionen als „automatic responses“³²⁸ Er argumentiert, dass Charles Furcht real ist, er sich jedoch nicht vor dem Schleim fürchtet. Vielmehr sei seine Reaktion womöglich darauf zurückzuführen, dass, falls Charles ein junger Zuschauer sei, vom ihm geglaubt werden könnte, dass es womöglich tatsächlich irgendwo gefährlichen grünen Schleim geben könnte. Wenn der Zuschauer älter ist und womöglich Herzprobleme hat, könnte die Angst von dem aufregenden Film selbst herrühren, da er weiß, dass Aufregung Herzattacken verursachen kann.³²⁹ Walton meint: „This is real fear. But it is fear of the depiction of the slime, not of the slime depicted.“³³⁰

Die von Walton geschilderten körperlichen Symptome der *quasi-fear* sind nicht von denen „echter“ Furcht zu unterscheiden. Was Charles empfindet, ist Furcht. Diese Furcht betrifft den grünen Schleim, nicht den Verdacht, dass es eventuell tatsächlich irgendwo bösen grünen Schleim geben könnte, vor dem Angst zu haben nötig wäre. Charles Furcht ist nicht aus der abstrakten Möglichkeit einer Gefahr geboren. Seine „automatische Reaktion“³³¹ hängt konkret mit dem filmischen Schleim zusammen. Auch die Furcht des älteren Charles mit

³²⁵ Ebd.

³²⁶ vgl. Stuart Brock, „Fiction, Feelings and Emotion,“ in: *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 132/2, 1/2007, S. 211-242, hier S. 211f.

³²⁷ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, a.a.O., S. 198.

³²⁸ Ebd., S. 199.

³²⁹ Vgl. ebd.

³³⁰ Ebd., S. 202.

³³¹ Vgl. ebd., S. 199.

Herzproblemen bietet keine Erklärung. Wenn dieser die Erregung durch den Film fürchtet, durch welche es dann zu Herzproblemen kommt, bleibt weiterhin fraglich, wie es zu dieser Furcht kommen, wie Charles dermaßen vom Leinwandgeschehen affiziert werden kann.

Um zu erklären, warum Charles vor dem Schleim nicht davonläuft, ist die Einführung des Begriffs *quasi-fear* – ein Zustand, der wie Furcht aussieht, sich wie Furcht anfühlt, und dennoch keine Furcht ist – nicht notwendig. Tatsächlich stellt auch Walton fest, dass Charles wirkliche Furcht empfindet.³³² Insofern bietet die Aufteilung von Charles Zustand in *fear* und *quasi-fear* keinen Erkenntnisgewinn, sondern verstellt den Blick auf den tatsächlichen Gegenstand der Furcht. Dieser Gegenstand ist der Schleim selbst, nicht seine Abbildung. Zwar ist die/der Zuschauer_in von den Gegenständen der filmischen Welt phänomenologisch geschieden, insofern ist die Furcht Charles unverständlich. Allerdings ist er in seiner Eigenschaft als Teil des filmischen Subjekts zugleich auch Teil dieser Welt. So bietet sich als Erklärung für sein Ausharren im Kino trotz der Angst die Ambiguität der/des Zuschauer_in an. Als Subjekt-für-sich fürchtet er die Attacke des Schleimmonsters selbstverständlich nicht, sitzt er doch im sicheren Kino und ist zeitlich und räumlich von der filmischen Welt getrennt. Als Rezeptionselement des Filmleibes dagegen ist Charles vom Schleim direkt betroffen. Er kann jedoch nicht fliehen, weil sich die Bewegung des Films außerhalb seines Willens abspielt.³³³

Walton beschreibt, dass die *quasi-fear* Charles immer wieder durch Popcornessen unterbrochen würde.³³⁴ Wäre seine Furcht durch das eventuelle Vorhandensein tatsächlich existenten Schleims erzeugt, oder von der Angst aufgrund der aufregenden Darstellung einen Herzanfall zu erleiden, dann dürfte ein kurzes Abwenden des Blicks von der Leinwand wohl kaum für Entspannung sorgen, bliebe doch die Gefahr in beiden Fällen Teil der „wirklichen“ Wirklichkeit.

Betrachten wir das Popcornessen allerdings phänomenologisch, dann wird durch die Abwendung des Blicks von der Leinwand und die Hinwendung zum Popcorn die Verbindung zwischen Zuschauer_in und Film zumindest geschwächt, womöglich sogar unterbrochen. Die/der Popcorn mampfende Zuschauer_in ist sich ihrer/seiner Subjektivität bewusst, durch das Essen wird die unmittelbare Umgebung der/des Kinozuschauer_in in ihrer „lebendigen Wertigkeit“ aus der Versenkung hervorgeholt. Der Leib des Films löst sich auf und damit die Verbindung der/des Zuschauer_in zur Welt des Films. Der Leib des Film stellt sich erst

³³² Vgl. ebd., S. 202.

³³³ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, a.a.O., S. 167.

³³⁴ Vgl. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, a.a.O., S. 202.

wieder her, wenn die/der Zuschauer_in den Blick erneut der Leinwand zuwendet, um so wieder Teil des Filmleibes zu werden.

5. Fazit

Die Grundlage der Wahrnehmung bin immer ich, mein eigener Leib. Wenn ich ins Kino gehe, wie könnte ich mich dort selbst vergessen und im Blick der Kamera auflösen? Ist doch mein Sehen geprägt vom eigenen Leib und würde das Verschwinden des eigenen Leibes bedeuten, nicht mehr wahrzunehmen. Auf diese Weise wird die Sicht der Kamera nie mit meiner Sicht verschmelzen. Das Sehen der Kamera und mein Sehen finden getrennt voneinander statt. Ich kann die Perspektive der Kamera nicht beeinflussen. Ich sehe ihr beim Sehen zu. Tatsächlich bin ich nicht gefangen in der Weltsicht der Kamera. Es steht mir frei, meinen Blick durch den Kinosaal schweifen zu lassen, oder sogar aufzustehen und das Kino zu verlassen. Was mich davon abhält, ist neben der Tatsache, dass es in der Dunkelheit des Kinos außerhalb des Leinwandgeschehens nichts zu sehen gibt und dass ich mich im bequemen Kinossessel wohlfühle, der Umstand, dass ich mich in das Kino begeben habe, um den Film zu sehen. Ich lege also eine grundsätzlich affirmative Haltung dem Film gegenüber an den Tag. All diese Faktoren sorgen dafür, dass sich der Leib des Films herstellt, und tatsächlich lässt sich von diesem Filmleib als von einem Subjekt sprechen, dessen einer Teil die/der Zuschauer_in ist. Durch diese Verknüpfung von Zuschauer_in und Film wird die Möglichkeit bereitet, die filmische Welt mit allen Sinnen wahrzunehmen. Die Grenze zwischen Zuschauerwirklichkeit und Film ist in beide Richtungen durchlässig. Während die/der Zuschauer_in die zweidimensionale Filmwahrnehmung mittels des eigenen Leibes in die Dreidimensionalität überführt, steht der *filmmaker* ebenso in Kontakt mit der/dem Zuschauer_in. Auch wenn hier nicht die Rede sein kann von einer Reaktion des Films auf die/den Zuschauer_in, so ist jene/r doch immer mitgedacht. Deutlich zeigt sich das etwa in Filmen Woody Allens, der immer wieder den Zuschauer direkt anspricht oder in der Bemerkung Giorgio Agambens bezüglich der pornographischen Photographie, dass das Bild überzeugender wirke, wenn es offen seine Fiktionalität zeige, indem die Darsteller_innen sich der Kamera zuwenden, um so zu zeigen, dass sie um jene und also auch um die/den Betrachter_in wissen.³³⁵ Die primäre Intention des *filmmaker* ist, das Sensorium des Zuschauers zu aktivieren und so die Wahrnehmung der Filmwelt zu ermöglichen.

³³⁵ Vgl. Giorgio Agamben, „Das Angesicht“, in: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Freiburg 2001, S. 81-90, hier: S. 90.

Da sowohl *filmmaker* als auch Zuschauer_in Menschen sind bzw. aus diesen bestehen, muss man sich nicht wundern, dass der Film nicht nur über Seh- und Hörsinn verfügt. Vielmehr ist durch die instrumentale Vermittlung der Wahrnehmung ein Engpass entstanden, der nur visuelle und auditive Reize passieren lässt. Um diese Besonderheit der Filmwahrnehmung wissend, werden vom *filmmaker* Mittel eingesetzt, diesen vermeintlichen Mangel auszugleichen und in den Leibern der Zuschauer_innen selbst, die durch die Passage durch Kamera und Projektor verloren gegangenen Sinneseindrücke wieder herzustellen. Im Denken der Filmerfahrung als Leib des Films gibt es keine Kluft zwischen Filmwelt und Zuschauerwelt oder besser: es gibt sie, aber nur dort, wo die/der Zuschauer_in Subjekt für sich ist und das Leinwandgeschehen intersubjektive Wahrnehmung, wo also die andere Seite der Ambiguität der Beteiligten sich zeigt.

Die Erklärung für die Tatsache, dass die Zuschauer_innen vom Film berührt werden, sich fürchten, erregt sind oder traurig, aber auch, dass sie „mit den Augen greifen“ oder eine Blume riechen, ohne sie zu riechen, ist darin zu suchen, dass sie durch die Verknüpfung mit dem Film im filmischen Leib tatsächlich Teil der filmischen Welt werden. Dass ihnen in dieser Welt keine Gefahr droht, liegt an der Aufteilung des Filmleibes in Wahrnehmungs- und Reflexionsorgan. Die vermeintliche Bedrohung bedroht so (oder so wird es vermittelt) den Teil des filmischen Leibes, der die/der Zuschauer_in nicht ist. Durch die Ambiguität seiner/ihrer selbst als Teil des Filmleibes und Subjekt zugleich weiß sie/er trotz der Furcht um die tatsächliche Gefahrlosigkeit der Bedrohung.

6. Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W., „Filmtransparente. Notizen zu Papas und Bubis Kino“, in: *Die ZEIT*, 18.11.1966, Nr. 47.

Agamben, Giorgio, „Das Angesicht“, in: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg 2001, S. 81-90.

Arnheim, Rudolf, „Die Verkoppelung der Medien“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 9/2, 2000, S. 59-63.

Arnheim, Rudolf, *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs Frankfurt a. M. 2004.

Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt a.M. 2002.

Bailblé, Claude, „Das Kinodispositiv“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 16/2, 2007, S.157-173.

Baker, Jennifer M., *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley, CA 2009.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M. 2004.

Bermes, Christian, „Wahrnehmung, Ausdruck und Simultanität. Merleau-Pontys phänomenologische Untersuchungen von 1945 bis 1961“, in: Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003, S. xi-xlix.

Bratze-Hansen, Miriam, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden: Kino als Ort der Gewaltwahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg“, in: Koch, Gertrud [Hg.], *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt a. M. 1995, S. 249-271.

Brock, Stuart, „Fiction, Feelings and Emotion“, in: *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 132/2, 2007, S. 211-242.

Carroll, Noel, „Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes“, in: Liebsch, Dimitri [Hg.], *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, Paderborn 2005, S. 155-171.

Cavell, Stanley, „Was wird aus den Dingen im Film?“, in: Liebsch, Dimitri [Hg.]: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, Paderborn 2005. S. 100-110.

Curtis, Robin, „Embedded Images: Der Kriegsfilm als Viszerale[!] Erfahrung“, in: *Nach dem Film. Nr. 7: Kamera-Kriege*, 2005, URL: <http://www.nachdemfilm.de/content/embedded-images>, Zugriffsdatum 6.7.2011.

Curtis, Robin, „Vicarious Pleasures. Fiktion, Immersion und Verortung in der Filmerfahrung“, in: Koch, Gertrud; Christiane Voss [Hg.], ... *kraft der Illusion*, München 2006, S. 191-204.

Danto, Arthur C., „Bewegte Bilder“, in: Liebsch, Dimitri [Hg.], *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, Paderborn 2005. S. 111-137.

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M. 1997.

Husserl, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Buch I. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Husserliana: gesammelte Werke auf Grund des Nachlasses veröff. vom Husserl-Archiv (Leuven) unter Leitung von Rudolf Bernet und Ullrich Melle, Dordrecht 1976.

Husserl, Edmund, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlaß. hrsg. von Eduard Marbach. Husserliana: gesammelte Werke auf Grund des Nachlasses veröff. vom Husserl-Archiv (Leuven) unter Leitung von Rudolf Bernet und Ullrich Melle, Dordrecht 1980.

Ihde, Don; Hugh J. Silverman [Hg.], *Descriptions. Selected studies in phenomenology and existential philosophy*, Albany, NY 1985.

Ihde, Don, *Consequences of phenomenology*, Albany, NY 1986.

Ihde, Don, *Instrumental Realism. The Interface between Philosophy of Science and Philosophy of Technology*, Bloomington, IN 1991.

Ihde, Don, *Philosophy of Technology. An Introduction*, New York, NY 1993.

Ingarden, Roman, „Der Film“, in: Liebsch, Dimitri [Hg.], *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, Paderborn 2005. S.49-69.

Irwin, Stacey, „Technological Other/Quasi-Other. Reflection on Lived Experience“, in: *Human Studies*, 28/4, 2005, S. 453-467.

Islinger, Michael Albert, „Entmaterialisierte Blicke - Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos“, in: *Die schräge Kamera. Formen und Funktionen der ungewöhnlichen Kameraperspektive in Film und Fernsehen*.

Themenheft zu IMAGE, 1/1, 2005, S.164-175,

URL: <http://www.bildwissenschaft.org/image?function=fnArticle&showArticle=45>,

Zugriffsdatum 6.7.2011.

Jacobs Carol, „Playing Jane Campion's Piano: Politically“, in: *Modern Language Notes*, Nr. 5, 1994, S. 757-785.

Kapust, Antje, *Berührung ohne Berührung. Ethik und Ontologie bei Merleau-Ponty und Levinas*, München 1999.

Koch, Gertrud, „Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen“, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Joachim Küpper, Christoph Menke [Hg.], Frankfurt/Main 2003, S. 162-175.

Koch, Gertrud, „Zu Tränen gerührt – Zur Erschütterung im Kino“, in: *Pathos, Affekt, Gefühl: die Emotionen in den Künsten*, Klaus Herding [Hg.], Berlin 2004, S. 562-574.

Koch, Gertrud, „Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik“, in: Koch, Gertrud; Christiane Voss [Hg.], ... *kraft der Illusion*, München 2006. S. 53-70.

Kirsten, Guido, „Transmodale Sinnlichkeit. Die Tagung "Empfindungsräume - Zur synästhetischen Wahrnehmung", Akademie der Künste, Berlin, 12.-14.4.07“, URL: <http://www.nachdemfilm.de/content/transmodale-sinnlichkeit>, Zugriffsdatum 6.7.2011, (Orig. 1.12.2007).

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.*, Frankfurt a.M. 1985.

Kracauer, Siegfried, „Die Photographie“, in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M. 1977 S. 21-39.

Levinas, Emmanuel, „Über die Intersubjektivität“, in: Métraux, Alexandre [Hg.], *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München 1986 S. 48-55.

Link, Stan, „Nor the Eyes Filled with Seeing. The Sound of Vision in Film“, in: *American Music*, 22/1, 2004, S. 76-90.

Marks, Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, NC 2000.

Marks, Laura U., *Touch: sensuous theory and multisensory media*, Minneapolis, MN 2002.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Walter Boehm, Berlin 1966.

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Gefolgt von Arbeitsnotizen. Hrsg. und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Lefort. Aus dem Franz. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München² 1994.

Merleau-Ponty, Maurice, *Sinn und Nicht-Sinn*. Aus dem Franz. von Hans-Dieter Gondek, München 2000.

Merleau-Ponty, Maurice, „Schrift für die Kandidatur am »Collège de France«“, in: Ders., *Das Auge und der Geist*. Philosophische Essays. Auf der Grundlage der Übers. von Hans Werner Arndt, Claudia Brede-Konersmann und Friedrich Hogemann neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung hrsg. von Christian Bermes, Hamburg 2003, S. 99-110.

Merleau-Ponty, Maurice, „Der Philosoph und sein Schatten“, in: Ders., *Das Auge und der Geist*. Philosophische Essays. Auf der Grundlage der Übers. von Hans Werner Arndt, Claudia Brede-Konersmann und Friedrich Hogemann neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung hrsg. von Christian Bermes, Hamburg 2003, S. 45-68.

Merleau-Ponty, Maurice, „Die Wahrnehmung des Anderen und der Dialog“, in: Ders., *Die Prosa der Welt*. Herausgegeben von Claude Lefort. Aus dem Französischen von Regula Giuliani. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Bernhard Waldenfels, München 1993 S. 147-162.

Merleau-Ponty, Maurice, „Der Zweifel Cézannes“, in: Ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Auf der Grundlage der Übers. von Hans Werner Arndt, Claudia Brede-Konersmann und Friedrich Hogemann neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung hrsg. von Christian Bermes, Hamburg 2003 S. 3-27.

Merleau-Ponty, Maurice, „Das Auge und der Geist“, in: Ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Auf der Grundlage der Übers. von Hans Werner Arndt, Claudia Brede-Konersmann und Friedrich Hogemann neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung hrsg. von Christian Bermes, Hamburg 2003 S. 13-44.

Merleau-Ponty, Maurice, „Das Kino und die neue Psychologie“, in: Liebsch, Dimitri [Hg.], *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, Paderborn 2005, S. 70-84.

Merleau-Ponty, Maurice, *Causeries 1948. Radiovorträge*, Köln 2006.

N.N., „Im Innern der Gebärmutter. Wien feiert den Avantgardisten Peter Kubelka und sein "Unsichtbares Kino"“, in: *Der Spiegel*, 48/1989.

Orning, Sara Elisabeth Sellevoid, „The Embodied Spectator and the Uncomfortable Experience of Watching Breillat's Romance and Haneke's The Piano Teacher“, in: *Excursions*, 1/1, 2010, S. 73-90,

URL: <http://www.excursions-journal.org.uk/index.php/excursions/article/view/14%5B4.7.2011%5D>, Zugriffsdatum 6.7.2011.

Plantinga, Carl, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, CA 2009.

Polanyi, Michael, *Implizites Wissen*, Frankfurt a. M., 1985.

Rapp, Dean, „Sex in the Cinema: War, Moral Panic, and the British Film Industry, 1906-1918“, in: *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 34/4, 2002, S. 422-451.

Robnik, Drehli, „Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie“, in: Felix, Jürgen [Hg.], *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002, S.246-280.

Seeßlen, Georg, „Die Dinge des Kinos“, URL: <http://www.seesslen-blog.de/2010/03/30/die-dinge-des-kinos/#more-623>, Zugriffsdatum 23.11.2010, (Orig. 30.3.2010).

Singer, Linda, „Eye/Mind/Screen: Toward a Phenomenology of Cinematic Scopophilia“, in: *Quarterly Review of Film & Video*, 3/12, 1990 S. 51-67.

Sobchack, Vivian, „The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der »Gegenwärtigkeit« im Film und in den elektronischen Medien“, in: Gumprecht, Hans U. et al. [Hg.], *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988, S. 416-428.

Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ 1992.

Sobchack, Vivian, „Phenomenology and the Film Experience, in: Williams, Linda [Hg.], *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick, NJ 1995, S. 36-57.

Sobchack, Vivian, „What my Fingers knew. The Cinesthetic Subject or Vision in the Flesh“, in: Dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA 2004 S. 53-84.

Sobchack, Vivian, „The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness“, in: Dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley CA 2004 S. 258-287.

Sobchack, Vivian, „When the Ear Dreams. Dolby Digital and the Imagination of Sound“, in: *Film Quarterly*, 58/4 2005. S. 2-15.

Sobchack, Vivian, „The Dream (O)Factory. Sinn und Geruchssinn im Kino“, in: Curtis, Robin et. al. [Hg.], *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München 2010, S. 51-68.

Tedjasukmana, Chris, „Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden“, in: *Nach dem Film. Nr. 10: Kino zwischen Text und Körper*, 2008.
URL: <http://www.nachdemfilm.de/content/unter-die-haut-gehen-zur-welt-sein-und-anders-werden>, Zugriffsdatum 6.7.2011.

Truffaut, François; Alfred Hitchcock, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München 2003.

Voss, Christiane, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“, in: Koch, Gertrud; Christiane Voss [Hg.], ... *kraft der Illusion*, München 2006, S. 71-86.

Voss, Christiane, „Fiktionale Immersion“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 17/2, 2008, S. 69-86.

Waldenfels, Bernhard, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Herausgegeben von Regula Giuliani, Frankfurt a.M. 2001.

Waldenfels, Bernhard, *Phänomenologie in Frankreich*, Frankfurt a.M. ³ 2010.

Walton, Kendall L., „Transparent Pictures: On The Nature of Photographic Realism“, in: *Noûs*, 18/1, 1984, S. 67-72.

Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA 1990.

Wiesing, Lambert, „Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien“, in: Koch, Gertrud; Christiane Voss [Hg.], ... *kraft der Illusion*, München 2006, S. 89-102.

Wiesing, Lambert, *Phänomene im Bild*, Paderborn 2007.

Williams, Linda, „Film Bodies. Gender, Genre and Excess“, in: *Film Quarterly*, 44/4, 1991. S. 2-13.

7. Filmverzeichnis

FUSES (USA 1967, R: Carolee Schneemann)

KING KONG (USA 1933, R: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack)

PEEPING TOM (UK 1960 R: Michael Powell)

THE BIG SWALLOW (USA 1901, R: James Williamson)

THE FIVE SENSES (CDN 1999, R: Jeremy Podeswa)

THE PIANO (AUS, NZ, F 1993, R: Jane Campion))

VERTIGO (USA 1958, R: Alfred Hitchcock)

8. Anhang

8.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt den Zusammenhang zwischen der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys und dem Film in seiner Projektion. Zentral ist hier seine These, dass Wahrnehmung immer an ein Subjekt geknüpft ist. Dieser Argumentation folgend ist auch die filmische Wahrnehmung immer an die/den Zuschauer_in gebunden. Gleiches gilt für die Wahrnehmung der filmischen Welt durch die Kamera.

Es wird untersucht, wie der Film sich als Subjekt denken lässt, wie der filmische Leib sich konstituiert. Mit dem von Vivian Sobchack formulierten Konzept vom Film als Leib wird gefragt, ob es möglich ist, die phänomenologische Grenze zu überwinden, die zwischen Filmwirklichkeit und „wirklicher“ Wirklichkeit klafft und auf diese Weise zu einer Filmerfahrung zu gelangen, die mehr ist als vermeintlich bloßes Sehen.

In der Verknüpfung von Zuschauer_in und Film im filmischen Leib ist es der/dem Zuschauer_in möglich, etwa die Bewegungen des Films „am eigenen Leib“ zu erfahren, Furcht vor den Dingen der filmischen Welt zu empfinden, oder die Rauheit einer gefilmten Mauer an den eigenen Fingerspitzen zu spüren. Auf diese Weise lässt sich der filmische Leib tatsächlich als Subjekt denken, dem trotz der Dominanz der Visualität letztendlich das komplette Sensorium des menschlichen Leibes zu Verfügung steht.

Abstract

The present work makes use of the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty to come to a comprehension of film as lived-body. Central is his thesis, that perception is always based on a subject. Considering that the cinematic perception is based on a subject as well. The same applies to the perception of the world through the camera. It is asked how the film can be thought of as a subject similar to the human.

Employing the concept of film as lived-body provided by Vivian Sobchack, it is asked whether it is possible to overcome the phenomenological boundary gaping between camera-reality and spectator-reality and to regard movie experience as more than supposedly mere vision.

The relation of film and and spectator in the film experience enables the viewer to learn about the movements of the film "firsthand", to experience fear of the cinematic world, or to feel the

roughness of a filmed wall at her/his own fingertips. In this manner, the film actually can be thought as subject, as lived-body. Despite the dominance of visuality in the film experience the whole sensorium available to the human body is available to the lived-body of the film as well.

8.2. Curriculum Vitae

Frank Fetzer

Persönliche Daten

Geburtsdatum: 28.08.1977

Geburtsort: Schwäbisch Hall

Nationalität: Deutsch

Bildungs- und Berufsweg

Seit Oktober 2006:

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien

August 2003 – September 2006:

Requisiteur am Staatstheater Braunschweig

Oktober 1998 – Juli 2003:

Studium der Philosophie, Soziologie und Politikwissenschaft an der Technischen Universität Braunschweig

August 1997 – September 1998:

Zivildienst

1997:

Abitur am FGW Salzgitter