



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„It's the Sense of Touch –

Berührung und Körperlichkeit in Kino und Film“

verfasst von

Kathrin Swift

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Danksagung

Berührungen sind lebensnotwendig und prägend – sei es ein freundlicher Händedruck eines Professors oder eine tröstende und liebende Umarmung von Familienmitgliedern oder Freunden.

An dieser Stelle möchte ich mich von ganzem Herzen bei meinen Eltern, meiner Schwester und meinem Schatz bedanken – für finanzielle und emotionale Unterstützung, Liebe, Geduld, Motivation und Trost während der gesamten Studienzeit. Danke, dass ihr immer für mich da seid!

Mein Dank gilt auch einer langjährigen, treuen Freundin, die mir während des Studiums mit Geist und Herz zur Seite gestanden ist.

Außerdem möchte ich mich bei meinem Betreuer bedanken, der mit großem Interesse, Tipps, positiver Energie und Herzlichkeit das Erarbeiten meines Themas wesentlich erleichtert hat.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
I. Berührung im Kino	4
1. Körperliche Erfahrung und das Spiel der Sinne im Kino	4
1.1. Klassische Filmtheorie: Benjamin, Eisenstein & Kracauer	5
1.2. Zeitgenössische Filmtheorie: Phänomenologischer Ansatz	8
1.2.1. Phänomenologie: Definition & Erklärung	9
1.2.2. Vivian Sobchacks Theorie	10
1.2.2.1. <i>The Address of the Eye</i> : Der Körper des Films	10
1.2.2.2. <i>Carnal Thoughts</i> : Wenn Grenzen im Kino verschwimmen	13
2. Zur Berührung an der Körperoberfläche	17
2.1. Die Haut als Sinnesorgan	17
2.2. Die Haut des Films	19
2.3. Der Tastsinn im Kino	22
2.4. ‚Haptic Visuality‘: Der tastende Blick	24
2.4.1. Haptisch – erotisch?	26
3. Zur Berührung im Innersten des Körpers	28
3.1. Emotionen im Kino: Begriffe & Definitionen	29
3.2. Schwierigkeiten im Umgang mit dem Thema	30
3.3. Aus einem kognitiven Blickwinkel	31
3.3.1. Carl Plantinga: Funktionen & Auslöser von Emotionen im Kino	32
3.3.2. Torben Grodal: Der ‚top-down‘ & ‚bottom-up‘ Mechanismus	34
3.4. Aus dem Blickwinkel der Genreforschung	35
3.4.1. Noël Carroll: Genres & ihre gefühlserregenden Kriterien	35
3.4.2. Linda Williams: Spektakuläre & exzessive ‚Körpergenres‘	38
4. Abschließende Gedanken: Atem(be)raubendes Kino	40

II. Berührung im Film	42
5. <i>It's the Sense of Touch</i>: Einleitung zu <i>Crash</i>	42
6. <i>Episoden in Crash</i>: Beschreibung des Inhalts	43
7. Berührung im Episodenfilm	48
7.1. Was ist ein ‚Episodenfilm‘?	48
7.2. Berührungspunkte zwischen Episoden	50
7.2.1. Berührung auf inhaltlicher Ebene	50
7.2.2. Berührung auf formaler Ebene	51
7.2.2.1. Match Cuts	53
8. Berührung zwischen Charakteren im Film <i>Crash</i>	56
8.1. <i>Von der zärtlichen Umarmung zum verletzenden Schlag</i> :	
Berühren und Berührtwerden	56
8.2. <i>‚Man berührt sich immer zwei Mal im Leben‘</i> : John und Christine	65
8.3. <i>In L.A. berührt dich nie jemand</i> : Gemeinsam einsam in der Großstadt	70
8.4. <i>Eine schützende Hülle?</i> : Die Angst vor Berührung	72
8.4.1. Die Haut	72
8.4.2. Das Auto	74
8.5. <i>Crash – Kollisionen mit Folgen</i> : Die ‚ultimative‘ Berührung	75
Schlusswort	79
Literaturverzeichnis	81
Filmverzeichnis	85
Abbildungsverzeichnis	86
Zusammenfassung/Abstract	87
Lebenslauf	88

Einleitung

Berührung und Kontakt sind unerlässlich für unser Leben – sowohl körperlicher als auch seelischer Art. Doch nicht nur ein Mensch vermag es zu berühren, sondern auch ein Lied, Gedicht oder ein Film. Berührung, Kontakt und Körperlichkeit sind Begriffe, die in den letzten Jahren zunehmend mehr Aufmerksamkeit in der Filmtheorie erfahren haben. Theoretiker sind bemüht den Zuschauer als emotionales, aufmerksames und aktives Subjekt im Kino zu betrachten. Sie beschäftigen sich unter anderem mit den verschiedenen Sinneswahrnehmungen, der Berührung zwischen Zuschauer und Film, dem Prozess der Filmwahrnehmung und –erfahrung und den Emotionen des Zuschauers.¹

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch an diesen Trend in der Filmwissenschaft anzuschließen. Mein Interesse gilt jedoch nicht nur der Beziehung und Berührung zwischen Zuschauer und Film, sondern auch der Berührung im Film selbst. Ausschlaggebend für meine Themenwahl war in erster Linie der Film *Crash* (USA 2004), dessen Thematik der zwischenmenschlichen Berührung eine gewisse Faszination auf mich ausübt. Der Film handelt von Menschen, die berühren, berührt werden, Berührungen ersehnen, Berührungen fürchten, sich vor Berührungen schützen und letztendlich kollidieren. Diese Thematik wird bereits im ersten Dialog des Films vorgestellt. Folgende Aussage des Detective Graham Waters hat mich auch zum Titel der Arbeit inspiriert:

„It's the sense of touch. [...] In any real city you walk, you know. You brush past people, people bump into you. In L.A. nobody touches you. We're always behind this metal and glass. I think we miss that touch so much that we crash into each other, just so we can feel something.“²

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es Berührungen sowohl im Kino als auch im Film zu erforschen, indem sie auf verschiedenen Ebenen und in ihren verschiedenen Formen untersucht werden. Grundsätzlich ist diese Arbeit in zwei Teile gegliedert: Der erste Teil (I.) widmet sich der Berührung im Kino und der zweite Teil (II.) der Berührung im Film.

Die Fragen, die im Rahmen des ersten Teils der These gestellt werden, lassen sich wie folgt formulieren: Welche Bedeutung kommt der Berührung im Zusammenhang mit der

¹ Vgl. u.a. McMahon, „The withdrawal of touch“, S. 29, und Barker, *The Tactile Eye*, S. 3.

² *L.A. Crash* (*Crash*, USA 2004), 0:03:00-0:03:31.

Filmerfahrung zu? Wie kann ein Film einen Zuschauer berühren? Kann auch ein Zuschauer einen Film ‚berühren‘? Was bedeutet die Aussage ‚der Film hat mich berührt‘?

Zunächst sollen die körperliche Erfahrung im Kino und die körperliche Beziehung zwischen Zuschauer und Film aus einem phänomenologischen Blickwinkel betrachtet werden. Vivian Sobchack, eine der bekanntesten Vertreterinnen dieses filmtheoretischen Ansatzes, liefert in ihren Werken *The Address of the Eye* (1992) und *Carnal Thoughts* (2004) besonders interessante Gedanken zur Berührung zwischen Zuschauer und Film. Hauptargument ihrer Theorie ist, dass im Kino zwei Körper einander begegnen – jener des Zuschauers und jener des Films. Die Berührung dieser beiden Körper beruht auf einer Gegenseitigkeit beziehungsweise Wechselbeziehung. Sobchack spricht außerdem zwei verschiedene Arten der Berührung im Kino an: Einerseits kann ‚Berührung‘ bedeuten, dass der Zuschauer im Kino das Gefühl hat, er könne das Gezeigte selber fühlen oder ertasten, andererseits kann diese Berührung ausdrücken, dass der Film es vermag den Zuschauer auf einer emotionalen Ebene zu ‚berühren‘. Beide Bedeutungen werden im Verlauf des ersten Teils (I.) näher beschrieben.

Das zweite Kapitel („Zur Berührung an der Körperoberfläche“) beschäftigt sich mit dem Tastsinn des Zuschauers und der Haut als Sinnesorgan und Metapher. Die theoretischen Diskurse von Jennifer Barker und Laura Marks, ebenfalls zwei Vertreterinnen eines phänomenologischen Ansatzes der Filmwissenschaft, erwiesen sich für die Erarbeitung dieses Kapitels als besonders wertvoll.

Der Fokus des dritten großen Kapitels („Zur Berührung im Innersten des Körpers“) ist auf die Funktionen und Auslöser von Emotionen im Kino gerichtet. Vorab sei angemerkt, dass dieses Thema aufgrund seiner Komplexität hier lediglich kurz ‚berührt‘ werden kann. Die Berührung auf der emotionalen Ebene soll aus zwei verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet werden – aus einem kognitiven Blickwinkel und aus dem der Genreforschung. Jeweils zwei Vertreter wurden gewählt (Carl Plantinga, Torben Grodal, Noël Carroll und Linda Williams) und ihre interessantesten und relevantesten theoretischen Aspekte erläutert.

Teil II. der vorliegenden Arbeit ist der Berührung und Körperlichkeit im Film gewidmet. Als Ausgleich zu dem sehr theoretischen ersten Teil, der einen Überblick über bereits bestehende Literatur darstellt, soll dieser Teil einen filmanalytischen Schwerpunkt haben. Die Wahl des

Films für den analytischen Teil fiel aus mehreren Gründen auf Paul Haggis' *Crash*: einerseits weil er mich berührt und zum Erforschen dieses Themas inspiriert hat, und andererseits weil es möglich ist anhand dieses Films die Berührung auf unterschiedlichen Ebenen zu analysieren – auf einer formalen und inhaltlichen Ebene, zwischen Episoden und Charakteren. Hilfreich für die Besprechung und Analyse des Films waren unter anderem Tarja Laines Artikel „It's the sense of touch“ (2007) und ein Kapitel in Elsaessers und Hageners *Filmtheorie zur Einführung* (2007), das mir eine ganz besondere Stütze bezüglich der Konkretisierung des Themas war. Vor der Analyse werden allgemeine Informationen zum Film, eine kurze Besprechung des Episodenfilms als ‚Genre‘ und eine Inhaltsangabe, die lediglich zur späteren Orientierung dienen soll, in das Thema einleiten.

Die inhaltliche Analyse, die größtenteils auf eigenen Beobachtungen und Gedanken basiert, wird sich unter anderem mit den verschiedenen Arten der Berührung zwischen Charakteren, ihren Auswirkungen, dem Wunsch nach Berührung und Nähe und gleichzeitig der Angst davor, dem Schutz vor Berührung und der Kollision als ‚ultimative Berührung‘ auseinandersetzen. Folgende Fragen stehen im Fokus meiner Aufmerksamkeit: Welche Formen der Berührung werden dargestellt? Welche Auswirkungen haben Berührungen oder das Ausbleiben von Berührung und Nähe auf die Charaktere? In wie fern trägt die Darstellung von Berührungen zur Charakterisierung von Figuren und von Beziehungen zwischen Charakteren bei? Was passiert, wenn Menschen einander nicht mehr begegnen beziehungsweise berühren? Welche Rolle spielt der Autounfall im Film *Crash* und im Episodenfilm im Allgemeinen?

Des Weiteren soll illustriert werden, dass ein Episodenfilm wie *Crash* nicht nur auf der inhaltlichen Ebene sondern auch auf der formalen Ebene Berührungen aufweist. Analysiert werden Berührungspunkte zwischen einzelnen Episoden beziehungsweise Szenen, die mittels Parallelmontage (im Speziellen Match Cuts) hergestellt werden.

Anmerkung der Verfasserin:

Mir ist bewusst, dass ein geschlechtergerechter Sprachgebrauch in der heutigen Zeit von großer Bedeutung ist. Dennoch habe ich mich aus Gründen der besseren Lesbarkeit für die maskuline Form (im Sinne des ‚generischen Maskulinums‘) entschieden. An dieser Stelle möchte ich daher betonen, dass diese Form geschlechtsneutral gemeint ist.

I. Berührung im Kino

1. Körperliche Erfahrung und das Spiel der Sinne im Kino

„Wir erfahren Filme nicht nur durch unsere Augen. Wir sehen und verstehen und fühlen Filme mit unserem ganzen körperlichen Sein“³.

In ihrer *Filmtheorie zur Einführung* besprechen Elsaesser und Hagener verschiedene filmtheoretische Ansätze bezüglich der Beziehung von Film und Zuschauer.⁴ Bis vor einigen Jahren habe sich der Großteil der filmwissenschaftlichen Positionen verstärkt mit den Augen und dem Sehsinn der Zuschauer beschäftigt. Filmtheoretiker scheinen sich nun zunehmend für den Körper im Kino beziehungsweise den Effekt des Films auf den ganzen Körper des Zuschauers zu interessieren. Angemerkt sei, dass es sich hierbei um den Körper „als fühlendes, affizierendes und sinnliches Gewebe“⁵ handelt. Neben dem Sehsinn haben auch die anderen Sinneskanäle Eingang in gegenwärtige filmtheoretische Diskurse gefunden.⁶ Vivian Sobchack beschreibt die Situation folgendermaßen:

“Until quite recently [...] contemporary film theory has generally ignored or elided both cinema’s sensual address and the viewer’s ‘corporeal-material being.’ [...] [With a few exceptions] most film theorists still seem either embarrassed or bemused by bodies that often act wantonly and crudely at the movies, involuntarily countering the fine-grained sensibilities, intellectual discriminations, and vocabulary of critical reflection.”⁷

Des Weiteren schreibt sie:

“It has been the radical project of the present work to recover the cinema from this objectification and alienation – and to recover for the spectator her lived-body, her subjectivity, her intentionality, and some measure of existential freedom [...]”⁸

Auch Sobchack ist der Meinung, dass die zeitgenössische Filmtheorie bis vor kurzem den Körper des Zuschauers im Kino mit all seinen subjektiven Sinneswahrnehmungen und Empfindungen größtenteils ignoriert hat. Sobchacks Theorien werden im ersten Teil dieser

³ Sobchack zitiert in Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 147.

⁴ Vgl. ebd., S. 13ff.

⁵ Ebd., S. 152.

⁶ Vgl. ebd., S. 138ff.

⁷ Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 55ff.

⁸ Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 303.

Arbeit von großem Interesse sein, wenn es darum geht, die Berührung zwischen Zuschauer und Film im Kino zu beschreiben.

1.1. Klassische Filmtheorie: Benjamin, Eisenstein & Kracauer

Während Körper, Körperlichkeit, körperliche Erfahrung und Sinneswahrnehmungen zwar Schlüsselbegriffe jüngerer Diskurse sind, so offenbart ein Blick in die Geschichte der Filmtheorie, dass so manche klassische Theoretiker sehr früh die Wichtigkeit des ganzen Körpers für die Filmerfahrung erkannten.⁹ Um diese Aussage zu illustrieren, werden einige Gedanken der klassischen Denker Eisenstein, Benjamin und Kracauer in den folgenden Absätzen kurz zusammengefasst.

Bereits der sowjetische Regisseur und formalistische Denker Sergei M. Eisenstein beschäftigte sich mit dem Körper des Zuschauers, im Spezifischen mit dem Zusammenspiel der Sinne im Kino. In *The Film Sense* reflektiert er im Kapitel ‚Synchronization of Senses‘ über Synästhesie und die Harmonie der Sinne – im Speziellen über die Beziehung und Synchronisation von Bild und Ton und über die Verschmelzung von Gesprochenem, Musik und Farben.¹⁰ Gilles Deleuze beschreibt die Bedeutung Eisensteins Schriften folgendermaßen: „[Eisenstein] continually reminds us that ‘intellectual cinema’ has as correlate ‘sensory thought’ or ‘emotional intelligence,’ and is worthless without it.”¹¹ Lesley Stern schreibt über Eisenstein und die Beziehung von Film und Körper, dass der sowjetische Denker den Körper in Bewegung filmisch begriff und gestaltete¹² – „not just [as] a matter of representation, but [as] a question of the circuit of sensory vibrations that links viewer and screen.“¹³

Auch Walter Benjamin und Siegfried Kracauer finden in ihren theoretischen Texten einen körperlichen Zugang zum Film und reflektieren über den Effekt des Films auf den Körper des Zuschauers. Walter Benjamin beschreibt in seinem Artikel „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, dass sich die Dadaisten beispielsweise zum Ziel setzten, mit ihren oft skandalösen Kunstwerken sehr schnell die Aufmerksamkeit der Leute

⁹ Vgl. Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 54ff.

¹⁰ Vgl. Eisenstein, *The Film Sense*, S. 69ff.

¹¹ Deleuze zitiert in Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 55.

¹² Vgl. ebd., S. 55.

¹³ Stern zitiert in ebd., S. 55.

zu gewinnen und gleichzeitig für großes Aufsehen und Ärgernis zu sorgen.¹⁴ „Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschoß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität.“¹⁵ Eine ähnliche Wirkung und Funktion habe der Film, „dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles¹⁶ ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen.“¹⁷ Aufgrund seiner speziellen Technik habe der Film, laut Benjamin, eine „physische Chockwirkung [sic!]“¹⁸ auf den Zuschauer.¹⁹ Benjamins Wortwahl in den angegebenen Zitaten zeigt, dass er eindeutig von einer körperlichen Erfahrung im Kino überzeugt war. Er vergleicht die Wirkung eines Films auf den Zuschauer sogar mit dem Eindringen eines Geschosses in einen Körper. Interessant ist auch Benjamins Metapher des Chirurgen: Ein Kameramann sei vergleichbar mit einem Chirurgen, da beide eine bestimmte Nähe zu ihren Objekten haben und es ihre Aufgabe ist, tief in deren Innerstes einzudringen. Außerdem müssen beide behutsam und achtsam in ihren Bewegungen sein.²⁰ So wie Benjamin den Chirurgen beschreibt, könnte dieser nicht nur eine Metapher für den Kameramann sein, sondern auch für den Film selbst: Der Film dringt über die Sinneskanäle in das Innere des Zuschauers ein und hat einen Effekt auf den ganzen Körper – ob kurzzeitig oder bleibend sei dahingestellt.

In seinem Vorwort zur *Theorie des Films* schreibt Siegfried Kracauer über die besonderen Eigenheiten und Beschaffenheit des Films als Medium. Er reflektiert über die Beziehung von Film, Mensch, Leben und Welt. Auf die Befürchtung hin, das Kino würde seine Zuschauer zu sehr von der Realität ablenken und ihren Blick vom Wesentlichen abwenden, schreibt Kracauer²¹:

„Vielleicht ist unsere Situation so geartet, daß wir das sich uns entziehende Wesentliche im Leben nur dann zu ergreifen vermögen, wenn wir uns das scheinbar Unwesentliche einverleiben? Vielleicht führt der Weg heute vom Körperlichen, und durch es hindurch, zum Spirituellen?“²²

¹⁴ Vgl. Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 164.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Das Taktile beziehungsweise Haptische ist für das Thema der Berührung im Kino von großer Bedeutung und wird daher in einem späteren Kapitel genauer behandelt.

¹⁷ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 164.

¹⁸ Ebd., S. 165.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 164f.

²⁰ Vgl. ebd., S. 158.

²¹ Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 17ff.

²² Ebd., S. 20.

Auch Kracauer betont die körperliche Erfahrung des Zuschauers im Kino. Er spricht sogar von einer ‚Einverleibung‘ des Films. Im Kapitel „Der Zuschauer“ erforscht Kracauer die Wirkung des Films auf den Körper des Zuschauers und formuliert einige sehr interessante und wichtige Gedanken für das Thema dieser Arbeit beziehungsweise dieses Kapitels:

„Ich gehe von der Annahme aus, daß Filmbilder ungleich anderen Arten von Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst physiologisch beanspruchen [...]. [...] [D]er Film [zeigt], im Einklang mit seinen Obliegenheiten als ein Registrier-Instrument, die Welt in Bewegung. [...] Nun scheint ihr Anblick einen »Resonanz-Effekt« zu haben, der im Zuschauer kinästhetische Reaktionen wie zum Beispiel Muskelreflexe, motorische Impulse und ähnliches auslöst. Jedenfalls wirkt objektive Bewegung physiologisch stimulierend. [...] [A]n der Tatsache, daß die Darstellung von Bewegung Widerhall in körperlichen Tiefenschichten findet, kann kaum gezweifelt werden. Es sind unsere Sinnesorgane, die hier unwillkürlich ins Spiel gebracht werden.“²³

Im weiteren Verlauf des Kapitels spricht Kracauer dem Film sogar eine bewusstseinschwächende Funktion zu. In der Dunkelheit des Kinosals verliere der Zuschauer den Bezug zur Wirklichkeit und zum eigenen Ich und könne sich so völlig dem Film hingeben, beziehungsweise sich die Bilder auf der Leinwand mit allen Sinnen einverleiben. Daher habe der Film eine ähnliche Auswirkung auf den Zuschauer wie Rauschgift oder sogar eine Hypnose.²⁴

„Sie gehen nicht aus dem Wunsch ins Kino, einen bestimmten Film zu sehen oder angenehm unterhalten zu werden; wonach sie wirklich verlangen, ist, einmal vom Zugriff des Bewußtseins erlöst zu werden, ihr Ich im Dunkeln zu verlieren und die Bilder, wie sie gerade auf der Leinwand einander folgen, mit geöffneten Sinnen zu absorbieren.“²⁵

Aufschlussreich für das Erfassen und Zusammenfassen von Kracauers Ideen zum Film ist auch Miriam Hansens Artikel „‘With Skin and Hair‘“, in dem sie sich mit Kracauers *Theorie des Films* von 1960 beschäftigt. Zu Beginn des Artikels beschreibt Hansen dieses Spätwerk Kracauers als irritierend, weil es sehr undurchsichtig und stellenweise sogar widersprüchlich sei. Sie betont auch, dass die früheren Entwürfe und Konzepte Kracauers, die er bereits ab 1940 verfasste, beträchtlich zum Schreiben von *Theorie des Films* beitrugen und für die Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre noch bedeutender als das Spätwerk selbst wären. Dabei handle es sich hauptsächlich um Ideen zu einer Körperlichkeit und der Rezeption im Kino. In seinen Theorien, meint Hansen, vergleiche Kracauer den Film häufig mit anderen

²³ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 254f.

²⁴ Vgl. ebd., S. 256f.

²⁵ Ebd., S. 257.

„Kunstformen“ beziehungsweise Medien, beispielsweise mit der Fotografie oder dem Theater. Im Gegenteil zum Theater habe der Film eine stimulierende Wirkung auf den ganzen Körper des Zuschauers – die Nerven, die Muskeln und die Sinne. Um es in andere Worte zu fassen: Der Film packt den Zuschauer mit Haut und Haaren – „with skin and hair“²⁶. Aus diesem Grund definiert Kracauer in seiner Theorie den Zuschauer im Kino auch als „corporeal-material being“^{27 28}.

Ein Zitat von Pudowkin soll den Abschluss dieses Kapitels bilden: „Der Film ist der beste Lehrer, denn seine Lehren wenden sich nicht nur ans Gehirn, sondern an den ganzen Körper.“²⁹

1.2. Zeitgenössische Filmtheorie: Phänomenologischer Ansatz

„Auch wenn die Zuschauer im Akt der Filmwahrnehmung oftmals den Körper vergessen mögen, so ist dieser doch die unhintergehbare Bedingung der Möglichkeit von sinnlicher und ästhetischer Erfahrung.“³⁰

Abgesehen von einigen älteren filmtheoretischen Ansätzen, wie jene von Eisenstein, Kracauer und Benjamin, wurde lange Zeit auf einen körperlichen Zugang zum Kino in der Filmtheorie verzichtet. Erst ab den 1990er Jahren beschäftigten sich diverse Theoretiker zunehmend mit der Beziehung zwischen dem Kino und dem Körper des Zuschauers. Der körperlichen und sinnlichen Filmerfahrung widmeten sich, unter anderem, Linda Williams, Steven Shaviro, Laura Marks, Vivian Sobchack, Elena del Río und Jennifer Barker. Einige dieser Theoretiker werden im Verlauf der Arbeit noch von größerer Bedeutung sein.³¹

Im folgenden Kapitel wird zunächst ein wichtiger jüngerer Diskurs im Zentrum der Diskussion stehen – ein phänomenologischer Ansatz der Filmtheorie. Nach einer kurzen Definition der ‚Phänomenologie‘, beziehungsweise der ‚existentiellen Phänomenologie‘, wird die Bedeutung dieser philologischen Schule für die Filmtheorie und das Thema dieser Arbeit erläutert.

²⁶ Kracauer zitiert in Hansen, „With Skin and Hair“, S. 458.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. ebd., S. 445ff.

²⁹ Pudowkin zitiert in Kracauer, *Theorie des Films*, S. 258.

³⁰ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 147.

³¹ Vgl. Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 54ff.

1.2.1. Phänomenologie: Definiton & Erklärung

Was versteht man unter „(existentieller) Phänomenologie“? Philosoph Don Ihde definiert sie als „philosophical style that emphasizes a certain interpretation of human *experience* and that, in particular, concerns *perception* and *bodily activity*.“³² Demnach beschäftigt sich die existentielle Phänomenologie mit dem Phänomen der menschlichen Erfahrung und Wahrnehmung – beides interessant für die Filmtheorie. Maurice Merleau-Ponty, Schöpfer der existentiellen Phänomenologie,³³ schreibt in seiner *Phenomenology of Perception*: „[M]y body is not only an object among all objects, ... but an object which is sensitive to all the rest, which reverberates to all sounds, vibrates to all colours, and provides words with their primordial significance through the way in which it receives them.“³⁴ Der Mensch ist ein einfühlsames Wesen, das seine Umwelt über all seine Sinneskanäle wahrnimmt. Das Sehvermögen, das nur eine Art der Wahrnehmung ist, sei zum Beispiel nie in isolierter Form zu finden, sondern immer in Gemeinschaft mit anderen Sinnen, meint Merleau-Ponty.³⁵ Diese Auffassung der Phänomenologie hat auch Auswirkungen auf die Filmtheorie. Wahrnehmung und Erfahrung, die Gegenstand der Phänomenologie sind, gilt es auch in der Filmtheorie zu erforschen. Daher bildet die Phänomenologie einen interessanten methodischen Ansatz für die Filmtheorie. Zusammenfassend sind Erfahrung, Wahrnehmung und der Ausdruck dieser Erfahrung beziehungsweise Wahrnehmung Forschungsgebiet der phänomenologischen Filmtheorie.

Das folgende Kapitel (1.2.2.) wird einen Überblick über zwei Arbeiten von Vivian Sobchack geben – eine Filmtheoretikerin, die sich in den 1990er Jahren und Anfang des 21. Jahrhunderts verstärkt mit der phänomenologischen Schule beschäftigte. Elsaesser und Hagener bezeichnen Sobchack sogar als Patin des phänomenologischen Ansatzes der Filmtheorie.³⁶ In beiden Werken, die sich als besonders wertvoll und interessant für meine Arbeit erwiesen haben, reflektiert Sobchack über den Kontakt zwischen Zuschauer und Film – deren Berührung im Kino.

³² Ihde zitiert in Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 2.

³³ Vgl. ebd., S. 2.

³⁴ Merleau-Ponty zitiert in ebd., S. 53.

³⁵ Vgl. Stadler, „Review“, S. 62.

³⁶ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 139.

1.2.2. Vivian Sobchacks Theorie

1.2.2.1. *The Address of the Eye*: Der Körper des Films

Angelehnt an Maurice Merleau-Pontys Theorie, wendet Vivian Sobchack Methoden der Phänomenologie auf ihre Filmtheorie an.³⁷ In *The Address of the Eye* (1992) beschreibt die Theoretikerin den Stand der (existentiellen) Phänomenologie zur Zeit der Entstehung ihres Werkes und die damit verbundenen Schwierigkeiten folgendermaßen:

“[W]riting a book on the “phenomenology” of the film “experience” was both a lonely and suspect enterprise. First, “experience” seems a mushy, soft, term – a remainder (and reminder) of the sloppy liberal humanism that retrospectively characterized cinema studies before it was informed by the scientific methods and technically precise vocabularies of structuralism and semiotics. [...] Indeed, little understood and even less read, “phenomenology” was loosely conceived and associated with a multitude of precontemporary sins. It was regarded as idealist, essentialist, and ahistorical. It was also seen as extremely naive, making claims about “direct” experience precisely at a moment when contemporary theory was emphasizing the inaccessibility of direct experience and focused on the constitutive processes and mediating structures of language.”³⁸

Mithilfe der Phänomenologie versucht Sobchack die Herkunft und existentielle Bedeutung der Filmerfahrung und des Erlebnisses Kino zu beschreiben. Im Speziellen reflektiert sie über die Offenheit des Mediums, die Freiheit der Zuschauer und die Beziehung zwischen Zuschauerkörper und Filmkörper.³⁹

Sobchack setzt zu Beginn der 1990er Jahre ihre Phänomenologie der dominanten Filmtheorie entgegen. Ein zentraler Kritikpunkt, den Sobchack ausübt, betrifft das bis dato bestehende Modell des Zuschauers. In der klassischen Theorie wurde meist der Zuschauer als ein passives Subjekt im Kino angesehen – eine Einstellung die womöglich auf das „okularzentrisch[e] Paradigma“⁴⁰, wie es Elsaesser und Hagener nennen, zurückzuführen ist. Sobchack entwirft jedoch eine Filmtheorie, in der sie versucht den Zuschauer von innen zu betrachten und seine aktive Rolle während des Filmerlebnisses zu beschreiben.⁴¹

³⁷ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 148.

³⁸ Sobchack, *The Address of the Eye*, S. xiv.

³⁹ Vgl. ebd., S. xviii.

⁴⁰ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 138.

⁴¹ Vgl. Stadler, „Review“, S. 62.

Während die besprochenen klassischen Filmtheoretiker zwar den Körper des Zuschauers bereits in ihre Theorien miteinbeziehen, geht Vivian Sobchack in ihrem phänomenologischen Ansatz noch einen Schritt weiter. Sie beschreibt den Zuschauer nicht nur als aktives, affizierendes Wesen, das den Film mit seinem ganzen körperlichen Sein wahrnimmt, sondern schreibt dem Film selbst einen Körper zu. Ihrer Meinung nach handelt es sich bei der Filmerfahrung um einen Dialog beziehungsweise um den Austausch zwischen zwei Körpern – dem des Zuschauers und jenem des Films. Das Verhältnis zwischen Zuschauer und Film im Kino beruhe auf Gegenseitigkeit, Wechselbeziehung und Interaktivität.⁴² „Ein phänomenologischer Ansatz betont also, im Gegensatz zu [anderen] Theorien, die stets das Moment der Distanz oder Trennung stark machten, die Verbindung und Kontinuität zwischen Zuschauer und Film.“⁴³

Im ersten Kapitel ihres Werkes beschreibt Sobchack diese Gegenseitigkeit im Kino und die Filmerfahrung folgendermaßen:

“More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood.”⁴⁴

Ein Film ist, laut Sobchack, ein Ausdruck von Erfahrung, der wiederum Erfahrung beziehungsweise einen Ausdruck der Erfahrung im Zuschauer auslöst. Diese Wechselbeziehung von Erfahrung, Wahrnehmung und Ausdruck schließt Filmemacher, Film und Zuschauer mit ein. Der Film ist ein Produkt all dieser Vorgänge und das Filmeschauen ist somit ein dynamisches Erlebnis.⁴⁵ Des Weiteren betont Sobchack in ihrer oben zitierten Beschreibung nicht nur die Gegenseitigkeit und Intersubjektivität im Kino, sondern auch, dass das Filmerlebnis eine synästhetische Erfahrung ist – ein Spiel mit allen Sinnen. Sie schreibt: „Both film and spectator are capable of viewing and of being viewed, both are embodied in the world as the subject of vision and object for vision.”⁴⁶

⁴² Vgl. Marks, *The Skin of the Film*, S. 149f.

⁴³ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 151.

⁴⁴ Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 3f.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 4.

⁴⁶ Ebd., S. 23.

Sobchack beschäftigt sich, wie bereits erwähnt, ausführlich mit dem Körper des Films (‘the film’s body’), der unterschiedliche Bedeutungen hat. Einerseits betrachtet sie ihn als den Vermittler zwischen dem Filmemacher und dem Zuschauer – ein Körper zwischen zwei Körpern sozusagen – und andererseits als direktes Mittel, um eine Welt darzustellen.⁴⁷

“The film’s body that Sobchack posits is a lived-body (but not a human one) capable of the perception of expression and the expression of perception: the film certainly perceives, experiences, is immersed in, and has a vantage point on the world, and without a doubt the film signifies, or otherwise there would be nothing at all for us to see, hear, feel, or interpret.”⁴⁸

Kamera und Projektor bilden den Körper des Films, der laut Sobchack jedoch nicht lediglich als Maschine zu verstehen sei, sondern als lebender Körper (natürlich nicht im menschlichen Sinne). Die Kamera ist jenes ausschlaggebende Instrument, das den Zugang zu einer Welt ermöglicht, in der sie sich frei bewegen kann, da sie selber einen Körper hat. Projektor und Leinwand haben die Aufgabe, die visuelle Wahrnehmung der Kamera sichtbar zu machen beziehungsweise zu verkörpern. Die Leinwand dient im Speziellen der Verkörperung des Films, denn sie bildet die Haut, die die Welt des Films von der unseren trennt. Hier – an dieser ‚Haut des Films‘ – findet die Berührung zwischen Zuschauer und Film beziehungsweise zwischen den beiden Welten statt.⁴⁹ „The screen“, meint Sobchack, „is the substantial ‘flesh’ that allows the perceptive activity of the film *situated* presence and *finite* articulation.”⁵⁰ Zusammenfassend schreibt sie: „The camera its perceptive organ, the projector its expressive organ, the screen its discrete and material occupation of worldly space, the cinema exists as a visible performance of the perceptive and expressive structure of lived-body experience.”⁵¹

Filmkörper und Zuschauerkörper stehen beide in einer aktiven Wechselbeziehung, während sie eine Welt wahrnehmen und ausdrücken. Lediglich der Körper des Filmemachers, dessen Wahrnehmung und Erfahrung nur repräsentiert wird, ist abwesend bei dieser Begegnung und Berührung.⁵²

“Emerging from the symbiotic cooperation of humans and technology, the film’s enabling body is partially mechanical and inhuman – and, as well, partially

⁴⁷ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 168.

⁴⁸ Barker, *The Tactile Eye*, S. 9.

⁴⁹ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 205ff.

⁵⁰ Ebd., S. 211.

⁵¹ Ebd., S. 299.

⁵² Vgl. ebd., S. 217.

intentional and human. Inhuman, its concrete, material body seems scattered about space and time and is constituted in its substantiality by metal, plastic, glass, celluloid, emulsion, and electronic and mechanical circuitry. And yet, like the human body, the film's body is animated and lived with existential prospects and purpose.”⁵³

Trotz der großen offensichtlichen Unterschiede zwischen dem menschlichen Körper und einer Maschine, weisen Zuschauer und Film auch einige Ähnlichkeiten auf. Wie bereits erwähnt, haben beide eine Gemeinsamkeit in der Wahrnehmung einer Welt und dem Ausdruck dieser Wahrnehmung. Außerdem, meint Sobchack, sei ein Körper – menschlicher oder filmischer Art – weit mehr als die Summe seiner Einzelteile.⁵⁴

Abschließend ein Vergleich mit einem Filmtheoretiker, der ähnliche Interessen wie Sobchack verfolgt. Carl Plantinga, der in seinem Buch *Moving Viewers* (das in einem späteren Kapitel noch von größerem Interesse sein wird) Übereinstimmung mit einigen Aspekten Sobchacks Filmtheorie zeigt, teilt jedoch nicht ihr Verständnis für den Film als Körper. Er ist der Ansicht, der Film sei lediglich ein vom Menschen geschaffenes Kunstwerk, das dem Zuschauer ein ergreifendes und sinnliches Erlebnis bietet.⁵⁵

Nun zum zweiten wichtigen Werk Sobchacks – *Carnal Thoughts*, das zwölf Jahre nach *The Address of the Eye* erschien.

1.2.2.2. *Carnal Thoughts*: Wenn Grenzen im Kino verschwimmen

„Whether or not a reader possesses an avowed interest in phenomenology, any scholar who professes a desire to understand modern culture in relation to electronic media and film should pay attention to this book“⁵⁶, heißt es in einer Rezension von *Carnal Thoughts* (2004).

In ihrem späteren Werk *Carnal Thoughts* (2004) beschäftigt sich Sobchack wieder unter anderem mit der Körperlichkeit, den Sinnen und der Berührung im Kino. Besonders interessant für die vorliegende Arbeit ist das Kapitel „What My Fingers Knew“, auf das sich die folgenden Absätze stützen werden.

⁵³ Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 219.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 220.

⁵⁵ Vgl. Plantinga, *Moving Viewers*, S. 116.

⁵⁶ Studlar, „*Carnal Thoughts*“, S. 62.

Zu Beginn des Kapitels bespricht Sobchack die Kluft, die zwischen der wirklichen Erfahrung im Kino und der Filmtheorie besteht. Die emotionsgeladene und sinnliche Sprache, die bei der Rezension eines Filmes verwendet wird, spiegelt sich nicht im Geringsten in filmwissenschaftlichen Diskursen. Wie Sobchack bin ich der Meinung, dass Filme ihre Zuschauer ergreifen, alle ihre Sinne beanspruchen, im Innersten berühren oder auch auf emotionale Achterbahnfahrten entführen können. Doch wie kann dies theoretisch erfasst oder erklärt werden?⁵⁷

“This ‘still unclear sense’ of the sensational movement that, ‘as if real,’ provokes a bodily response marks the confusion and discomfort we scholars have not only in confronting our sensual experience of the cinema but also in confronting our lack of ability to explain its somatism as anything more than ‘mere’ physiological reflex or to admit its meaning as anything more than metaphorical description. [...] Thus, sensual reference in descriptions of cinema has been generally regarded as rhetorical or poetic excess – sensuality located, then, always less on the side of the body than on the side of language.”⁵⁸

Sobchack zeigt die Schwierigkeiten auf, die die Filmtheorie (heute noch) hat, wenn es um das Begreifen und die Beschreibung des menschlichen Körpers und seiner Emotionen im Kino geht. Ist es möglich, dass ein Film einen Zuschauer ‚berühren‘ oder ‚bewegen‘ kann?⁵⁹ Sobchack stellt sich diese Frage und versucht sie mithilfe der Phänomenologie zu beantworten. Trotz der Schwierigkeit eine Erklärung zu finden, versucht Sobchack die Erfahrung der Zuschauer, beziehungsweise ihre persönliche Erfahrung im Kino zu beschreiben. Sie beginnt mit der Schilderung ihrer tiefen sinnlichen und ergreifenden Erfahrung des Films *The Piano* (1993) der Regisseurin Jane Campion. Sobchack beschreibt ihr Filmerlebnis folgendermaßen:

“The film not only ‘filled me up’ and often ‘suffocated’ me with feelings that resonated in and constricted my chest and stomach, but it also ‘sensitized’ the very surfaces of my skin – as well as its own – to *touch*. Throughout the film my whole being was intensely concentrated and, rapt as I was in the world onscreen, I was wrapped also in a body that was achingly aware of itself as a sensuous, sensitized, sensible material capacity.”⁶⁰

Beeindruckend beschreibt sie ihr Erlebnis während der ersten Szene des Films, als ihre Augen aufgrund der Unschärfe des Bildes noch nichts Sinnvolles wahrnehmen konnten, ihre

⁵⁷ Vgl. Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 53f.

⁵⁸ Ebd., S. 58.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 59.

⁶⁰ Ebd., S. 61f.

Finger jedoch die Aufnahmen bereits verstanden. Dies wurde ihr erst bewusst, als sie schließlich Finger auf der Leinwand erkannte. Mit der Beschreibung dieser Situation will Sobchack illustrieren, dass während des Filmeschauens neben dem Sehsinn auch andere Sinne im Körper des Zuschauers geweckt werden – in diesem Fall der Tastsinn. Filmeschauen kann im Zuschauer das Gefühl erwecken, er könne die dargestellte Welt sehen, hören, riechen, schmecken und ertasten. Der Körper des Zuschauers, die Körper auf der Leinwand und der Körper des Films selbst sind in ständigem Kontakt – die Grenzen zwischen dem Ich und der Welt, dem Subjekt und dem Objekt, dem Hier und dem Dort verschwimmen.⁶¹ Dazu ein weiteres Beispiel von Sobchack:

“At the moment when Baines touches Ada’s skin through her stocking, suddenly my skin is both mine and not my own: that is, the ‘immediate tactile shock’ opens me to the general erotic mattering and diffusion of my flesh, and I feel not only my ‘own’ body but also Baines’s body, Ada’s body, and what I have elsewhere called the ‘film’s body.’”⁶²

Linda Williams, ebenfalls Filmwissenschaftlerin, schätzt Sobchacks phänomenologischen Ansatz, insbesondere ihre Beschreibung, wie das Geschehen auf der Leinwand die eigenen Sinneswahrnehmungen beeinflussen kann:

“What I particularly appreciate in Sobchack’s phenomenological approach to moving images [...] is her invocation of the way our own sense of touch is invoked when we watch touching on the screen. [...] [S]he describes a situation in which the camera and sound-recording technology see and hear like a body, and our own bodies subsequently see and hear what that original ‘film body’ does.”⁶³

Kann die sinnliche und emotionale Erfahrung, die der Zuschauer im Kino macht, als ‚reale‘ Erfahrung beschrieben werden, oder lediglich als ‚als ob‘- Erfahrung? Warum werden beide Formulierungen – oft im gleichen Satz – verwendet? Wo ist hier die Grenze zwischen wörtlicher und metaphorischer Bedeutung? Wie kann ein Filmtheoretiker damit umgehen? Diese Fragen stellt sich Sobchack abschließend im Kapitel „What My Fingers Knew“. Obwohl der Zuschauer natürlich nicht wirklich genau das fühlen oder schmecken kann, was die Figur auf der Leinwand fühlt oder schmeckt, so kann es trotzdem zu einer sensorischen und sinnlichen Wahrnehmung kommen, meint Sobchack – eine Wahrnehmung, die sowohl verständlich als auch bedeutungsvoll ist. Die Sinneserfahrungen, die der Zuschauer während eines Filmes macht, seien in dieser Weise als ‚real‘ zu bezeichnen. Sobchack kommt zu dem

⁶¹ Vgl. Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 63ff.

⁶² Ebd., S. 66.

⁶³ Williams, „Of Kisses and Ellipses“, S. 327.

Entschluss, dass sowohl die Erfahrung als auch die Sprache es ermöglichen Sinn und Bedeutung von einer Filmerfahrung zu gewinnen. Aus diesem Grund seien Formulierungen wie ‚der Film hat mich berührt‘ nicht notwendigerweise als metaphorisch zu betrachten.⁶⁴

“[O]nce we understand that vision is informed by and informs our other senses in a dynamic structure [...], it is no longer metaphorical to say that we ‘touch’ a film or that we are ‘touched’ by it. Touch is no longer a metaphorical stretch in the film experience, no longer carried beyond its normal context and its literal meaning. Indeed, we could say that it is only in afterthought that our sensual descriptions of the movies seem metaphorical.”⁶⁵

Welche Bedeutung hat die Berührung nun im Zusammenhang mit dem Kinoerlebnis? Berühren und Berührtwerden im Kino bedeutet für Sobchack, dass es einerseits dem Zuschauer möglich ist die Welt, die er sieht und hört, auch zu fühlen beziehungsweise zu ertasten, und andererseits der Film selbst den Zuschauer im Innersten zu berühren beziehungsweise zu bewegen vermag.⁶⁶

Die nächsten zwei großen Kapitel beschäftigen sich mit diesen zwei Arten der Berührung im Kino. Zuerst wird die Berührung an der Körperoberfläche des Zuschauers näher behandelt. Ein Hauptaugenmerk richtet dieses Kapitel auf den Tastsinn im Kino und die Haut als Sinnesorgan und Metapher für den Film. Das darauf folgende Kapitel soll der Berührung im Körperinneren des Zuschauers gewidmet werden. Da sich eine genauere Auseinandersetzung mit den Emotionen des Zuschauers im Kino als schwierig erweist, sollen nur wenige theoretische Ansätze kurz beleuchtet werden.

⁶⁴ Vgl. Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 72ff.

⁶⁵ Ebd., S. 80.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 66.

2. Zur Berührung an der Körperoberfläche

2.1. Die Haut als Sinnesorgan

Mithilfe des Tastsinns können wir Menschen unsere Umgebung wahrnehmen und erkunden. Die Haut, die unseren Körper umgibt und gleichzeitig von der Umwelt abgrenzt, dient als Sinnesorgan der Berührung und ist somit Teil des ‚haptischen Systems‘ (‚haptisch‘ stammt aus dem Griechischen und heißt sinngemäß ‚zum Erfassen fähig‘), das in Funktion tritt, sobald wir etwas mit unserem Körper berühren beziehungsweise fühlen.⁶⁷ „Das haptische System ist dann eine Vorrichtung, durch die das Individuum Information über die Umwelt und über seinen eigenen Körper erhält. Es fühlt einen Gegenstand relativ zum Körper und den Körper relativ zu einem Gegenstand.“⁶⁸ Haut und taktile Wahrnehmung sind unerlässlich für uns Menschen. Eine besonders große Rolle spielen sie für den Lernprozess und die Entwicklung eines Menschen, angefangen mit seiner Geburt.⁶⁹ „Certainly, touch seems to be the foundation upon which subsequent sensuous experience is built [...]. More than any other sensory deprivation, the loss of the sense of touch creates a feeling of being an orphan in the world.“⁷⁰

Die Haut ist außerdem ein wichtiger Indikator für die Identität eines Menschen. Abgesehen von der Hautfarbe, die Informationen über Herkunft oder Kultur geben kann, können Falten beispielsweise das Alter eines Menschen errahnen lassen. Auch Muttermale, Sommersprossen oder Narben auf der Haut zählen zu den Charakteristika eines Menschen. Die Haut kann natürlich auch ausschlaggebend für Vorurteile sein. Man denke zum Beispiel an die vielen Vorurteile, die mit der Hautfarbe verbunden sind.

Einerseits können wir Menschen sehr viel unter unserer Haut verbergen, beispielsweise Gefühle, von denen wir nicht wollen, dass sie an die Oberfläche gelangen, doch andererseits zeigt die Haut auch häufig Dinge, die vom Innersten des Körpers kommen. So kann sich zum Beispiel eine Krankheit auf der Hautoberfläche in Form von Flecken oder Malen bemerkbar machen, Angst in Form von Gänsehaut, oder Schamgefühl beziehungsweise Peinlichkeit durch Erröten. Obwohl die Haut ein Eigenleben besitzt, kann der Mensch sie

⁶⁷ Vgl. Gibson, *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*, S. 131.

⁶⁸ Ebd., S. 131.

⁶⁹ Vgl. Szotsek, „Das Bedürfnis nach Körperkontakt“, S. 37.

⁷⁰ Marks, *The Skin of the Film*, S. 149.

auch kontrollieren und als ‚Schaufenster‘ benutzen, um ein bestimmtes Selbstbildnis nach außen zu verstärken. Schmuck, Schminke, Piercings und Tätowierungen gehören zum Beispiel zur Selbstdarstellung eines Menschen. Die Haut ist also beides Ort des Verbergens und Versteckens als auch Ort der Enthüllung und Zurschaustellung.⁷¹ „An der Haut offenbart sich also stets aufs Neue das Verhältnis von innen und außen, weil sie im Hinblick auf die Frage, wo das Selbst zur Welt wird und umgekehrt, eine Zone des Übergangs und der Ungewissheit bezeichnet.“⁷²

Die Haut umhüllt unseren ganzen Körper – sie ist nahtlos, hat keinen Anfang und kein Ende und beschützt unser Innenleben. Doch andererseits ist sie auch empfindsam und verletzbar. Verletzungen unserer Haut können zwar oft schnell und gut heilen, hinterlassen jedoch häufig Narben, die einen Menschen den Rest des Lebens begleiten können. Die ständige Veränderung und Erneuerung der Haut ist vergleichbar mit dem Kreislauf des Lebens – dem Zyklus von Leben und Tod.⁷³

Besonders wichtig ist die Haut natürlich auch für die Berührung. Wir Menschen können über unsere Haut nicht nur in Berührung mit unserer Umwelt kommen – sie erkunden und ertasten – sondern auch über die Berührung mit anderen Menschen kommunizieren, in Kontakt treten, und eine Beziehung aufbauen. All diese Dinge sind lebensnotwendig für uns Menschen. Die zwischenmenschliche Berührung kann sehr verschiedene Formen annehmen: sie kann zärtlich, sexuell, liebend, sanft und wohltuend sein, aber auch aggressiv, grob, belästigend und schmerzhaft. Eine Angst vor Berührung ist häufig auf die Angst vor physischer und psychischer Verletzung zurückzuführen. Andererseits scheitert der verzweifelte Versuch jemanden zu berühren oft kläglich. All diese Formen der Berührung und Erfahrungen werden unter anderem Thema der Analyse des Films *L.A. Crash* im zweiten Teil der Arbeit sein.⁷⁴

Elsaesser und Hagener fassen ihre Gedanken über die Haut folgendermaßen zusammen:

„Wie kann man also über Haut nachdenken? Man kann sagen, die Haut sei nichts als eine ausdruckslose Hülle, unter der das Wesentliche verborgen liege [...]. Man kann aber auch sagen, die Haut selbst sei das Wesentliche. Offenbar hat sich die

⁷¹ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 141f.

⁷² Ebd., S. 141.

⁷³ Vgl. ebd., S. 142.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 145ff.

Populärkultur in den letzten Jahren zugunsten der Vorstellung verschoben, dass Haut Ausdrucksmittel und Einschreibefläche ist; [...] Jedenfalls ist die Haut immer doppeldeutig: einerseits bedeutungsleere Oberfläche ohne Anfang und Ende und andererseits mehr als nur Hülle für den Körper, sondern eine semantisch produktive Fläche.⁷⁵

2.2. Die Haut des Films

Geht man nun davon aus, dass der Film im Grunde auch einen Körper hat – wie Sobchack dies zum Beispiel behauptet – so müsste er auch eine Haut besitzen. Aber wie kann man sich dies vorstellen? Jennifer Barkers filmtheoretisches Werk *The Tactile Eye* (2009) bietet eine sehr interessante Antwort zu dieser Frage. Barker erklärt, dass der Film natürlich keine Haut im Sinne der fleischlichen Ummantelung des menschlichen oder tierischen Körpers hat. Doch abgesehen davon ist auch die Haut jenes Organ, das für die Wahrnehmung und den Ausdruck verantwortlich ist. In diesem Sinne könne man auch von einer ‚Haut des Films‘ sprechen. Bevor Barker genauer auf die ‚Haut des Films‘ eingeht, fasst sie einige Funktionen der Haut zusammen. Wie bereits im vorigen Kapitel besprochen wurde, ist die Haut jene Zone des Übergangs und Austausches zwischen Innen und Außen, zwischen dem Ich und der Welt beziehungsweise zwischen dem eigenen und einem anderen Körper. Sie ist außerdem jene Grenze, an der ständig der Prozess der Wahrnehmung eines Ausdrucks als auch der Prozess des Ausdrucks einer Wahrnehmung stattfinden. Somit ist die Haut auch ein Ort der Gegenseitigkeit und des ständigen Kontaktes zwischen dem Körper und der Umwelt oder zwischen zwei Körpern – ein Ort der Berührung, des Berührens und des Berührtwerdens. An dieser Stelle erwähnt Barker, dass sich eine Berührung zwischen zwei Körpern beziehungsweise zwischen dem Körper und der Welt nicht nur auf die Haut, sondern auf den ganzen Körper, auswirkt. An der Körperoberfläche seien solche Vorgänge, Reaktionen und Wirkungen lediglich am besten sichtbar.⁷⁶

Eine mögliche Antwort auf die Frage, was man unter der ‚Haut des Films‘ verstünde, wäre ‚die Leinwand‘. So wie die Haut den Menschen sowohl von der Umwelt abgrenzt als auch mit ihr verbindet, so trennt und verbindet die Leinwand die Welt des Zuschauers und die Welt des Films. Außerdem findet an der Leinwand auch die Gegenseitigkeit von Ausdruck und Wahrnehmung statt. Auch Zelluloid wäre, laut Barker, eine plausible

⁷⁵ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 147.

⁷⁶ Vgl. Barker, *The Tactile Eye*, S. 26ff.

Antwortmöglichkeit, immerhin ist es jenes Material, das die Grenze zwischen Film und Welt bildet. Zelluloid wird von der Kamera als Mittel der Wahrnehmung und von dem Projektor als Mittel des Ausdrucks verwendet. Somit ist es – wie die Haut – Zone des Übergangs und der Gegenseitigkeit. Des Weiteren besteht es, ähnlich der Haut, aus zwei Schichten: die eine weich und verletzlich (so wie jener Teil der Haut, der mit den inneren Organen verbunden ist) und die andere robuster und anfassbar (so wie jene Hautoberfläche, die den Körper nach außen schützt und ihn gleichzeitig mit der Umwelt verbindet). Obwohl Leinwand und Zelluloid haut-ähnliche Charakteristika aufweisen, sollte die ‚Haut des Films‘ nicht auf solche Teile reduziert werden, meint Barker.⁷⁷ Sie erklärt es folgendermaßen:

“The function of the film’s skin as the perceptive and expressive boundary between self and other is thus achieved by different mechanical parts of the apparatus and cannot be equated with just one of those components. If the film’s skin were reducible to a single aspect of cinematic technology, then to touch the film would be to touch only a part of it, not to become intertwined with it in the kind of tactile embrace that, following Merleau-Ponty, I have described. The film’s skin is a complex amalgam of perceptive and expressive parts – including technical, stylistic, and thematic elements – coming together to present a specific and tactile mode of being in the world.”⁷⁸

Erst wenn sich die Haut des Zuschauers und die Haut des Films berühren, argumentiert Barker, könne der Film ergreifbar und verständlich für den Zuschauer werden. Gleichzeitig wird er aber immer auch zum Teil unverständlich und unnahbar bleiben, da der Zuschauer zwar die Oberfläche – beziehungsweise Haut – des Films berühren kann, aber niemals den ganzen Prozess des Films oder die dargestellte Welt. Obwohl die beiden ‚Grenzen‘ in Kontakt treten können, so werden sie nie zusammenbrechen oder sich gar auflösen, meint Barker.⁷⁹

“For in the caress between our skin and the film’s, [...] it could be said that we are both ‘here’ – at the surface of our own body – and ‘there’ – at the surface of the film’s body – in the same moment. [...] We are up against each other, entangled in a single caress, but we do not elide the boundaries altogether between our body and the film’s body; rather, we exist for a moment *just on both sides* of that boundary [...].”⁸⁰

Barker stellt fest, dass der Zuschauer bei solch einer Berührung im Kino nie seinen eigenen Körper verlässt und sich im Bild verliert, sondern dass er sich für einen kurzen Moment auf

⁷⁷ Vgl. Barker, *The Tactile Eye*, S. 28f.

⁷⁸ Ebd., S. 29.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 29.

⁸⁰ Ebd., S. 36.

beiden Seiten der Haut – dieser Grenze zwischen ihm und dem Film, dem Hier und dem Dort – befinden kann. Er könne sich gleichzeitig von innen und von außen spüren. Eben diese Flüchtigkeit und Unvollständigkeit der Berührung und des Zugangs zum jeweils anderen Körper, meint Barker, mache diese Berührung so vergnüglich. Folglich vergleicht sie diese Berührung sehr bildlich mit der erotischen Berührung zwischen zwei Körpern. Auch bei dieser engen Verbundenheit hätten die Beteiligten das Gefühl, die Haut sowohl von innen als auch von außen spüren zu können – gleichzeitig sich zu berühren und berührt zu werden. Zusammengefasst teilen die Haut des Zuschauers und des Films die Funktion als Oberfläche eines Körpers und die Eigenschaft gleichzeitig zu offenbaren und zu verbergen, was sich unter dieser Oberfläche befindet.⁸¹ Des Weiteren schreibt Barker über die Gegenseitigkeit von Film und Zuschauer:

“We and the film are mutually contagious, contracting each other’s desires, fears, repulsions, sorrows, and styles of touch through direct skin contact. Thus the caress that moves between our skin and the film’s skin is borne of a mutual desire of the film and viewer for the object filmed [...]. [...] [G]enerally in the relationship between a film and a viewer, the film’s style (its external structure) appears as the ‘exterior relief’ of our own feelings, just as our responses to the film appear as the ‘exterior relief’ of its feelings. Film and viewer co-constitute one another in the act of touching, skin to skin.”⁸²

Die Filmwissenschaftlerin Laura Marks befasst sich ebenfalls mit der Metapher der Haut für den Film. Dieses Interesse manifestiert sich bereits im Titel eines ihrer Bücher – *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000). Die Metapher der ‚Filmhaut‘ hat für Marks mehrere Bedeutungen. Zum einen soll diese Metapher verdeutlichen, dass der Film seine Bedeutung erst durch den Kontakt zwischen dem Rezipienten und dem dargestellten Objekt erlangt. Außerdem sei ein Film so beeinflussbar und leitfähig wie Haut, nicht nur was sein Material betrifft, sondern auch das Kino und Filmschauen selbst, meint Marks. Ein Film beziehungsweise ein Video oder eine DVD kann von einer Person zur nächsten und von einem Publikum zum nächsten weitergereicht werden. Jeder einzelne Kontakt zwischen einem Zuschauer und dem Film hinterlässt auf beiden Seiten Spuren – so wie es bei der Haut der Fall ist. Die letzte Bedeutung, die für Marks hinter der Phrase ‚The Skin of the Film‘ steckt, hat mit dem Tastsinn zu tun. Sie ist der Auffassung, dass das Sehen selbst taktil sein kann – sprich, dass der Zuschauer das Gefühl hätte mit seinen Augen den Film förmlich berühren zu können. Den Ausdruck, den

⁸¹ Vgl. Barker, *The Tactile Eye*, S. 29ff.

⁸² Ebd., S. 68.

Marks hierfür verwendet, ist ‚haptic visuality‘. Dieser Begriff wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch genauer definiert und erklärt werden.⁸³

2.3. Der Tastsinn im Kino

Wie bereits zu Beginn des ersten Kapitels beschrieben wurde, betonen Elsaesser und Hagener in ihrem Buch das neu gewonnene Interesse der Filmwissenschaft für andere Sinneswahrnehmungen als den Sehsinn im Kino.⁸⁴ Vivian Sobchack schreibt in ihrem theoretischen Werk *Carnal Thoughts*: „Vision may be the sense most privileged in the culture and 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.”⁸⁵ In Verbindung mit der Berührung im Kino wird der Tastsinn – das Taktile und Haptische – im Zentrum dieses Kapitels stehen. Nach einer kurzen Einleitung werden die Begriffe definiert, erläutert und ihre Verwendung und Bedeutung für die Filmwissenschaft diskutiert. Den Schwerpunkt bildet Marks Begriff der ‚haptic visuality‘.

Um an das letzte Kapitel anzuschließen, sollen noch einmal einige Gedanken Barkers über die Berührung zwischen Film und Zuschauer in das Thema einleiten. In *The Tactile Eye* beschreibt die Filmtheoretikerin verschiedene Formen einer solchen gegenseitigen Berührung. Sie meint, ein Film könne den Zuschauer sanft streifen, aber auch stoßen oder nahezu durchbohren. Auch der Zuschauer könne den Film entweder langsam und zärtlich berühren, indem sein Blick nur bescheiden und ruhig über den Bildschirm streicht, oder aber auch aggressiv, herausfordernd und leidenschaftlich berühren, indem sein Blick mit großer Liebe und Aufmerksamkeit auf jedes Detail achtet oder aber auch skeptisch nach Fehlern und Schwächen sucht.⁸⁶ „If our attention upon the film is a kind of attentive pressure, our boredom with a film is an absence of pressure or friction. Images skirt past us without being touched, and our attention never gets caught on their surface.”⁸⁷

Diese Berührung, die auf der Oberfläche beziehungsweise der Haut des Zuschauers und Films stattfindet, könnte als haptische Berührung bezeichnet werden. Der Begriff ‚haptisch‘

⁸³ Vgl. Marks, *The Skin of the Film*, S. xif.

⁸⁴ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 138f.

⁸⁵ Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 65.

⁸⁶ Vgl. Barker, *The Tactile Eye*, S. 36f.

⁸⁷ Ebd., S. 37.

stammt aus dem Griechischen (,haptein‘) und bedeutet so viel wie ,in Beziehung mit dem Tastsinn stehend‘. Die beiden Begriffe ,haptisch‘ und ,taktil‘ werden häufig synonym verwendet, obwohl ,haptisch‘ eigentlich ein Überbegriff ist – es beschreibt die taktile, kinästhetische und propriozeptive Berührung. Eine haptische Berührung findet demnach nicht nur auf der Oberfläche sondern auch im Innersten unseres Körpers statt.⁸⁸ Giuliana Bruno definiert das Haptische in ihrem Artikel „Haptic Space: Film and the Geography of Modernity“ folgendermaßen:

“Haptic refers to the sense of touch. As Greek etymology tells us, *haptic* means ‘able to come into contact with’. As a function of the skin, then, the haptic – the sense of touch – constitutes the reciprocal contact between the environment and us. It is by way of touch that we apprehend space, turning contact into communicative interface. As a sensory interaction, the haptic is also related to kinesthesia, or the ability of our bodies to sense their own movement in space. In this sense, then, I take the haptic to be the main agent in the mobilization of space – both geographic and architectural – and, by extension, in the articulation of the spatial arts themselves, which include motion picture.”⁸⁹

Viele Wissenschaftler der Kunst- und Filmgeschichte beschäftigten sich mit der Herkunft dieser Begriffe und Konzepte und versuchten sie einer bestimmten Zeitperiode zuzuteilen. Einer der ersten bekannten Forscher war Alois Riegl, der sich vorwiegend mit der Übergangszeit von der Antike zum frühen Christentum beschäftigte. Riegl erforschte ägyptische Textilien und bemerkte, dass das Interesse an der Oberflächenstruktur jenes an der Tiefenwirkung überragte. Er bezeichnete dies als Schlüsselmoment im Übergang von der taktilen ,near vision‘ – wie es bei der ägyptischen Pyramide der Fall ist – zu der optischen ,distant vision‘ des römischen Pantheons.⁹⁰

Die Filmwissenschaftlerin Antonia Lant beschäftigt sich in ihrem Artikel „Haptical Cinema“ ebenfalls mit der Herkunft und Bedeutung des Haptischen – im Speziellen für das frühe Kino. Sie erforschte jene Filme, die sich bewusst mit dem Unterschied zwischen visueller Ebenheit und Tiefe auseinandersetzten, und erkannte, dass frühe Filmemacher – ähnlich Riegl – häufig Interesse für ägyptische Motive zeigten.⁹¹ Über Riegl schreibt Lant Folgendes: „Riegl explained that a haptic work could be almost fully understood in the dark, through touch, because of its clear outline or boundary, establishing a tangible sense of

⁸⁸ Vgl. Barker, *The Tactile Eye*, S. 37.

⁸⁹ Bruno, „Haptic Space“, S. 13.

⁹⁰ Vgl. Barker, *The Tactile Eye*, S. 37f.

⁹¹ Vgl. Marks, *The Skin of the Film*, S. 171.

surface, and a separation of the object from the viewer.”⁹² Des Weiteren erklärt sie: “From the account I have given we would expect that when film theorists adopted his categories it would be to describe cinema as an optic art, one that could not be known at all through touch and that possessed a strong subjective component.”⁹³ Riegls Auffassungen zufolge wäre der Film als Kunstform demnach nicht als ‘haptisch’ zu bezeichnen. Doch Filmtheoretiker wie Benjamin und Burch, meint Lant, hätten andere Gründe gefunden, um das Filmerlebnis als haptisch zu beschreiben. Benjamin war zum Beispiel der Ansicht, dass der Film zwar keine taktilen Eigenschaften aufweise und er nicht – wie Riegl dies beschreibt – im Dunkeln nur durch das Ertasten der Leinwand verstanden werden könne, er jedoch eine starke physikalische Wirkung auf den Körper des Zuschauers habe. Nicht nur dieser Effekt auf den Zuschauer sei als haptisch zu bezeichnen, sondern auch das pro-filmische Eindringen des Kameramanns in die dargestellte Welt.⁹⁴ Lant kommt zu dem Fazit: “So, while Riegl’s terms are inversely applied, now describing more the art maker and perceiver than the object, his distinction between physical touch and distant sight still sustains illuminating results.”⁹⁵

2.4. ‘Haptic Visuality’: Der tastende Blick

Sobchack schreibt in *The Address of the Eye*: “[S]eeing is not only a visual activity. Seeing is both *synaesthetic* and *synoptic*. Whether human or cinematic, vision is informed and charged by other modes of perception [...]”⁹⁶ In den bisherigen Kapiteln wurde versucht zu zeigen, dass das Filmeschauen beziehungsweise das Kinoerlebnis ein multisensorisches ist – sprich nicht nur auf den Sehsinn einzuschränken ist, sondern alle Sinneskanäle betrifft. Besonders wichtig für diese Arbeit ist der Tastsinn, der verschiedene Arten von Berührung im Kino ermöglicht. Die Haut ist, wie bereits erwähnt, unser größtes Sinnesorgan und über sie können wir in einen taktilen beziehungsweise haptischen Kontakt mit unserer Umwelt treten.

Laura Marks, die sich in ihren Werken *The Skin of the Film* (2000) und *Touch* (2002) unter anderem mit dem Taktilen beziehungsweise dem Haptischen auseinandersetzt, argumentiert jedoch, dass nicht nur die Haut sondern auch die Augen als Organ des Tastsinns und der

⁹² Lant, „Haptical Cinema“, S. 63f.

⁹³ Ebd., S. 67.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 67ff.

⁹⁵ Ebd., S. 69.

⁹⁶ Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 133.

Berührung fungieren können. Doch bevor ihr Begriff des ‚haptischen Sehens‘ genauer beschrieben wird, sollen einige Informationen zu Marks theoretischem Schaffen gegeben werden.

Laura Marks teilt Sobchacks Interesse für den Körper des Zuschauers im Kino. In ihrem theoretischen Ansatz stützt sich Marks nicht nur auf die Phänomenologie, inspiriert von Sobchack, sondern auch auf postkoloniale und feministische Theorien und – innerhalb der Filmtheorie – im Speziellen auf Gilles Deleuze. In *The Skin of the Film* (2000) erforscht Marks die Sinneswahrnehmung in Verbindung mit der Erinnerung im interkulturellen Kino. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf folgender Frage: Wie kann ein Film oder Video den Geruch-, Geschmack- und Tastsinn darstellen? Ähnlich wie Sobchack, beschreibt Marks die körperliche Kinoerfahrung als „multisensory“⁹⁷ – ein Zusammenspiel aller Sinne. Des Weiteren behauptet die Theoretikerin, dass eine mimetische Beziehung zwischen Zuschauer und Film herrsche.⁹⁸

Marks Begriff des ‚haptic visuality‘ beschreibt ein Sehen, das sich eher für die Oberfläche und Struktur als für die Tiefe des gesehenen Objekts interessiert. Viele Filme konfrontieren den Zuschauer mit sogenannten haptischen Bildern. Dies sind zum Beispiel schwer erkennbare Einstellungen (sei es zu nahe, zu weit weg oder verschwommen), die dem Zuschauer einen suchenden und ‚tastenden‘ Blick abfordern. In solchen Momenten versucht der Zuschauer lediglich herauszufinden, was sich hinter dem Dargestellten verbirgt. Sein Blick schweift so lange entlang der Oberfläche des Gezeigten, bis dessen Bedeutung herausgefunden werden kann. ‚Haptic images‘ (‚haptische Bilder‘) wollen den Zuschauer demnach nicht in die Tiefen der Erzählung ziehen, sondern seine Aufmerksamkeit auf das Äußere – die Oberfläche – lenken. Außerdem ist das Ziel solcher ‚haptic images‘ nicht die Identifikation des Zuschauers mit einer Figur. Vielmehr soll eine dynamische körperliche Beziehung zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen aufgebaut werden. Inwiefern ein Film als haptisch empfunden wird hängt sowohl vom Zuschauer als auch vom Film selbst ab. Verschiedene Filmtechniken – wie zum Beispiel Änderungen der Bildschärfe, Unter- und Überbelichtung und Grobkörnigkeit – können eingesetzt werden, um eine körperliche haptische Wirkung beim Zuschauer zu erzielen. Häufig werden solche Techniken im Vorspann beziehungsweise in der Eröffnungssequenz eines Films benutzt, um den

⁹⁷ Marks, *The Skin of the Film*, S. 212.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. xiff (Preface).

Zuschauer langsam in die Geschichte einzuführen und bereits zu Beginn ein Gefühl von Ungewissheit gegenüber dem Bild und der Handlung hervorzurufen.⁹⁹ All diese Verfahren, meint Marks, würden den Blick des Zuschauers auf die Leinwand richten: „All of these discourage the viewer from distinguishing objects and encourage a relationship to the screen as a whole.“¹⁰⁰ Des Weiteren schreibt Marks, dass ein Film oder Video zunehmend haptischer wird, je öfter er oder es angeschaut wird: „Every time we watch a film, we witness its gradual decay: another scratch, more fading as it is exposed to the light, and chemical deterioration, especially with color film.“¹⁰¹

2.4.1. Haptisch – erotisch?

Im folgenden Absatz beschreibt Marks noch einmal den Unterschied zwischen optischer und haptischer Visualität:

“The ideal relationship between viewer and image in optical visibility tends to be one of mastery, in which the viewer isolates and comprehends the objects of vision. The ideal relationship between viewer and image in haptic visibility is one of mutuality, in which the viewer is more likely to lose herself in the image, to lose her sense of proportion. When vision is like touch, the object’s touch back may be like a caress, though it may also be violent [...].”¹⁰²

Haptische Bilder rufen, Marks zufolge, eine wechselseitige und intersubjektive Beziehung zwischen Zuschauer und Bild hervor – solch eine Beziehung wie auch Vivian Sobchack sie in ihren phänomenologischen Werken beschreibt. Eben diese intersubjektive Beziehung bezeichnet Marks als erotisch. Wie kann man sich das nun vorstellen? Um diese Frage beantworten zu können, sollte zuerst folgende Frage beantwortet werden: Was bedeutet ‚erotisch‘? Marks erklärt in ihrem Werk *Touch*, dass der Wechsel zwischen nah und fern, zwischen dem Gefühl von Kontrolle und dem Verlust beziehungsweise Verzicht dieser Kontrolle, und zwischen Spender und Empfänger ‚erotisch‘ ist. Beim Geschlechtsakt gibt es einen Punkt, an dem die Entfernung zwischen den beiden Körpern so gering ist, dass sie beinahe eine Einheit bilden. Die Berührung findet nicht nur auf der Hautoberfläche statt, sondern hat auch einen starken Effekt auf den ganzen Körper. In diesem Sinne ist solch eine Berührung zwischen zwei Körpern nicht als taktil sondern als haptisch zu bezeichnen – haptisch und erotisch. Diese Erklärung erleichtert das Verständnis, warum haptische Bilder

⁹⁹ Vgl. Marks, *The Skin of the Film*, S. 162ff.

¹⁰⁰ Ebd., S. 172.

¹⁰¹ Ebd., S. 172.

¹⁰² Ebd., S. 184.

beziehungsweise die Beziehung zwischen dem Zuschauer und dem Film – laut Marks – durchaus als erotisch zu bezeichnen seien.¹⁰³

“Haptic images invite the viewer to dissolve his or her subjectivity in the close and bodily contact with the image. The oscillation between [optical and haptic images] creates an erotic relationship, a shifting between distance and closeness. But haptic images have a particular erotic quality, one involving giving up visual control. The viewer is called on to fill in the gaps in the image, engage with the traces the image leaves.”¹⁰⁴

Haptische Bilder verlangen einen aktiven aufmerksamen Zuschauer, der versucht, Verständnis für das Gesehene zu gewinnen. Dieser Prozess verlangt vom Zuschauer, dass er sich zur Oberfläche seines Körpers begibt, um in Kontakt mit dem Körper des Films treten zu können. Dabei würde er, laut Marks, das Gefühl von Selbstständigkeit und Kontrolle verlieren. Auch der Wechsel zwischen haptischen und optischen Bildern, der gleichzeitig einen Wechsel von Nähe und Distanz bedeutet, schafft eine erotische Beziehung zwischen Zuschauer und Film. Zusammengefasst, können sowohl haptische Bilder und ‚haptic visuality‘ als auch das Verhältnis zwischen Mensch und Kunst (in diesem Fall Film) als erotisch bezeichnet werden.¹⁰⁵

Auch Jennifer Barker widmet der erotischen Beziehung zwischen Zuschauer und Film ein Kapitel in ihrem Werk *The Tactile Eye* (‚Eroticism‘). Bereits zu Beginn des Kapitels erklärt Barker die Beziehung folgendermaßen:

“In the palpable tactility of the contact between film’s skin and viewer’s skin, and in the extent 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. Film and viewer come together in a mutual exchange between two bodies who communicate their desire, not only for the other but for themselves, in the act of touching.”¹⁰⁶

Barker und Marks verwenden zum Teil gleiche beziehungsweise sehr ähnliche Ausdrücke, um die Gegenseitigkeit, Nähe und Lust zwischen Zuschauer und Film zu beschreiben. Der einzige Unterschied besteht darin, dass Barker von einer taktilen und Marks von einer haptischen Beziehung zwischen Zuschauer und Film spricht. Dies ist wahrscheinlich eine Frage der Definition und Interpretation der beiden Begriffe.

¹⁰³ Vgl. Marks, *Touch*, S. xvi.

¹⁰⁴ Ebd., S. 13.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 13f.

¹⁰⁶ Barker, *The Tactile Eye*, S. 34.

3. Zur Berührung im Innersten des Körpers

„Film viewers prefer to experience narratives that strongly activate the mind and the body, that move and touch, that cue the production of adrenaline and elicit visceral reactions.“¹⁰⁷

Die Lichter im Saal gehen aus, es wird dunkel, die hell-erleuchtete Leinwand wirft Licht in die Dunkelheit des Raumes und zieht einen so in ihren Bann. Für kurze Zeit ist der Zuschauer abgeschottet vom Alltag und der Realität. Die Sitzposition ist fix, der Blick nach vorne auf die große Leinwand gerichtet – fertig, um in die Welt des Films eintauchen zu können.

Im Kinosaal kann sehr häufig beobachtet werden, wie Zuschauer zum Beispiel aus Schreck zusammenzucken, die Hände zu Fäusten ballen, sich an ihren Armlehnen oder eventuell Partner festklammern, tief einatmen und danach den Atem anhalten, die Hände vors Gesicht halten, vielleicht sogar weinen, lachen oder vor Überraschung oder Angst aufschreien. Solche Beobachtungen und Erfahrungen am eigenen Körper beweisen sehr deutlich, dass ein Film einen emotionalen Effekt auf Zuschauer ausüben kann. Ein Film kann zum Beispiel Emotionen wie Angst, Freude, Trauer und Lust im Zuschauer auslösen. Diese Gefühle, die im Innersten des Körpers entstehen, scheinen auch meistens Ausdruck auf der Körperoberfläche zu finden. Zuschauern stehen zum Beispiel oft die Emotionen sprichwörtlich ins Gesicht geschrieben. So kann während eines Horrorfilms in den Gesichtern der Zuschauer häufig ein Ausdruck von Schrecken, Angst, Spannung, Widerwillen oder womöglich Begeisterung und Neugierde gefunden werden. Wie bereits beschrieben, kann auch die Haltung eines Kinobesuchers dessen Empfindungen widerspiegeln. Sieht man demnach einen Zuschauer eines Horrorfilms die Hand vor die Augen oder den Mund halten oder sich an irgendetwas oder –jemanden klammern, so kann davon ausgegangen werden, dass diese Person ein Gefühl von Angst oder Schrecken verspürt. Für die Beschreibung solcher Situationen scheinen die drei Schlagwörter ‚Wahrnehmung‘, ‚Erfahrung‘ und ‚Ausdruck‘, die für die phänomenologische Filmtheorie eine wichtige Rolle spielen, signifikant und hilfreich zu sein: Das Geschehen auf der Leinwand, das, laut Sobchack, Ausdruck einer Erfahrung ist, wird vom Zuschauer

¹⁰⁷ Grodal, „Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film“, S. 127.

wahrgenommen, woraufhin der Zuschauer wiederum Gefühle erfährt, die dann Ausdruck auf dessen Körperoberfläche finden.¹⁰⁸

3.1. Emotionen im Kino: Begriffe & Definitionen

In Kritiken, Rezensionen oder persönlichen Gesprächen nach einem Filmerlebnis scheinen Ausdrücke wie ‚berührt‘ oder ‚bewegt‘ gang und gäbe zu sein. Beide Ausdrücke zeugen von Emotionen, die der Film ausgelöst hat, und werden synonym verwendet: ‚der Film hat mich zutiefst berührt‘ beziehungsweise ‚der Film hat mich wirklich bewegt‘.

Auch im Englischen findet man, interessanterweise, solch ein Synonym: ‚touch‘ (berühren) und ‚move‘ (bewegen). An dieser Stelle soll ein kleiner Exkurs Aufschluss über den Zusammenhang der Wörter ‚cinema‘ (Kino), ‚motion‘ (Bewegung) und ‚emotion‘ (Emotion) geben, indem die Etymologie der Begriffe kurz beleuchtet wird. Giuliana Bruno beschreibt:

„Motion [...] produces emotion, and, correlatively, emotion contains a movement. Even the Latin root of the word emotion speaks clearly about a ‘moving’ force: it stems from *emovere*, an active verb composed of *movere*, ‘to move’, preceded by the suffix *e*, ‘out’. [...] It is there, in this very emotion, that the moving image was implanted [...]. Cinema was named after the ancient Greek word *kinema*. Interestingly, *kinema* means both motion and emotion.”¹⁰⁹

Laut Bruno wurde ‚Emotion‘, das vom lateinischen Wort ‚emovere‘ stammt, vom Wort ‚movere‘ abgeleitet, was ‚bewegen‘ bedeutet. Das Wort ‚cinema‘ (Kino) sei auf das griechische ‚kinema‘ zurückzuführen, was sowohl ‚Bewegung‘ als auch ‚Emotion‘ bedeuten kann. Interessant ist auch, dass das amerikanisch-englische Wort für ‚Kinofilm‘ – ‚motion picture‘, das ebenfalls das Wort ‚Bewegung‘ (‚motion‘) enthält – bereits eine allgemeine Beschreibung eines Films beinhaltet – ‚bewegte Bilder‘. Da alle drei Wörter auf einen gemeinsamen beziehungsweise ähnlichen Wortstamm zurückzuführen sind, ist es auch verständlich, dass der Ausdruck ‚bewegt sein‘ im Zusammenhang mit Emotionen verwendet wird. Ein weiteres deutsches Synonym, das ebenfalls ein häufiger Ausdruck des Empfindens ist, ist ‚gerührt sein‘. Hermann Kappelhoff, der in seinem Werk *Matrix der Gefühle* (2004) unter anderem das Thema der Rührung und Empfindsamkeit im Kino mit Fokus auf das Melodrama diskutiert, beschreibt die Bedeutung jener Synonyme wie folgt:

¹⁰⁸ Vgl. u.a. Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 3f.

¹⁰⁹ Bruno, „Haptic Space“, S. 14.

„Die bewegten Bilder wurden immer auch als bewegende Bilder, die innere Emotion stets als die Kehrseite der äußeren Aktion wahrgenommen. Es hat den Anschein, als sei die Rührung, das emotionale Bewegt-Sein des Zuschauers nicht eine einfache Reaktion auf das dargestellte Geschehen, sondern unmittelbar die Kehrseite, die Fortsetzung der kinematografischen Bewegungsbilder in seiner Wahrnehmung, seiner Affektion. So, als sei die Attraktion der bewegten Bilder, als sei noch die Aktion, die Bewegung der Figuren, der Dinge und der Kamera selbst nur die nach außen gekehrte Seite einer mentalen und emotionalen Bewegung, die der Zuschauer durchläuft.“¹¹⁰

Einige interessante Aspekte dieser ‚emotionalen Bewegung‘ – ein passendes Synonym für die Art von ‚innerer Berührung/Rührung‘, die der Zuschauer im Kino erleben kann – sollen Thema der folgenden Absätze sein. Zu Beginn werden Schwierigkeiten bezüglich des Erforschens und Schreibens über Emotionen im Kino diskutiert. Danach werden zwei theoretische Zugänge zum Thema ‚Emotionen im Kino‘ besprochen – und zwar ein kognitiver Zugang und der der Genreforschung.

3.2. Schwierigkeiten im Umgang mit dem Thema

„In all of the academic talk about film interpretations, meanings, negotiated readings, comprehension, and so on, what is often forgotten is that for the vast majority of film spectators, movie viewing is first and foremost a pleasurable experience, suffused with affect. Audiences are willing to pay for this experience with money, time, and effort, and in exchange they expect to be fascinated, shocked, titillated, made suspenseful and curious, invited to laugh and cry, and in the end, given pleasure. On this foundation of pleasurable affect rests the multibillion-dollar international media industries.“¹¹¹

Emotionen sind sowohl ein unerlässlicher Teil des Lebens im Allgemeinen als auch des Filmerlebnisses. Es ist das Vermögen eines Films den Zuschauer auf einer emotionalen Ebene berühren beziehungsweise bewegen zu können, das ihn so begehrenswert und oft unvergesslich macht. Filme, die in einem Zuschauer starke Affekte auslösen können, gewinnen die Aufmerksamkeit des Zuschauers und bleiben meist auch im Gedächtnis dieser Person. Die Bedeutung von Emotionen im Kino ist demnach unumstritten. Warum gibt es dann nur beschränkt Literatur zu diesem Thema? Warum scheinen Theoretiker verschiedener Wissenschaften dieses Forschungsgebiet zu scheuen? Carl Plantinga gibt in seinem Werk *Moving Viewers* (2009) einen guten Überblick über das Thema Emotionen in der Filmwissenschaft: die Problematik des Themas und die Schwierigkeiten, die sich beim Erforschen dieses Feldes ergeben. Er nennt einige Gründe für die Vernachlässigung eines so

¹¹⁰ Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, S. 17f.

¹¹¹ Plantinga, *Moving Viewers*, S. 2.

wichtigen Teils unseres Lebens. Besonders in unserer westlichen Welt sei der Gedanke verankert, dass Emotionen einen Gegensatz zur Logik und Vernunft bilden und somit ein Hindernis für kritisches Denken sind. Wie können Emotionen beschrieben werden, dass es wissenschaftlich bleibt und nicht in der Filmtheorie als ‚irrelevant‘ oder ‚irrational‘ abgewertet wird? Wie Emotionen theoretisch erfassen, vergleichen oder verallgemeinern? Ein zweiter Grund sei das vordergründige Interesse für Triebe und Instinkt (anstatt Emotionen), das ein Ergebnis der starken Zusammenarbeit der sogenannten ‚Screen Theory‘ mit der Psychoanalyse ist. Ein weiterer ausschlaggebender Faktor sei die Subjektivität von Gefühlen. Lange Zeit wurden Emotionen nicht als geeignetes Objekt für wissenschaftliche Studien erachtet, da sie als etwas ausschließlich Privates verstanden wurden. Wenn von Emotionen im Kino gesprochen wurde, dann oft nur im Zusammenhang mit Ideologie. In der Filmwissenschaft scheinen nun Emotionen und Affekte zunehmend mehr Aufmerksamkeit zu erfahren, da sie ein essentieller Faktor für das Filmerlebnis sind – ein Erlebnis, das eines eigenen Studiums würdig ist. Plantinga ist der Meinung, dass es die Emotionen sind, die einen Film erst mächtig, erfolgreich und einflussreich machen.¹¹²

3.3. Aus einem kognitiven Blickwinkel

In *Moving Viewers* beschreibt Plantinga sowohl Funktionen von Emotionen im Kino als auch die Art und Weise wie Filme Emotionen und Affekte im Zuschauer auslösen können – und zwar mithilfe einer ‚cognitive-perceptual theory‘¹¹³ (eine Mischung aus der Erkenntnis- und Wahrnehmungstheorie). Bereits in dem 10 Jahre früher erschienenen Werk *Passionate Views* (1999) erklärt Plantinga, der gemeinsam mit Smith Herausgeber des Buches ist, die Vorteile eines kognitiven Blickwinkels auf das Thema der Emotionen im Kino. Einerseits sei eine kognitive Perspektive nicht eine eigene Disziplin beziehungsweise ein eigenes Forschungsfeld, sondern interdisziplinär. Sie wird von verschiedenen Wissenschaften, wie zum Beispiel der Linguistik, Psychologie, Neurologie oder Philosophie, angewandt, die alle ihren Beitrag zur Forschung leisten.¹¹⁴ Zusammenfassend beschreibt Plantinga den kognitiven Blickwinkel auf die Emotionsforschung folgendermaßen:

“[A] cognitive perspective on emotions asserts that cognitions and emotions work together. Instead of conceptualizing emotions as formless, a cognitive scholar emphasizes the structure of emotions. [...] These structures might include scripts or a

¹¹² Vgl. Plantinga, *Moving Viewers*, S. 1ff.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 8.

¹¹⁴ Vgl. Plantinga/Smith, „Introduction“, S. 4.

set of distinguishing characteristics or descriptions of typical goals and behaviors. This close analysis, we believe, will be invaluable in gaining a more precise understanding of how films cue emotions.”¹¹⁵

Emotionen und Erkenntnis seien keine Gegner, sondern würden vielmehr zusammenwirken und uns Menschen zur Orientierung in unserer Umwelt dienen. Unsere Emotionen helfen uns, zum Beispiel, Situationen einzuschätzen und dementsprechend Handlungen zu setzen. Daher definiert dieser theoretische Ansatz eine Emotion als eine Kombination aus Gefühlen, physiologischen Änderungen und Erkenntnis. Des Weiteren seien in den Augen eines Kognitionswissenschaftlers Emotionen keine formlosen, chaotischen Gefühle, sondern strukturierte Zustände, deren Strukturen analysiert werden können.¹¹⁶ Dies ist natürlich nur einer von vielen theoretischen Ansätzen, um Emotionen im Kino zu erforschen und zu beschreiben. Ein zweiter – nämlich der Zugang der Genreforschung – soll im Laufe der Arbeit auch noch ‚berührt‘ werden.

3.3.1. Carl Plantinga: Funktionen & Auslöser von Emotionen im Kino

In *Moving Viewers* nennt Plantinga folgende Funktionen von Emotionen im Kino:

1. “The experience of emotion is one of the principle motivations for the viewing of movies. [...]
 2. Emotions provide narrative information that is necessary for audiences to follow the narrative. [...]
 3. Emotions and affects color the viewer’s perception of a narrative, making it vibrant, enchanting, exciting, disgusting, suspenseful, fascinating, sad, happy, and so on. [...]
 4. Emotions are intimately tied to our cognition, inferences, evaluations, and all of the other mental activities that accompany the viewing experience. [...]
 5. Emotions can also be used for rhetorical purposes. People routinely turn to their feelings for guidance when making judgements and decisions. [...]
- ¹¹⁷

Emotionen selbst, und die Art und Weise wie sie in weiterer Folge unser Filmelerlebnis beeinflussen, sind die Hauptgründe für die Popularität und die Anziehungskraft eines Films beziehungsweise des Kinos. Sie spielen eine wichtige Rolle für das Verstehen und Interpretieren eines Films. Durch Emotionen wird beispielsweise nicht nur die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf bestimmte Dinge gelenkt und Sympathien beziehungsweise Antipathien für bestimmte Charaktere geschaffen, sondern auch Erwartung, Neugierde und Spannung erzeugt – unerlässliche Elemente für die Handlung eines Films.

¹¹⁵ Plantinga/Smith, „Introduction“, S. 3f.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 2ff.

¹¹⁷ Plantinga, *Moving Viewers*, S. 5f.

Außerdem vertrauen Menschen grundsätzlich auf ihre Gefühle beim Fällen von Urteilen und beim Treffen von Entscheidungen. Somit haben die Emotionen, die im Kino erzeugt werden, auch eine rhetorische Funktion. Schlussendlich ist mithilfe von Emotionen und Affekten das Filmeschauen nicht nur eine kognitive Aufgabe, sondern auch Unterhaltung und Genuss. Und ist Unterhaltung nicht einer der ausschlaggebendsten Faktoren warum Menschen überhaupt ins Kino gehen?¹¹⁸

Moving Viewers beschäftigt sich nicht nur mit den Funktionen von Emotionen für das Filmerlebnis, sondern auch mit der Art und Weise wie Filme Emotionen und Affekte im Zuschauer auslösen können. So bespricht Plantinga beispielsweise, dass ein Zuschauer nur dann aufmerksam ist und Interesse an Charakteren beziehungsweise am Verlauf oder am Ausgang einer Erzählung hat, wenn dies mit Emotionen verbunden ist – zum Beispiel in Form von Sympathie, Antipathie, Identifikation oder Empathie. Interesse und Aufmerksamkeit können wiederum zu emotionalen Reaktionen führen. Des Weiteren beleuchtet er auch in einem kurzen Kapitel die wichtige Rolle, die die Musik für das Erzeugen von Emotionen spielt. Musik habe viele Funktionen – sie könne unter anderem einen wesentlichen Beitrag zur Handlung leisten (sie zum Beispiel unterstützen, vervollständigen oder aber auch gezielt einen Kontrast bilden), die Gefühlslage eines Charakters widerspiegeln, einer Szene eine bestimmte Stimmung verleihen und dadurch im Zuschauer verschiedene Emotionen hervorrufen. „Music resonates with or otherwise impacts our very physiologies through rhythm, dynamics, tempo, and pitch. Music affects listeners and viewers in physical ways that researchers are only beginning to understand.“¹¹⁹ Filmmusik hat eine manipulative Funktion, da sie meist eine vom Filmemacher gewünschte Reaktion verstärkt oder aber auch die Interpretation in eine bestimmte Richtung lenkt. Rhythmus, Tempo und Lautstärke beeinflussen unsere Wahrnehmung einer Filmszene – erzeugen Ruhe, Spannung, Überraschung, Aufregung. So wird beispielsweise der Moment, in dem das Opfer von seinem Mörder überrascht wird, häufig mit einem lauten Geräusch begleitet, um das Gefühl des Schreckens zu verstärken; oder eine traurige Abschiedsszene mit dramatischer Musik untermalt, um ein Gefühl von Traurigkeit oder Empathie im Zuschauer auszulösen. Es ist die Verbindung von Musik und Emotionen, die oft einen Film und dessen Soundtrack unvergesslich macht. Jeder, der schon einmal von einer Filmmusik

¹¹⁸ Vgl. Plantinga, *Moving Viewers*, S. 5f.

¹¹⁹ Ebd., S. 130f.

zutiefst berührt wurde, weiß, dass oft nur das Hören eines Musikstücks wieder Erinnerungen an bestimmte Szenen und die damals im Kinosaal gefühlten Emotionen erweckt.¹²⁰

3.3.2. Torben Grodal: Der ‚top-down‘ & ‚bottom-up‘ Mechanismus

Auch Torben Grodal wendet in seinem Artikel „Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film“ einen kognitiven Zugang zum Thema Emotionen im Kino an. Er vertritt ebenfalls die Meinung, dass Gefühle in Verbindung mit ihren möglichen Auslösern und den von ihnen wiederum ausgelösten Reaktionen beziehungsweise Aktionen analysiert werden müssen¹²¹:

“[F]eelings and emotions are motivational forces, and therefore should be described not only in close relation to their causes, but also in relation to their role as motivation for potential actions. This is not only the case for strong emotions such as love and fear, but also for the feelings and activations that accompany our mental processes.”¹²²

Es stellt sich die Frage: Was passiert im Kopf beziehungsweise Körper eines Zuschauers beim Filmeschauen? Grodal beschreibt den Vorgang vereinfacht wie folgt: Zuerst werden Augen und Ohren des Zuschauers durch die bewegten Bilder aktiviert. Diese wahrgenommenen Hinweise werden dann im Gehirn zu dreidimensionalen Objekten verarbeitet, woraufhin diese mithilfe bereits im Gedächtnis gespeicherter Informationen zu geistigen Repräsentationen des Gesehenen und Gehörten werden. Die Aufmerksamkeit und Aktivierung von Erinnerungen und Assoziationen verursachen affektive Reaktionen, Repräsentationen möglicher Aktionen und in weiterer Folge häufig Muskelspannung. Diesen Prozess von der Wahrnehmung zur (Quasi-)Aktion nennt Grodal ‚downstream‘ beziehungsweise ‚top-down‘ Mechanismus. Dieser eben beschriebene ‚downstream‘ Prozess löst wiederum sogenannte ‚bottom-up‘ Prozesse aus. Wenn eine Geschichte aufgrund von Erfahrungen und Assoziationen beziehungsweise Genre-spezifischen Konventionen Erwartungen im Zuschauer auslöst, so werden diese Erwartungen die Wahrnehmung des Zuschauers beeinflussen.¹²³ „[C]ognitions about situations determine the type of emotions felt and the emotions in turn motivate further cognitions and actions.“¹²⁴ Der wohl wichtigste Auslöser von Emotionen im Kino, meint Grodal, seien die Charaktere eines Films. Durch

¹²⁰ Vgl. Plantinga, *Moving Viewers*, S. 97ff.

¹²¹ Vgl. Grodal, „Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film“, S. 127.

¹²² Ebd., S. 127.

¹²³ Vgl. ebd., S. 132f.

¹²⁴ Ebd., S. 138.

Nähe, zum Beispiel Empathie und Identifikation, werden Erregung und Emotionen erzeugt.¹²⁵ Natürlich können auch Musik und Geräusche (wie bereits bei Plantinga beschrieben) oder Kulissen und einzelne Aufnahmen Assoziationen und damit Emotionen hervorrufen.

3.4. Aus dem Blickwinkel der Genreforschung

3.4.1. Noël Carroll: Genres & ihre gefühlserregenden Kriterien

„[A]ffect is the glue that holds the audience’s attention to the screen on a moment-to-moment basis.“¹²⁶ Aus einer kognitionspsychologischen Perspektive schreibt Noël Carroll über Emotionen im Kino mit einem Hauptaugenmerk auf den Genres ‚Melodrama‘, ‚Horror‘ und was Carroll als ‚suspense‘ bezeichnet (übersetzt entspricht es wahrscheinlich am ehesten dem ‚Thriller‘). Carroll ist der Überzeugung, Filmemacher würden mithilfe von Kameraposition, Bildkomposition, Montage, Beleuchtung, Verwendung von Farben und Musik und natürlich dem Schauspiel und der Geschichte versuchen beim Zuschauer eine gewünschte Wirkung und bestimmte Affekte zu erzielen.¹²⁷ „Of course, all popular film genres engage emotions, generally a range of emotions. However, some genres appear dedicated to raising particular, predetermined emotional states in audiences [...]“. ¹²⁸ Während alle Filme auf irgendeine Art und Weise Emotionen hervorrufen wollen, meint Carroll, sei es bei einigen Genres besonders deutlich erkennbar – und zwar dem Horrorfilm, Melodrama und Thriller. Diese spezifischen Genres sind von der Erregung ziemlich spezifischer, meist bereits vorherbestimmter, emotionaler Reaktionen auf Seiten des Zuschauers abhängig. Es ist das Auslösen dieser bestimmten Emotionen, das Zuschauer in solche Filme lockt. So geht zum Beispiel ein Zuschauer mit einer bestimmten Erwartung in einen Horrorfilm – er möchte ein Gefühl von Horror, Angst, Schrecken oder Widerwillen erfahren. Bleiben diese bereits erwarteten Emotionen aus, so wird dies mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit Unzufriedenheit oder Desinteresse beim Betrachter zur Folge haben. Das gleiche gilt für ein Melodrama, das den Zuschauer nicht zu Tränen rührt, und einen Thriller, der keine Spannung erzeugt. In den folgenden Absätzen werden einige Aspekte Carrolls

¹²⁵ Vgl. Grodal, „Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film“, S. 130f.

¹²⁶ Carroll, „Film, Emotion, and Genre“, S. 21.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 23, 29.

¹²⁸ Ebd., S. 34f.

Artikels besprochen und diese kurz mit selbst gewählten Beispielen illustriert – angefangen mit dem Horrorfilm.¹²⁹

Wie bereits erwähnt, untersucht Carroll die Beziehung zwischen einem Film eines bestimmten Genres und den Emotionen des Zuschauers. Dabei versucht sie für die drei genannten Genres (Horror, Melodrama, Thriller) die häufigsten gefühlserregenden Kriterien (‘emotive criteria’) und die für das jeweilige Genre geläufigsten ausgelösten Emotionen zu benennen. Sie stellt sozusagen eine Formel auf, die für die meisten Filme der drei gewählten Genres gelten soll.¹³⁰

Wie sieht diese ‚Formel‘ nun für den Horrorfilm aus? Horrorfilme lösen meist gemischte Gefühle im Zuseher aus: einerseits – und dies ist offensichtlich – Angst (und Schrecken) und andererseits Abscheu. Gemeinsam ergeben sie das Gefühl von Horror, das dem Genre seinen Namen gibt. Als gefühlserregende Kriterien nennt Carroll das Leid, das der Protagonist oder mehrere Charaktere erfahren, beziehungsweise die Gefahr, die von Seiten des Mörders – oft Monster oder übernatürliche Wesen – herrscht, und die ‚Verunreinigung‘ (‘impurity’) dieser Wesen. Ein Klassiker des Horrorfilm-Genres ist zum Beispiel *Halloween* (USA 1978) mit Bösewicht und Massenmörder Michael Meyers. Dieser trägt eine gruselige weiße Maske und bringt unzählige unschuldige Menschen um. Er selbst scheint unsterblich zu sein. Sein Aussehen und die Art und Weise wie er die meisten seiner Opfer kaltblütig mit dem Messer ersticht lösen wahrscheinlich in vielen Zuschauern sowohl Angst und Schrecken als auch Abscheu und Ekel aus.¹³¹

Eine ähnliche spannende Wirkung wie der Horrorfilm hat der Thriller. Filme dieses Genres zeichnen sich durch besonders langanhaltende spannende Sequenzen aus, die auch häufig am Ende des Films zu finden sind. Durch diese Filme zieht sich meist eine spannende Frage, wie zum Beispiel ‚Ist der Angeklagte wirklich der Mörder?‘ oder ‚Kann rechtzeitig die Unschuld des Angeklagten bewiesen werden?‘. Spannung, eine zukunftsorientierte Emotion, entsteht nicht nur aufgrund von Ungewissheit sondern aufgrund von Wahrscheinlichkeiten: Die Handlung könnte sich einem Ende zuwenden, das vom Zuschauer bevorzugt wird oder aber auch nicht. Um Spannung zu erzeugen, muss es der Filmemacher daher schaffen, dass sich das Publikum ein bestimmtes Ergebnis wünscht – meist ein Ergebnis, das sehr lange höchst

¹²⁹ Vgl. Carroll, „Film, Emotion, and Genre“, S. 34f.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 46.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 38ff.

unwahrscheinlich zu sein scheint. Somit werden Interesse, Hoffnung und Spannung aufrechterhalten. Neben Wahrscheinlichkeiten ist, laut Carroll, die Moral das gefühlserregende Kriterium des Thrillers, denn moralische Werte seien etwas, das der Großteil des Publikums teile. Was würde demnach (aufgebaut auf Carrolls Theorie) einen Thriller wie Scorseses *Shutter Island* (USA 2010) so spannend machen? Auf jeden Fall das Spiel mit Wahrscheinlichkeiten. Beinahe bis zum Ende des Films ist dem Zuschauer unklar, was es mit dieser Anstalt wirklich auf sich hat und warum Marshal Daniels (gespielt von Leonardo DiCaprio) eigenartige Flashbacks hat. Wie wahrscheinlich ist es, dass Daniels wieder heil von der Insel kommt? Fragen wie diese erhalten die Spannung während des Films aufrecht. Die unerwartete Wendung gegen Ende des Films, in der alles bis zu dem Zeitpunkt Geschehene als Hirngespinnst von Daniels, der in Wirklichkeit ein Patient namens Laeddis ist, offenbart wird, steigert die Spannung noch einmal. Das Ende lässt schließlich folgende Fragen der Moral und Unsicherheit aufkommen: Ist das Handeln der Ärzte moralisch vertretbar? Fällt Laeddis wirklich in seine Scheinidentität zurück oder ist diese nur vorgetäuscht? Zusammengefasst, erregen das Fehlen eines vertrauenswürdigen Erzählers beziehungsweise Protagonisten und die vielen alternativen Möglichkeiten für den Ausgang der Geschichte Spannung im Zuschauer.¹³²

Was wäre ein Melodrama, wenn es den Zuschauer nicht berühren oder sogar zu Tränen rühren würde? Tränen können natürlich Ausdruck verschiedenster Gefühle sein, aber die meisten Zuschauer eines Melodramas weinen, Carroll zufolge, weil sie Mitleid verspüren – Mitleid für grundsätzlich gute Charaktere, denen ein Unglück zustößt. Eine zweite ausgelöste Emotion, die in enger Verbindung zum Mitleid steht, ist die Bewunderung. Die gefühlserregenden Kriterien sind daher, laut Carroll, Unglück und Tugend. Die Tugend steht häufig im Zusammenhang mit der Selbstaufopferung eines Protagonisten. So weint ein Zuschauer am Ende des Films *Titanic* (USA 1997) wahrscheinlich deshalb, weil er, Carrolls Theorie zufolge, Bewunderung und Leid verspürt: Bewunderung für den mutigen und tugendhaften Jack, der die Protagonistin Rose in jeglicher Hinsicht rettet, zuletzt durch seine Selbstaufopferung. Mitleid mit den Verliebten, denen nur eine sehr kurze gemeinsame Zeit vergönnt ist. Bewunderung und Mitleid auch für die ‚alte Rose‘, die zwar einen geliebten Menschen verloren hat, aber durch die Bekanntschaft und das Unglück gelernt hat eine starke selbständige Frau zu sein.¹³³

¹³² Vgl. Carroll, „Film, Emotion, and Genre“, S. 42ff.

¹³³ Vgl. ebd., S. 35ff.

Zusammenfassend schreibt Carroll über den Zweck ihrer Theorie folgendes:

„[...] I have proposed a sketch of a theoretical framework for analyzing the relation between film and what I called the emotions proper [...]. I have also attempted to show the significance of this program for the analysis of various genres that are universally acknowledged to traffic in certain well-known emotional states.“¹³⁴

3.4.2. Linda Williams: Spektakuläre & exzessive ‚Körpergenres‘

Von Emotionen in Verbindung mit Genreforschung handelt auch Linda Williams' Artikel „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“. Wie der Titel des Artikels bereits verrät, beschäftigt sich Williams – im Gegenteil zu Carroll – in ihrer Untersuchung unter anderem mit dem Gender-Aspekt, der jedoch an dieser Stelle nicht von Interesse ist und daher nicht berücksichtigt wird. Verglichen mit Carrolls Ansatz wählt Williams – neben dem Melodrama und dem Horrorfilm – als dritte Genre-Kategorie die Pornografie (anstelle des Thrillers). Diese drei Gattungen fasst Williams unter dem Begriff der ‚Körpergenres‘ (‚body genres‘) zusammen – Genres, die besonders starke, häufig exzessive und unkontrollierbare Emotionen im Zuschauer erregen. Laut Williams, zeichnen sich diese ‚Körpergenres‘ dadurch aus, dass sich die Emotionen der Charaktere scheinbar sehr leicht auf die Zuschauer übertragen und somit eine bestimmte Grenze beziehungsweise Distanz zwischen Zuseher und Film verletzt wird¹³⁵:

“[I]t seems to be the case that the success of these genres is often measured by the degree to which the audience sensation mimics what is seen on the screen. Whether this mimicry is [actually] exact, [...] the success of these genres seems a self-evident matter of measuring bodily response. [...] What seems to bracket these particular genres from others is an apparent lack of proper esthetic distance, a sense of over-involvement in sensation and emotion.“¹³⁶

Des Weiteren beschreibt Williams diese ‚body genres‘ als spektakulär (‚sensational‘) und exzessiv. Eben diese Eigenschaften seien die ausschlaggebenden Charakteristika solcher Filme und gleichzeitig der Grund für Kritik. ‚Unnötig‘ oder ‚unangebracht‘ seien häufige Kritikpunkte gegen diese – oft als minderwertig bezeichneten – Genre-Kategorien. Aber gerade eben Dank dieser Charakteristika seien die Strukturen und Effekte von Horrorfilmen,

¹³⁴ Carroll, „Film, Emotion, and Genre“, S. 47.

¹³⁵ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 154.

¹³⁶ Williams, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, S. 4f.

Melodramen und pornografischen Filmen interessant zu erforschen, meint Williams – und genau darin sieht sie ihre Aufgabe¹³⁷:

“This essay explores the notion that there may be some value in thinking about the form, function, and system of seemingly gratuitous excesses in these three genres. For if, as it seems, sex, violence, and emotion are fundamental elements of the sensational effects of these three types of films, the designation ‚gratuitous‘ is itself gratuitous. My hope, therefore, is that by thinking comparatively about all three ‚gross‘ and sensational film body genres we might be able to get beyond the mere fact of sensation to explore its system and structure as well as its effect on the bodies of spectators.”¹³⁸

Williams stellt sich in ihrem Artikel unter anderem die Frage, welche Eigenschaften in Bezug auf den körperlichen Exzess diese drei Genres teilen: Einerseits die Darstellung eines Körpers, der intensiven Gefühlen ausgesetzt ist – im Melodrama entspricht dies der Darstellung des Weinens, im Horrorfilm der Darstellung von Gewalt und Terror und in der Pornografie der Darstellung der Lust. Als weitere Eigenschaften dieser ‚Körpergenres‘ nennt Williams die Ekstase und Erregung des Zuschauers. Auf der visuellen Ebene teilen diese ekstatischen Gefühle (sexuelle Erregung, Schock und Traurigkeit) unkontrollierbare Zuckungen oder Starre und auf der akustischen Ebene unkontrollierbares Ausstoßen von Geräuschen wie Geschrei, Schluchzen und Stöhnen.¹³⁹

Die Berührungen zwischen den dargestellten Körpern in solchen Filmen – ob diese mit Schmerz, Leid oder Erregung verbunden sind – scheinen wiederum den Zuschauer zu berühren, sowohl auf einer haptischen als auch auf einer emotionalen Ebene. Die ausgelösten Emotionen im Betrachter, seien es Mitleid, Horror, Angst oder sexuelle Erregung, bewirken sichtbare Körperreaktionen wie Tränen oder Schweiß – zusammengefasst, äußerst intensive, ekstatische körperliche Erfahrungen.¹⁴⁰

¹³⁷ Vgl. Williams, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, S. 3.

¹³⁸ Ebd., S. 3.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 4.

¹⁴⁰ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 154.

4. Abschließende Gedanken: Atem(be)raubendes Kino

Jennifer Barker ist der Meinung, dass die Faszination für den menschlichen Körper und die körperliche Erfahrung im Kino, die lange Zeit von der Theorie vernachlässigt worden sind, bereits in den Wurzeln des Kinos beziehungsweise Films zu finden seien. Um dieser Behauptung auf den Grund zu gehen, machen wir eine kurze Reise zum Jahrmarkt beziehungsweise Vergnügungspark Ende des 19. Jahrhunderts: Neben all den anderen Attraktionen auf dem Jahrmarkt luden auch Filme und ihre Vorgänger die Betrachter zu physikalischen Erlebnissen ein. Bereits in den ersten ‚moving pictures‘ sei die Darstellung bewegter Körper (ob bewegt durch sportliche Aktionen, Tanzeinlagen oder aber starke Gefühle) im Mittelpunkt des Interesses gestanden¹⁴¹:

“The fact that moving pictures grew up in such close proximity to the roller coaster and other physical attractions suggests that it offered a similar kinetic thrill. [...] I want to emphasize that very early cinema featured above all the body *in motion*. The muscular movements of the human body are precisely what constituted not only the novelty of cinema, but, more important, its impact and appeal. The choice of subject matter of the earliest films underscores the fascination (of its makers and its audiences) with the body. Violence and sexuality, in the forms of boxing matches and titillating dance numbers, were extraordinarily well represented in early exhibition programs. [...] The public desired to see more than anything else images of the human body in various states of pain or pleasure and, above all, frenetic movement.”¹⁴²

Zusätzlich zu den gezeigten Körpern wurden auch die Körper der Zuschauer beansprucht – emotional und physikalisch. Der körperliche Einsatz des Zuschauers, eine gewisse Nähe zur Maschine und die Berührung oder Bewegung des Apparates waren vonnöten, um solch eine frühe Vorstellung bewegter Bilder erleben zu können. Die ersten Filme sind also neben Achterbahnen und anderen sehr physischen Attraktionen dargeboten worden. Nun werden heutzutage manche Filmserien mit einer wilden Achterbahnfahrt verglichen – ein Zufall? – womöglich nicht.¹⁴³

Abschließend noch eine sehr interessante und inspirierende Metapher, die Jennifer Barker für die Beziehung zwischen Zuschauer und Film verwendet – die Metapher des Atmens. Wie die Atmung gelangt der Film über die Körperoberfläche ins Innere und verlässt den Körper wieder durch die Sinnesorgane. Der Zuschauer atmet den Film sozusagen ein. Wenn ein

¹⁴¹ Vgl. Barker, *The Tactile Eye*, S. 132f.

¹⁴² Ebd., S. 132f.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 132f.

Film die vollste Aufmerksamkeit des Zuschauers hat, dann vermag auch er ihn metaphorisch einzuatmen. Ein ‚atem(be)raubender‘ Film, erklärt Barker, lässt uns demnach nicht nur vor Überraschung oder Überwältigung die Luft anhalten beziehungsweise nach Luft schnappen, sondern nimmt unseren Atem auf und gibt ihn uns in filmischer Form zurück¹⁴⁴:

“The cinema in-spires us, literally and metaphorically [...]. When a film has captured our attention completely, we are drawn in (in-spired) by it. Its body opens onto ours and invites, even inhales, us; we might even feel its pulse and breath as our own. The film takes in our forms of being-in-the-world, and at the same time fills us up and animates us with sensations and attitudes. [...] A ‚breathtaking‘ film not only makes us gasp in astonishment at what we’re watching; it also takes our breath in and gives it back to us in cinematic form. We take in its color, light, movement, drama, music, violence, eroticism, grandeur, intimacy, or immensity, for example. At the same time and in the same, bi-directional movement, we express these qualities back to the film in our own human form, and the film draws these things from us.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Vgl. Barker, *The Tactile Eye*, S. 145ff.

¹⁴⁵ Ebd., S. 147.

II. Berührung im Film

5. *It's the Sense of Touch: Einleitung zu Crash*

Der Film *Crash* (deutscher Titel: *L.A. Crash*), den James Monaco den „emblematische[n] Film der Nuller“¹⁴⁶ nennt, entstand im Jahre 2004 in der USA als Regiedebüt von Paul Haggis, der sich zuvor bereits als Drehbuchautor einen Namen gemacht hatte und auch das Drehbuch zu diesem Film schrieb. Im März 2006 wurde *Crash* mit dem Oscar für ‚Bester Schnitt‘, ‚Bestes Original-Drehbuch‘ und dem begehrten Oscar für ‚Bester Film‘ ausgezeichnet und in weiteren Kategorien nominiert. Der Film spielt in der Metropole Los Angeles rund um die Weihnachtszeit und handelt von Rassismus, Vorurteilen, der Angst vor Berührung und den Kollisionen, die gelegentlich ausgelöst werden und Menschen einander näher bringen. Bereits in den ersten Minuten (beziehungsweise in der ersten Szene) des Films wird diese Thematik vorgestellt:

*„It's the sense of touch. [...] In any real city you walk, you know. You brush past people, people bump into you. In L.A. nobody touches you. We're always behind this metal and glass. I think we miss that touch so much that we crash into each other, just so we can feel something.“*¹⁴⁷

(gesprochen von Detective Graham Waters)

„Es ist das Gefühl der Berührung. [...] In einer normalen Stadt geht man zu Fuß, verstehst du? Man berührt einander, rempelt sich an. In L.A. berührt dich nie jemand. Wir sind doch immer nur hinter Metall und Glas. Ich glaube diese Berührung fehlt uns so sehr, dass wir miteinander kollidieren müssen, um überhaupt etwas zu spüren.“ (deutsche Synchronisation)

Crash zeigt, wie (schicksalshafte) Begegnungen und Berührungen das Leben der betroffenen Menschen beeinflussen und ändern können. Die Handlung beläuft sich auf etwa zwei Tage und wird größtenteils im Rückblick erzählt. Der Film könnte in das Genre des Dramas oder aber auch in das des Episodenfilms (angenommen, der Episodenfilm bildet ein eigenes Genre) eingegliedert werden. Nach der Besprechung des Inhalts soll ein Kapitel unter anderem Aufschluss über den Episodenfilm (im Allgemeinen) geben.

¹⁴⁶ Monaco, *Film Verstehen*, S. 456.

¹⁴⁷ *L.A. Crash (Crash, USA 2004)*, 0:03:00-0:03:31.

6. *Episoden in Crash*: Beschreibung des Inhalts

Der Film beginnt mit einem Dialog zwischen Detective Graham Waters und seiner Kollegin Ria, die soeben einen Auffahrunfall am Weg zum Schauplatz eines Mordes hatten. Ria beginnt einen Streit mit der Koreanerin, die den Unfall verursacht hat. Als Graham bei der Begutachtung des Tatorts das Opfer zu Gesicht bekommt, erstarrt sein Blick. Bevor der Zuschauer das Opfer sieht und erfährt warum Graham erstarrt, springt die Handlung etwa 36 Stunden zurück, um die Geschehnisse des vorhergegangenen Tages zu zeigen und somit auch das Geheimnis um den Mord zu lüften. Da die Handlung aufgrund des episodischen Charakters sehr verschachtelt ist, wird der Inhalt ab sofort in Form von Zusammenfassungen der einzelnen Episoden wiedergegeben:

Episode 1: Ladenbesitzer Farhad

Der persische Ladenbesitzer Farhad fühlt sich, aufgrund eines Überfalls auf seine Frau und der Diskriminierung seiner Familie gegenüber, nicht mehr sicher und kauft mit Hilfe seiner Tochter Dori eine Pistole. Als die Tür zu seinem Geschäft nicht mehr schließen möchte, wird der Schlosser Daniel herbestellt. Dieser tauscht zwar das Schloss aus, rät Farhad jedoch die komplette Tür zu erneuern. Farhad, der denkt, dass Daniel nur ein Schwindler sei und einem Freund einen weiteren Job verschaffen wolle, lässt die Tür nicht auswechseln. Als er am nächsten Tag seinen Laden völlig verwüstet und ausgeplündert wiederfindet, gibt er dem Schlosser die Schuld daran. Außer sich vor Wut und Verzweiflung schnappt er seine neu erworbene Waffe und fährt zu Daniels Adresse, die er mithilfe seiner Rechnung ausfindig macht. Er stellt Daniel vor dessen Haus, bedroht ihn mit der Waffe und verlangt Schadenersatz. In einem Moment der Verzweiflung und des Zorns schießt Farhad auf den Schlosser – und zwar im selben Moment als dessen Tochter in die Arme ihres Vaters springt, um ihn zu beschützen. Als es sich nach einigen Schrecksekunden herausstellt, dass das Mädchen jedoch unversehrt ist, kann Farhad das Wunder kaum fassen. Er denkt, dass ein Schutzengel dem Mädchen und damit auch ihm das Leben gerettet habe – unwissend, dass seine Tochter Dori beim Kauf der Waffe Platzpatronen besorgt hat.

Episode 2: Autodiebe Peter und Anthony

Die zwei afroamerikanischen jungen Männer Peter und Anthony kommen aus einem Restaurant und diskutieren über Diskriminierung. Kurz danach ziehen sie ihre Waffen, bedrohen ein Ehepaar und stehlen deren Auto. Als sie daraufhin gemeinsam im gestohlenen

Wagen auf dem Weg zu ihrem Händler sind, überfahren sie unabsichtlich einen Koreaner. Sie nehmen ihn mit, setzen ihn vor dem Krankenhaus ab und flüchten. Kurz darauf stellt sich der Autodiebstahl als nutzlos heraus, denn der Händler kauft ihnen den Wagen nicht ab, da durch den Transport des Verletzten überall Blut am und im Auto ist. Am nächsten Tag wollen sie ein weiteres Auto überfallen und sind überrascht auf einen afroamerikanischen Lenker (Cameron Thayer) zu treffen. Dieser wehrt sich und beginnt eine Prügelei mit Anthony. Als die Polizei auf das Geschehen aufmerksam wird, flüchtet Peter. Anthony möchte sich den Wagen schnappen, doch Cameron kommt ihm zuvor und fährt mit ihm am Beifahrersitz davon. Beim Aufeinandertreffen mit der Polizei verrät Cameron Anthony jedoch nicht. Peter ist noch immer alleine unterwegs als es dunkel wird. Ein junger Mann (Officer Hansen) bietet ihm schließlich eine Mitfahrgelegenheit an. Als es jedoch im Auto zu einer Diskussion und einigen Missverständnissen kommt, wird Peter erschossen. Anthony findet in der Zwischenzeit durch Zufall (oder Schicksal?) den weißen Minibus des Koreaners, den sie überfahren haben. Als er beim Händler bemerkt, dass der Bus voller Flüchtlinge ist, beschließt er diese nicht zu verkaufen, sondern freizulassen.

Episode 3: Staatsanwalt Rick Cabot und Frau Jean

Staatsanwalt Rick Cabot und seine Frau Jean werden von zwei Afroamerikanern überfallen und ihres Autos beraubt. Aus Angst vor einem Einbruch lassen die Cabots daraufhin die Schlösser in ihrem Haus austauschen. Als Jean den Schlosser mit seinen Tätowierungen sieht, fühlt sie sich unsicher und befürchtet, er könne die Schlüssel seinen „Knastbrüdern“ geben. Völlig aufgebracht verlangt sie von ihrem Mann, er möge am nächsten Tag die Schlösser gleich noch einmal austauschen lassen. Währenddessen hat Rick ganz andere Probleme: Er ist Generalstaatsanwalt von Los Angeles und hat Angst, dass er aufgrund des Ereignisses bei den bevorstehenden Wahlen entweder die Stimmen seiner schwarzen oder konservativen Wähler verlieren könne. Zusätzlich dazu macht ihm ein weiterer Mord, der wieder das Thema der Rassendiskriminierung aufbringt (ein weißer Polizist erschießt einen schwarzen Polizisten), Sorgen. In der Zwischenzeit ist Jean unzufrieden, verzweifelt und nur noch wütend auf die Welt. In einem Moment der Unachtsamkeit stolpert sie und fällt die Stiegen hinunter. Maria, ihre Haushelferin, ist die einzige Person, die direkt nach dem Sturz für Jean da ist. Da gesteht Jean Maria dankbar, dass sie eigentlich ihre beste Freundin sei.

Episode 4: Detective Graham Waters und Kollegin Ria

Detective Graham Waters und Kollegin Ria ermitteln in einem Mordfall: Ein weißer Polizist hat einen schwarzen Undercover-Polizisten (angeblich aus Notwehr) erschossen. Nachts: Während Graham und Ria gerade miteinander schlafen, ruft Grahams Mutter an. Nachdem er sie auf respektlose Weise abwimmelt und Ria als ‚Mexikanerin‘ bezeichnet, obwohl ihre Eltern nicht aus Mexiko stammen, ist Ria enttäuscht und wütend. Sie wirft Graham vor, er würde absichtlich die Leute, die ihm zu nahe kommen, auf Distanz halten. Als Graham am nächsten Tag seine (drogenabhängige) Mutter besucht, findet er sie völlig apathisch und hilflos wieder. Sie ist verzweifelt, weil sie nicht weiß, wo ihr jüngerer Sohn ist. Sie bittet Graham seinen Bruder zu suchen und nach Hause zu bringen. Beim Fall, den Graham und Ria ermitteln, wird der Detective mit der Akte seines Bruders erpresst, um wichtige Informationen bezüglich des Motivs des angeblich fahrlässigen Mörders zu vertuschen. In der Nacht werden Graham und Ria zu einem weiteren Tatort eines Mordes bestellt. Nach einem Auffahrunfall, an dem sie beteiligt sind, begutachtet Graham den Tatort. Er sieht das Opfer – es ist sein verschwundener Bruder Peter. Als die Mutter vom Tod ihres Sohnes erfährt, gibt sie Graham die Schuld daran, denn er habe es versäumt seinen Bruder zu suchen.

Episode 5: Officer John Ryan und Officer Thomas Hansen

Officer John Ryan ist erzürnt und verzweifelt, weil er seinem kranken und leidenden Vater nicht helfen kann. Seine beiden Versuche bei der Krankenkassa eine Unterschrift für einen Arzttermin oder eine eventuell notwendige Operation zu bekommen schlagen fehl und enden immer wieder mit rassistischen Vorwürfen der Angestellten Shaniqua Johnson gegenüber. Im Dienst mit seinem Kollegen Officer Thomas Hansen stoppt John einen Wagen, der einem als gestohlen gemeldeten Auto nur gleichsieht. Obwohl die Insassen Cameron und Christine Thayer nichts verbochen haben, nutzt Officer Ryan seine Macht als Polizist aus um das Ehepaar zu demütigen. Angewidert vom Verhalten seines Kollegen wechselt Officer Hansen seinen Partner. Beide Polizisten treffen im Laufe des Films noch einmal auf Cameron beziehungsweise Christine: Thomas hilft Cameron in einer kniffligen Situation mit der Polizei und bewahrt ihn vor einer Festnahme oder sogar Schlimmerem. Officer Ryan kommt mit seinem neuen Kollegen zufällig zu einem Unfallort und versucht einer im Auto eingeklemmten Frau zu helfen. Als diese sich hysterisch wehrt von ihm angegriffen zu werden, merkt John, dass es Christine ist und was er ihr mit der Demütigung und Belästigung am Vortag angetan hat. Er schafft es jedoch sie zu beruhigen und rettet sie kurz

vor der Explosion des Wagens. In der Nacht, auf dem Weg nach Hause vom Dienst, nimmt Thomas Hansen einen Autostopper (Peter) mit. Doch während der Fahrt führt ein Missverständnis zum nächsten: Thomas denkt Peter würde seine Waffe ziehen und erschießt ihn kurzerhand. Als er jedoch bemerkt, dass er einen unbewaffneten unschuldigen Mann erschossen hat, wirft er Peter aus dem Auto und verbrennt danach seinen Wagen.

Episode 6: Schlosser Daniel

Nach einem anstrengenden Tag, an dem er unter anderem die Schlösser der Familie Cabot ausgetauscht hat, kommt der Schlosser Daniel nach Hause und findet seine durch einen Schuss verängstigte, kleine Tochter unter ihrem Bett. Um ihr die Angst zu nehmen, erzählt Daniel von seinem magischen, durchsichtigen Umhang, der ihn vor allem – besonders vor Kugeln – schützt. Er meint, er brauche ihn jetzt nicht mehr und hängt ihn seiner Tochter um. Kurz darauf wird er wieder dienstlich abgerufen – und zwar zu dem Ladenbesitzer Farhad, dessen Tür nicht schließt. Daniel wechselt das Schloss aus, bemerkt jedoch, dass die Tür das eigentliche Problem ist und erneuert werden muss. Als Farhad ihm völlig aufgebracht vorwirft, er sei ein Betrüger, und einen Streit beginnt, verlässt der Schlosser das Geschäft. Am Tag danach, als Daniel gerade sein Werkzeug vom Auto zu seinem Haus tragen möchte, wartet der erzürnte Verkäufer, dessen Geschäft aufgrund der kaputten Tür über Nacht ausgeraubt worden ist, bereits auf ihn. Er bedroht Daniel mit seiner Waffe und verlangt Schadenersatz. Daniels Tochter, die vom Haus aus das Geschehen verfolgt, läuft ihrem Vater zur Hilfe, da er ja nicht mehr den magischen Umhang habe. In einer Kurzschlussreaktion schießt Farhad – im selben Moment als das Mädchen Daniel in die Arme springt. Als Daniel bereits denkt, er habe seine Tochter verloren, bemerkt er, dass sie unversehrt ist.

Episode 7: Ehepaar Cameron und Christine Thayer

Nach dem unangenehmen Vorfall mit der Polizei, bei dem Officer Ryan unter anderem mit der Ausrede einer Leibesvisitation Christine belästigt hat, wirft diese ihrem Mann Cameron vor, dass er aus Angst, seine Arbeitskollegen könnten durch diesen diskriminierenden Vorfall bemerken, dass er wirklich ‚schwarz‘ ist, nur tatenlos zugesehen und sich dann auch noch entschuldigt hat. Als Cameron am nächsten Tag von Peter und Anthony in seinem Auto überfallen wird, denkt er an die Geschehnisse des Vortags und die Vorwürfe seiner Frau, fasst Mut und greift Anthony an. Als die Schlägerei von einer vorbeifahrenden Polizei bemerkt wird, flüchtet Cameron mit Anthony im Auto. Die Polizei kann ihn jedoch stellen. Officer Hansen, der Cameron plötzlich wiedererkennt, setzt sich für ihn ein und verhindert

damit Schlimmeres. Wie das Schicksal es so will, hat auch Christine eine Wiederbegegnung mit Officer Ryan. Nach einem Autounfall liegt Christines Wagen auf dem Dach und sie hängt verzweifelt in ihrem Gurt fest. John, der zur Unfallstelle kommt, kann Christine in letzter Sekunde aus dem explodierenden Auto retten.

Episode 8: Koreanisches Paar

Ein Mann koreanischer Herkunft, der mit Menschen handelt und in seinem weißen Minibus Flüchtlinge versteckt hält, wird überfahren und ins Krankenhaus gebracht. Seine Frau hört von dem Unfall und verursacht auf dem Weg ins Krankenhaus selber einen Auffahrunfall – mit Detective Graham und Ria. Als sie im Krankenhaus ankommt, ist sie froh zu sehen, dass ihr Mann noch am Leben ist.

In der allerletzten Szene des Films passiert wieder ein Auffahrunfall, an dem die Krankenkassa-Angestellte Shaniqua Johnson beteiligt ist.

7. Berührung im Episodenfilm

7.1. Was ist ein ‚Episodenfilm‘?

Der Episodenfilm, der sich seit den 1990er Jahren und besonders im 21. Jahrhundert an besonders großer und steigender Popularität erfreut, ist keine Erfindung der Neuzeit. Er hat seine Wurzeln bereits in der Stummfilmära (als Ursprung wird häufig *Intolerance* von 1916 angesehen) und taucht immer wieder im Verlauf der Filmgeschichte auf. Lommel argumentiert in seinem Artikel „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, dass die Popularität und Aktualität dieses ‚Genres‘ auf die Parallelen zwischen seiner Struktur und die unserer Gesellschaft zurückzuführen seien: „Eine Leitmetapher der globalisierten Welt ist das Netz. Und die Idee der Vernetzung – von Geschichten, Personen, Ereignissen – ist geradezu ein Phantasma vieler Episodenfilme.“¹⁴⁸ Als zweiten Grund für die steigende Popularität nennt er das Interesse an dem Seriellen und Episodischen, das in Zusammenhang mit unseren Fernsehgewohnheiten steht.¹⁴⁹ Bordwell begründet die Beliebtheit mit dem wachsenden Interesse vieler Regisseure an der Form des Films und dem Streben nach reiner Kunst:

„[T]hese films bear the traces of an effort to refresh storytelling devices in ways intelligible to broad audiences. [...] The self-consciousness of the films‘ narration, shouting or whispering more or less directly to the audience, goes along with filmmakers‘ growing interest in sheer artifice.“¹⁵⁰

Wie kann nun der Episodenfilm definiert werden? Was sind die typischen Charakteristika dieses ‚Genres‘? Warum hat die Berührung gerade im Episodenfilm einen so großen Stellenwert?

„Im Episodenfilm wird [...] das nebensächliche, ephemere Ereignis, die Episode, zum Hauptsächlichen, die flüchtige Begegnung zur Signatur einer ganzen Gesellschaftsschicht“¹⁵¹, schreibt Lommel. Wenn es zur Definition des Episodenfilms kommt, scheint es viele verschiedene Ansätze und Meinungen zu geben. Auch auf die Frage, ob der Episodenfilm ein Genre für sich ist, wird in der Filmwissenschaft keine

¹⁴⁸ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 125.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 123ff.

¹⁵⁰ Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 244.

¹⁵¹ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 129.

Übereinstimmung gefunden. Des Weiteren scheint es hin und wieder auch Uneinigkeiten zu geben, was die Abgrenzung dieses Genres von anderen Filmarten, wie dem Omnibusfilm oder Kompilationsfilm, betrifft.¹⁵² Karsten Treber argumentiert, dass der Episodenfilm aus „[...] einzelnen, zeitlich und räumlich in sich abgeschlossenen narrativen Segmenten, die auf der Handlungsebene keinen gegenseitigen Einfluss aufeinander nehmen können“¹⁵³, besteht. Im Gegensatz dazu hebt Michael Lommel in seiner Definition die möglichen Verbindungen zwischen Episoden hervor: „Die kleinste Einheit des Episodenfilms besteht aus zwei relativ unabhängig entwickelten Geschichten, die aber – manchmal auf geheimnisvolle Weise – korrespondieren können [...]“¹⁵⁴ Ich schließe mich Lommels Definition an, denn die Berührungspunkte zwischen einzelnen Episoden spielen, meiner Meinung nach, eine zentrale Rolle für dieses ‚Genre‘. Ich wage daher folgenden Versuch einer Definition: Ein Episodenfilm besteht aus mehreren relativ separaten Erzählsträngen (Handlungen), die meist durch unterschiedliche Verknüpfungen inhaltlicher oder formaler Art zu einem Netz verwoben werden. Auf der inhaltlichen Ebene können die einzelnen Handlungsstränge durch ein übergreifendes Thema oder bestimmte Ereignisse verbunden werden und auf der formalen Ebene werden die Episoden zum Beispiel durch die Montage in Kontakt miteinander gebracht. All diese verschiedenen Möglichkeiten an ‚Berührungen‘ zwischen Episoden sind ein Grund dafür, warum sich ein Episodenfilm, meiner Meinung nach, besonders gut für diese Arbeit, die sich Berührungen auf verschiedenen Ebenen im Kino und Film widmet, eignet.

Lommel unterscheidet allgemein zwischen den zwei prominentesten Erzählformen, die jedoch auch in den verschiedensten Kombinationen und Variationen auftreten können – jene, in der die Episoden verschachtelt dargestellt werden und die, in der die vollständigen Episoden nacheinander gezeigt werden. Ersterer Typus ist, meines Erachtens, die häufigere und typischere Form eines Episodenfilms. Hier werden die Episoden in einzelne Szenen aufgebrochen und mittels ‚Cross-cutting‘ beziehungsweise Parallelmontage beliebig aneinander gereiht und zu einem Netz verwoben. Als Charakteristika des Episodenfilms nennt Lommel unter anderem ‚Sukzessive Simultaneität‘, ‚Multiperspektivität‘ und ‚Zufall und Notwendigkeit‘. ‚Sukzessive Simultaneität‘ bedeutet, dass die Handlungen zwar an verschiedenen Orten, aber zur gleichen Zeit spielen. Zur ‚Implosion der Episodendifferenz‘ kommt es, wenn mehrere oder alle Episoden durch bestimmte Ereignisse zusammengebracht

¹⁵² Vgl. u.a. Garden, „Die Dramaturgie des Zufalls im Episodenfilm“, S. 18.

¹⁵³ Treber zitiert in ebd., S. 19.

¹⁵⁴ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 129.

werden. Unter ‚Multiperspektivität‘ versteht er die Technik, das Geschehen vom Blickwinkel verschiedenster Charaktere zu zeigen.¹⁵⁵ Karsten Treber schreibt über den Zufall als zentrales Element des Episodenfilms:

„Der Begriff des Zufalls impliziert, dass zwei oder mehrere Personen, Dinge oder Ereignisse „aufeinander zufallen“ bzw. „ineinander fallen“. Der Zufall bezeichnet also ein wenn auch kurzes Treffen und Konvergieren von zuvor voneinander getrennten Kausalketten.“¹⁵⁶

7.2. Berührungspunkte zwischen Episoden

Wie bereits erwähnt wurde, weist der Episodenfilm meist Berührungspunkte zwischen den einzelnen Episoden sowohl auf einer inhaltlichen als auch auf einer formalen Ebene auf. Beides soll anhand von *Crash* erläutert werden.

7.2.1. Berührung auf inhaltlicher Ebene

Auf der inhaltlichen Ebene werden die Episoden im Episodenfilm meist durch ein gemeinsames Thema verknüpft. In *Crash* ist dieses übergeordnete Thema zum Beispiel Rassismus. Alle Charaktere haben in irgendeiner Weise mit Vorurteilen und Rassismus zu kämpfen – ob aktiv oder passiv. Außerdem verbindet sie ein Gefühl von Einsamkeit, obwohl sie in einer Megastadt wie Los Angeles leben. Auch die Angst vor Berührung und Nähe oder das Scheitern von gegenseitigen Berührungen zieht sich als roter Faden durch die Geschichten.¹⁵⁷

Weitere Berührungspunkte entstehen auf der inhaltlichen Ebene häufig durch (übernatürliche) Ereignisse, die meist alle Figuren betreffen. In *Crash* wäre dies, zum Beispiel, der Schneefall über Los Angeles – nahezu ein meteorologisches Wunder. Die meisten Verknüpfungen zwischen zwei oder mehreren Episoden entstehen durch kleine Ereignisse, an denen Charaktere verschiedener Episoden beteiligt sind. Ein typisches Ereignis, das eine unweigerliche Begegnung und Berührung zwischen den Charakteren schafft, ist der Autounfall – ein prominentes Motiv in *Crash*. Die Episodenübersicht von

¹⁵⁵ Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130ff.

¹⁵⁶ Treber zitiert in Wichart, „Der Episodenfilm – Dramaturgischer Aufbau und visuelle Auflösung“, S. 31.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 25.

Crash zeigt bereits, dass jede Episode mit mindestens einer – meist mehreren – anderen Episoden auf irgendeine Art und Weise verstrickt ist. Jene Episode, die in *Crash* eindeutig die meisten Berührungspunkte mit anderen Episoden aufweist, ist die Episode mit Peter und Anthony (laut Episodenübersicht Nummer 2). Diese kreuzt sich mit fünf der restlichen sieben Episoden: Peter und Anthony überfallen Jean und Rick Cabot – eine Kreuzung mit Episode 3; Peter ist Grahams Bruder und Graham findet Peters Leiche – Berührung mit Episode 4; Thomas Hansen hilft Cameron, während Anthony sich bei ihm im Wagen versteckt, und Thomas erschießt Peter – zwei Verknüpfungen mit Episode 5; Anthony und Peter überfallen Cameron – Berührung mit Episode 7; und Anthony und Peter überfahren den koreanischen Mann – Verknüpfung mit Episode 8. Hin und wieder kreuzen sich auch Episoden, ohne dass die Charaktere sich einander wirklich begegnen beziehungsweise berühren. Dies ist auch bei *Crash* der Fall: Während John Ryan, zum Beispiel, mit der Krankenversicherungsangestellten am Telefon spricht, befindet sich der koreanische Menschenhändler im gleichen Fastfood-Restaurant. Kurz danach fährt der Mann koreanischer Abstammung mit seinem Wagen bei Officer Ryan vorbei – ihre Wege kreuzen sich in doppeltem Sinne.¹⁵⁸

Manchmal werden Verbindungen zwischen Charakteren erst gegen Ende des Films gelüftet, um die Spannung zu halten. Ein gutes Beispiel dafür ist die Beziehung zwischen Graham und Peter in *Crash*. Erst in den letzten Minuten des Films wird gelüftet, dass die Leiche, die Graham zu Beginn des Films findet, Peter ist, und, dass die beiden Brüder sind. Überraschungsmomente resultieren im Episodenfilm häufig aus unerwarteten Verbindungen zwischen Figuren beziehungsweise Berührungspunkten zwischen Episoden.¹⁵⁹

7.2.2. Berührung auf formaler Ebene

„In addition to these common themes and narrative strategies, ensemble films share formal and stylistic elements like rapid cross-cutting or “short cuts,” a propensity for montage and continual camera motion, scenes choreographed to music, and the use of rhyming visual threads and graphic matches – most often cuts between different characters driving cars or walking through doors to different buildings – to connect disparate sequences.“¹⁶⁰

¹⁵⁸ Vgl. u.a. Wichart, „Der Episodenfilm – Dramaturgischer Aufbau und visuelle Auflösung“, S. 25f und Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130f.

¹⁵⁹ Vgl. Wichart, „Der Episodenfilm – Dramaturgischer Aufbau und visuelle Auflösung“, S. 25f.

¹⁶⁰ Hsu, „Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis’s *Crash*“, S. 135.

Wie Hsu in diesem einleitenden Zitat treffend schreibt, gibt es im Episodenfilm nicht nur auf der narrativen Ebene Berührungspunkte zwischen den Episoden sondern auch auf der formalen Ebene des Films. Mittels Parallelmontage werden Verknüpfungen zwischen Szenen beziehungsweise Episoden hergestellt. Des Weiteren wird auch der Einsatz von Musik häufig angewandt, um Berührungspunkte zwischen Episoden zu schaffen, besonders um eine gemeinsame Stimmungslage oder Gefühle verschiedener Charaktere zu untermalen.¹⁶¹ Obwohl solch eine Berührung durch Musik auch eine Rolle in *Crash* spielt, wird sich die folgende Analyse ausschließlich auf Berührung durch Schnitt fokussieren.

Lommel erläutert: „Der Schnitt, die Montage, die eine Einstellung von der anderen trennt, ist *per se* schon episodisch, sozusagen das Ausgangsprinzip des Episodenfilms.“¹⁶² Interessant ist, dass Lommel das Wort ‚trennt‘ verwendet, während ich, im Gegenteil dazu, in diesem Kapitel weniger für eine Trennung als für eine Verbindung argumentieren möchte – ähnlich wie Hsu dies in dem folgenden Zitat tut:

„[T]he camera exposes or at least intimates connections even when characters feel most alienated: when characters are not unwittingly rubbing shoulders or crashing cars on the streets, cross-cutting shows that they are at least all unified by common experiences [...].“¹⁶³

Hsu ist der Meinung, dass sich die Charaktere in *Crash* noch so einsam fühlen können, sie werden mittels Parallelmontage in ihrer gemeinsamen Einsamkeit dargestellt. Auf der formalen Ebene wird also häufig eine Verbindung hergestellt, wo auf der narrativen Ebene keine stattfindet. Auch Bordwell ist der Ansicht, dass Berührungspunkte durch ‚Cross-Cutting‘ hergestellt werden: „The technique of crosscutting among strangers is particularly useful. It can make their eventual encounters seem less coincidental, for they’ve been connected for us, if not for each other, from the start.“¹⁶⁴ Bordwell zufolge wird ein zufälliges Aufeinandertreffen der Charaktere verschiedener Episoden durch die von Anfang an stattfindende Parallelmontage glaubwürdiger gemacht – der Übergang von separaten Episoden zu dem Netz an Episoden somit erleichtert.

Nun zur Analyse des Schnitts in *Crash*. Beim aufmerksamen Filmeschauen fällt sofort auf, dass häufig vor und nach einem Schnitt, also zu Beginn und am Ende zahlreicher Szenen,

¹⁶¹ Vgl. Hsu, „Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis’s *Crash*“, S. 135.

¹⁶² Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130.

¹⁶³ Hsu, „Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis’s *Crash*“, S. 137.

¹⁶⁴ Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 207.

Charaktere die Räumlichkeiten, in denen sie sich befinden (den Schauplatz), verlassen oder betreten. Dies ähnelt stark dem Auftritt und Abgang von Schauspielern im Theater. Indem zahlreiche Szenen verschiedener Episoden in diesem Schema gezeigt werden und häufig sogar aufeinander folgen, werden bereits Berührungspunkte für den Zuschauer geschaffen, obwohl meist noch keine wirkliche Berührung zwischen den Charakteren stattgefunden hat. Hier einige Beispiele, um mein Argument zu untermalen: In Minute 40:53 beginnt die Szene damit, dass Richard Cabot mit seiner Sekretärin durch die Tür seines Büros die Halle betritt. Sie gehen den Gang entlang und werden dabei von der Kamera zuerst von vorne in einer Halbnahen gezeigt und kurz vor dem Schnitt zur nächsten Szene von hinten in einer Totalen, wie sie die Räumlichkeiten wieder verlassen. Es folgt der Schnitt (41:16) und die Charaktere der nächsten Episode (Anthony und Peter) treten von der linken Seite in das Bild. Auch sie kommen durch die Gartentür eines Hauses auf den Gehweg. Ein zweites Beispiel ist der Schnitt in Minute 54:57. In der Szene vor dem Schnitt kann der Zuschauer beobachten wie Farhad nach einem Gespräch mit seiner Tochter sein Geschäft durch die Hintertür verlässt, und in der darauf folgenden Szene kommt Officer Thomas Hansen (gemeinsam mit einigen anderen Polizisten) durch die Ausgangstür des Polizeireviers in den Hof, wo die Kamera bereits auf ihn wartet. Auch in Minute 01:03:53 betritt Graham Waters, geführt von Cabots Sekretärin, eine Art Konferenzraum. In der darauffolgenden Szene (01:08:50) kommt der Staatsanwalt aus einem Raum in die Halle, wo Waters und die Sekretärin ihn bereits erwarten. Kurz vor dem Ende dieser Szene verlässt Rick den Schauplatz, langsam gefolgt von der Sekretärin.

Besonders interessant ist auch der Schnitt in Minute 43:19. Bei diesem Schnitt handelt es sich um eine Berührung von Bild und Ton: Der Schnitt von der Szene mit Anthony und Peter zur nächsten Szene, in der sich Cameron gerade auf einem Filmset befindet, wird von Cameron mit „Cut!“ kommentiert.

7.2.2.1. Match Cuts

Auffallend und interessant für die Analyse des Schnitts sind die zahlreichen ‚Match Cuts‘, die eine scheinbare Berührung zwischen Episoden beziehungsweise Charakteren besonders forcieren. Bei meiner Internetrecherche habe ich folgende Definition für ‚Match Cut‘ gefunden:

„Match Cut (to match (engl.) = 'zusammenpassen/-fügen', cut (engl.) = 'Schnitt') bezeichnet eine Technik der Filmmontage, bei dem in eine Bewegung hinein geschnitten und diese in einem anderen Bildmotiv fortgesetzt wird. Es ist die Verbindung zweier Einstellungen, die verschiedenen Handlungseinheiten entsprechen, also zeitlich und räumlich getrennt sind, durch die Inszenierung analoger, sich entsprechender Elemente innerhalb der Bildkader. Die parallele Verwendung von Formen, Bewegungen oder anderer Bestandteile erzeugt Kontinuität, da die menschliche Wahrnehmung gleichartige, auf einander folgende Eindrücke als zusammengehörig begreift. Beim Match Cut wird dem Zuseher oft dort ein Zusammenhang vorgegaukelt, wo eigentlich keiner ist. Zwei Gegenstände werden in aufeinanderfolgenden Szenen so im Bild positioniert, dass die Objekte vom Ende der letzten Szene und vom Anfang der folgenden Szene einer Transformation gleich nahtlos ineinander überzugehen scheinen oder der Gegenstand der zweiten Szene die Bewegung der ersten fortsetzt. (Nicht zu verwechseln mit Morphing, bei dem ein Objekt in ein anderes verwandelt wird) –

Zusammenpassende Geräusche aus verschiedenen Szenen oder Geräusche in Szene 2 die zum Bildinhalt aus Szene 1 passen, ergeben ebenfalls einen Match Cut. [...] Da der Zuschauer einen Zusammenhang zwischen zwei Einstellungen vermutet, glaubt er meist am Anfang, die Szene spiele weiterhin am selben Ort zur selben Zeit. Dass dies nicht der Fall ist erzeugt ein Aha-Erlebnis und Aufmerksamkeit.“¹⁶⁵

In den nächsten Absätzen sollen vier Beispiele aus *Crash* illustrieren, dass ‚Match Cuts‘ auch in diesem Film eine tragende Rolle für die Berührung zwischen Episoden spielen. Die Zeitangabe zu Beginn jedes Absatzes zeigt die genau Sekunde des ‚Match Cuts‘ an.

Minute 07:46: Farhads Tochter ist dabei den Waffenladen zu verlassen. In einer Nahaufnahme wird gezeigt, wie sie mit der linken Hand die Tür aufdrückt. Gerade in der Sekunde, in der sich die Tür einen Spalt öffnet, folgt der Schnitt. Die Kameraeinstellung wird für den Beginn der darauffolgenden Szene ungefähr beibehalten. In einer Nahaufnahme zeigt die Kamera, wie die Eingangstür eines Restaurants (ebenfalls durch Drücken) geöffnet wird. Es findet also ein Bewegungsanschluss an die Szene davor statt. Nach einem leichten Schwenk nach oben wird das Gesicht der Person, die aus dem Restaurant kommt, gezeigt. Es ist, wie der Zuschauer später herausfindet, der Autodieb Anthony, knapp gefolgt von seinem Freund Peter.

Minute 10:21: Anthony und Peter flüchten in dem Auto der Cabots, das sie gerade eben gestohlen haben. Kurz vor dem ‚Match Cut‘ wird in einer Halbtotale gezeigt, wie das Auto eine Kurve fährt und schließlich nahe an der Kamera (von links nach rechts) vorbeifährt. Gerade als die Nahaufnahme die hintere Tür des Wagens erreicht hat, und bevor das Auto

¹⁶⁵ <http://homepage.univie.ac.at/evelyne.puchegger-ebner/files/Lehrmittel/filmschnitt.pdf>, 25.7.2012, S. 3f.

ganz aus dem Bild verschwindet, folgt der Schnitt. In genau der gleichen Kameraperspektive und Einstellungsgröße wie zuvor, wird das Bild plötzlich nicht mehr von dem schwarzen Wagen, sondern von einem weiß-schwarzen Auto ausgefüllt – einem Polizeiwagen. Dieser Wagen vollendet nun die Bewegung des schwarzen Autos, die durch den fast unbemerkbaren Schnitt kaum unterbrochen wird. Als das Auto aus dem Bild (auf der rechten Seite) verschwindet, wird im Hintergrund der Tatort eines Mordes sichtbar. Wie eine entgegengesetzte Bewegung zum Polizeiauto wird nach ein bis zwei weiteren Sekunden ein gelbes Sperrband im Vordergrund des Bildes von rechts nach links aufgerollt. Sobald es den linken Rand des Bildes erreicht, tritt eine Polizistin gemeinsam mit Graham und Ria von links auf.

Minute 47:29: Ähnlich zum ersten beschriebenen ‚Match Cut‘, endet die Szene, in der Officer Ryan das Gebäude der Krankenkasse verlässt, mit einer Nahaufnahme von Johns Hand, die gerade eine Tür öffnet. Schnitt. In der darauffolgenden Szene wird die Bewegung weitergeführt: die Tür zu einem Büro wird geöffnet (dies wird wieder in einer Nahaufnahme gezeigt) und ein Mann tritt herein. Wieder verläuft durch den Bewegungsanschluss der Szenenübergang fließend.

Minute 38:32: In diesem Fall findet die Berührung zwischen den zwei Szenen (und gleichzeitig Episoden) nicht durch einen fließenden Bildübergang, sondern durch eine Tonüberlappung statt. Die eine Szene endet damit, dass Ria nach einer Diskussion mit Graham das Schlafzimmer verlässt und die Tür hinter sich zuknallt. Schnitt. In der nächsten Szene schreckt Officer Ryan in seinem Bett auf. Durch den schnellen Schnitt, der gleichzeitig mit dem Knall der Tür zusammenfällt, wirkt es so, als ob John durch das laute Geräusch aufgeweckt worden sei. Im weiteren Verlauf der Szene wird klar, dass John von einem Geräusch, das sein Vater (womöglich beim Betreten des Badezimmers) gemacht hat, aufgeweckt worden ist.

Diese Schnitttechnik ist bemerkenswert und zeigt eindeutig eine Liebe zum Detail. Ich denke, die vier Beispiele verdeutlichen sehr gut, was ich mit ‚Berührung zwischen Episoden‘ ausdrücken wollte. Nachdem nun bereits Berührungspunkte zwischen Episoden im Film *Crash* auf der narrativen Ebene und besonders auf der formalen Ebene analysiert wurden, werden sich die restlichen Kapitel ausschließlich mit den Berührungen zwischen den Charakteren in *Crash* beschäftigen.

8. Berührung zwischen Charakteren im Film *Crash*

8.1. Von der zärtlichen Umarmung zum verletzenden Schlag:

Berühren und Berührtwerden

„Es ist der einzige Sinn, das Berühren, der für die Existenz des Lebendigen als solchem unabdingbar ist.“¹⁶⁶

Wie bereits im Kapitel 2.1. kurz besprochen wurde, ist die Berührung mit der Umwelt lebensnotwendig für den Menschen – sei es zwischenmenschlich oder zwischen Natur und Mensch (wobei der Fokus der folgenden Kapitel auf der Berührung zwischen Menschen liegt). Durch Berührungen erkunden wir die Umwelt, treten in Kontakt und kommunizieren mit Anderen, bauen Beziehungen auf und verleihen unseren Gefühlen Ausdruck. Elsaesser und Hagener schreiben: „[D]ie Menschen sind aufgrund der inkompatiblen Sprach- und Kultursysteme auf die Berührung angewiesen.“¹⁶⁷ Nun ist Berührung aber nicht gleich Berührung. Auf der einen Seite gibt es liebevolle Berührungen, wie ein freundlicher Händedruck, eine tröstende Umarmung oder ein zärtlicher Kuss. Diese Arten von Berührung sind häufig Zeichen für Liebe, Mitgefühl, Schutz, Leidenschaft oder Versöhnung. Im Gegenteil dazu können Berührungen auch aggressiv, verletzend, beleidigend, belästigend oder erniedrigend sein. Die so lebensnotwendigen zwischenmenschlichen Berührungen können demnach Menschen verbinden oder aber auch trennen, Kontakte herstellen oder die Distanzen vergrößern, Freunde oder Feinde schaffen, Liebe oder Hass ausdrücken. Solche Berührungen auf der Körperoberfläche hinterlassen häufig Spuren – sei es auf der Haut oder im Inneren des Körpers. Ein weiterer interessanter Aspekt ist das Verhältnis von Aktivität und Passivität – die Frage nach dem Berühren und Berührtwerden. Beim Menschen scheint es einen gleichermaßen großen Drang nach beidem zu geben. Was das Verhältnis zwischen aktiv und passiv betrifft, scheinen es häufig jene Berührungen mit positiven Auswirkungen zu sein, die eine Gegenseitigkeit voraussetzen – was bedeutet, dass die an der Berührung Beteiligten sowohl berühren als auch berührt werden, wie es zum Beispiel bei einer liebenden Umarmung meist der Fall ist. ‚Negative Berührungen‘ sind hingegen sehr oft einseitig – eine Person ist aktiv und die andere passiv. Laine schreibt dazu: „To touch someone who cannot touch back is to touch without contact, to touch without touching [...]“

¹⁶⁶ Derrida, *Berühren*, Jean-Luc Nancy, S. 63.

¹⁶⁷ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 145.

Reciprocity, therefore, is the condition for touch as a productive coexistence of two (or more) subjects.“¹⁶⁸ Sie ist der Meinung, dass eine Berührung nur dann als Kontakt zwischen zwei Menschen zu verstehen sei, wenn diese auf Gegenseitigkeit beruht, da sie nur dann zu einer produktiven Gemeinschaft und Verbundenheit beitrage.

In den folgenden Absätzen wird die Darstellung verschiedener Arten der zwischenmenschlichen Berührung im Film *Crash* erkundet. Für die Analyse wurden jene Szenen ausgewählt, in denen die Berührung zwischen zwei Charakteren eine besondere Rolle spielt beziehungsweise zur Darstellung ihrer Beziehung beiträgt. Die Analyse wird sowohl eine Beschreibung der Berührung als auch Gedanken zum bereits besprochenen Verhältnis von Berühren und Berührtwerden und die jeweilige Bedeutung der Berührung beinhalten.

Jean und Maria (Szene: 01:36:31 – 01:37:13)

Nachdem Jean Cabot die Treppen hinunterstürzt und sich nicht einmal ihre langjährige Freundin Zeit nimmt, um sie ins Krankenhaus zu fahren, muss sie erkennen, dass ihre Haushälterin Maria – die scheinbar einzige verlässliche Person – eigentlich ihre ‚beste Freundin‘ ist. In der Szene, die nach dem Sturz folgt, kümmert sich Maria um die verletzte Jean: In großteils Nahaufnahmen sieht der Zuschauer wie Maria Jean hilft sich im Bett aufzurichten. Dabei stützt Maria sie auf dem Arm und Rücken und hebt sie dann leicht hoch, während Jean sich an ihren Schultern festhält. Demnach dient die Berührung seitens Maria als Hilfestellung (teils vielleicht auch um Mitgefühl auszudrücken). Diese (zweckmäßige) Berührung zwischen den beiden Frauen, die einer Umarmung ähnelt, wird gleich darauf wirklich zu einer Umarmung: Jean legt ihre Arme um Maria und drückt sie fest an sich. Obwohl Maria anfänglich die aktivere Rolle bei der Berührung spielt, so gibt es dennoch ein Wechselspiel von Berühren und Berührtwerden. Doch als die Umarmung nicht mehr nur dem Zweck des Aufrichtens zu dienen scheint, offenbart eine weitere Nahaufnahme, die auf Maria fokussiert ist, einen kurzen Moment der Überraschung in Marias Augen. Die bisher so kalte, distanzierte und schlecht gelaunte Jean schafft nun eine neue Verbindung und Gemeinsamkeit zwischen den beiden. Die Umarmung, die von Jean ausgeht, steht für neu-gewonnene Erkenntnis, für Wertschätzung, Vertrauen und Dankbarkeit, und womöglich auch für einen Neuanfang.

¹⁶⁸ Laine, „It’s the Sense of Touch“, S. 41.



Abb. 1

Graham und seine Mutter (2 Szenen: 48:25 – 51:03, 01:30:55 – 01:33:16)

In beiden Szenen zwischen Graham und seiner Mutter, wird Graham als besorgter, liebender Sohn dargestellt. Diese Behauptung möchte ich mit der Art, wie er seine Mutter berührt, begründen: In der ersten Szene, die im Haus seiner Mutter spielt, findet Graham seine drogensüchtige Mutter auf der Terrasse. Liebevoll und vorsichtig hebt Graham seine Mutter vom Sessel, stützt sie beim Gehen und legt sie auf die Couch. Als seine apathische Mutter aus Verzweiflung zu weinen beginnt, hält er ihre Hand, um sie zu beruhigen und Verständnis und Mitgefühl für ihre Situation auszudrücken. Die meisten Berührungen gehen von Graham aus – er ist aktiv. Seine Mutter hingegen, die hauptsächlich berührt wird, erwidert seine Berührung auf aktive Weise eher selten. In der Szene, in der Grahams Mutter die Leiche ihres Sohnes anschaut, dient Grahams Berührung wieder als Stütze und Trost. Als die Frau vor Schmerz und Verzweiflung beim Anblick des Verstorbenen zusammenbricht und zu Boden sinkt, stützt Graham sie und schließt sie fest in seine Arme. Mit dieser Umarmung möchte Graham seine Mutter wahrscheinlich trösten und ihr damit zeigen, dass er für sie da ist. Graham ist wieder aktiv und seine Mutter passiv. Die Einseitigkeit, die bereits in der Darstellung der Berührungen zu finden ist, spiegelt letztendlich die Beziehung zwischen Mutter und Sohn wider. Anstatt Grahams Mutter bei sich selber die Schuld an Peters Tod sucht und dem Sohn, der für sie da ist, Liebe, Verständnis oder Dank entgegenbringt, gibt sie Graham die Schuld am Tode seines Bruders und schickt ihn weg.



Abb. 2

John und sein Vater (2 Szenen: 38:33 – 40: 05, 01:37:44 – 01:38:04)

Beide Szenen zwischen John und seinem kranken Vater spielen im Badezimmer, wo Johns Vater verzweifelt versucht zu urinieren. In der ersten Szene streckt er seinem Sohn die Hand entgegen und bittet ihn um Hilfe beim Aufstehen von der Toilette. John, der die aufgeforderte Berührung erwidert, hebt ihn an beiden Armen hoch und stützt ihn auf dem Weg aus dem Badezimmer. In der zweiten Szene, die die gleiche Kameraperspektive und Einstellungsgröße aufweist (vom Gang ins Badezimmer durch die offene Tür hineingefilmt), steht John wieder neben seinem verzweifelten Vater und legt ihm seine Hand auf die Schulter. Als der Vater zu weinen beginnt, berührt John ihn am Nacken und küsst seinen Kopf. Die Berührung in der ersten Szene wird vom Vater initiiert und weist Gegenseitigkeit auf: John stützt, der Vater hält sich fest. Mit dieser helfenden Berührung bietet John seinem Vater im doppelten Sinne Halt und zeigt Mitgefühl. Der Vater, der die Berührung sucht, ist auf die Hilfe seines Sohnes angewiesen. In der zweiten Szene gibt es ein aktiv-passiv Verhältnis: John berührt und sein Vater wird berührt. Die Berührung ist zwar einseitig, aber nicht im negativen Sinne, denn sie steht für Trost, Vertrautheit und Liebe.

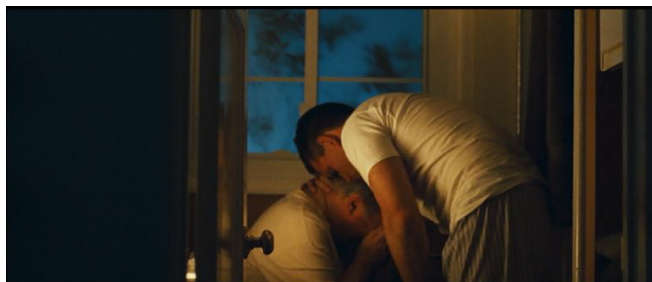


Abb. 3

Daniel und seine Tochter (2 Szenen: 24:26 – 29:24, 01:17:23 – 01:20:12)

Die Berührungen zwischen Daniel und seiner Tochter Lara zeugen in beiden Szenen von großer Liebe. In der ersten Szene findet Daniel seine verängstigte Tochter unter dem Bett, wo sie sich vor Geschossen versteckt. Nach seiner Geschichte über den undurchdringlichen Mantel hebt er sie sanft auf, setzt sie auf das Bett, legt ihr vorsichtig den Mantel um und gibt ihr abschließend einen Gutenachtkuss auf die Stirn. Durch diese liebevollen Berührungen mit seiner Tochter wird Daniel als liebender, sorgender und äußerst gefühlvoller Vater dargestellt. In der zweiten Szene – dem Vorfall mit Farhad, der beinahe ein tragisches Ende nimmt – ist Lara die Initiatorin der Berührung. Als Farhad ihren Vater mit einer Waffe bedroht, eilt Lara ihm zur Hilfe. Sie springt in seine Arme, um ihn mit ihrem magischen Umhang zu beschützen. Im Glauben seine Tochter wäre angeschossen worden, hält Daniel

seine Tochter einige Momente fest in seinen Armen. Als diese ihm plötzlich versichert „Es ist alles in Ordnung, Daddy. [...] Ich beschütz‘ dich doch“¹⁶⁹, lockert Daniel die Umarmung, um den Oberkörper seiner Tochter zu begutachten und abzutasten. Er kann es kaum fassen, dass sie unversehrt ist, hält sie fest in seinen Armen und geht mit ihr (und der Mutter) ins Haus. Diese Berührungen – besonders die lange Umarmung zwischen Daniel und Lara – zeugen von einer großen gegenseitigen Liebe und Fürsorge.



Abb. 4

John und Thomas (Szene: 54:57 – 56:20)

Thomas möchte nicht mehr Streife mit John fahren, da ihn dessen rassistisches Benehmen anwidert. Unter dem Vorwand er habe ein peinliches persönliches Problem, wird es Thomas erlaubt, alleine zu fahren. In der Szene, die hier kurz beschrieben werden soll, wartet John, der vom Partnerwechsel bereits Bescheid weiß, auf Thomas bei dessen Polizeiwagen. Mit den Worten „es war nett mir dir als Partner“¹⁷⁰ und einem Lächeln reicht er Thomas die Hand. Thomas nimmt die scheinbar nette Geste an und gibt ihm ebenfalls die Hand. Im Allgemeinen könnte ein Händedruck ein Zeichen für Freundschaft, Verbindung, Respekt, Höflichkeit oder Dankbarkeit sein. Einen kurzen Moment lang wirkt auch der Händedruck zwischen John und Thomas wie eine freundliche Berührung zwischen zwei Kollegen und ein Zeichen des Abschieds vom gemeinsamen Dienst. Doch plötzlich wechselt die Einstellungsgröße von einer Halbnahen auf eine Detailaufnahme der Hände, damit der Zuschauer Folgendes genauer sieht: Anstatt den Händedruck zu lösen, zieht John Thomas zu sich. Es folgen wieder Nahaufnahmen: John, der scheinbar den wahren Grund des Partnerwechsels kennt, hält die Hand seines Ex-Partners so lange fest, bis er ihm fertig mitgeteilt hat, dass Thomas nach einigen weiteren Jahren genauso sein wird wie er. Eine zweite Detailaufnahme der Hände zeigt, dass Thomas seine Hand wegziehen möchte, John sie jedoch festhält. Als John endgültig den Händedruck löst (auch dies wird in einer kurzen

¹⁶⁹ L.A. Crash, (Crash, USA 2004), 01:19:06-01:19:11.

¹⁷⁰ L.A. Crash, (Crash, USA 2004), 0:55:26-0:55:28.

Nahaufnahme gezeigt), klopft er Thomas noch zwei Mal auf den Arm, dreht sich um und geht. Diese Berührungen zwischen Officer Ryan und Officer Hansen sind besonders interessant zu analysieren, da sie mitunter eine Wendung beziehungsweise eher untypische Bedeutungen aufweisen. So beginnt der Händedruck zwar als eine gegenseitige Berührung, endet jedoch als eine einseitige. Indem John aus eigenem Willen berührt und Thomas gegen seinen Willen berührt wird, schafft John ein Ungleichgewicht, das die Feindseligkeit zwischen ihnen verstärkt und John sozusagen in die ‚Machtposition‘ stellt, während Thomas dadurch erniedrigt wird. Eine Berührung wie ein Handschlag soll Menschen normalerweise verbinden, doch in dieser Szene hat die Berührung die entgegengesetzte Wirkung – sie schafft Distanz. Auch das abschließende Klopfen auf den Arm, das Thomas wieder in die passive Lage des Berührtwerdens bringt, ist ein Weg um ihn nochmals zu erniedrigen und ihm vielleicht auch zu drohen.



Abb. 5

Graham und Ria (Szene: 36:57 – 38:32)

Graham und Ria, die nicht nur eine Arbeitsbeziehung sondern auch eine sexuelle Beziehung verbindet, haben gerade Sex, als ein Anruf sie dabei stört. Der sexuelle Akt könnte als die intimste aller Berührungen bezeichnet werden: die Körper berühren einander dabei nicht nur Haut an Haut, sondern ‚verschmelzen‘ sozusagen miteinander. Das Lustgefühl resultiert mitunter aus der Gegenseitigkeit, denn es wird nicht nur bewusst der Körper des Partners gefühlt, sondern auch gleichzeitig der eigene. Der Akt zeichnet sich meist durch ein Wechselspiel von Aktivität und Passivität, Geben und Nehmen, Berühren und Berührtwerden, aus. Nun vermittelt der Szenenausschnitt, in dem Ria und Graham miteinander im Bett liegen, dem Zuschauer aber ein anderes Bild: die Berührung wird nicht als leidenschaftlich und liebevoll dargestellt. Die Szene beginnt mit dem Anruf. Graham, der trotz Rias Sträuben ans Telefon geht, verärgert diese damit. Während er telefoniert (und dabei auf ihr liegen bleibt), versucht sich Ria von der Berührung zu befreien – jedoch ohne Erfolg. Als er nach dem Telefonat dort weitermachen möchte, wo er aufgehört hat, und Ria

zärtlich küsst, erwidert diese seine leidenschaftliche Berührung mit einer weniger liebevollen – sie drückt ihn von sich und stößt ihn dabei aus dem Bett. Die sexuelle Berührung, die eigentlich ein Gefühl von Zuneigung, Liebe, Vertrauen oder zumindest Lust erzeugen sollte, schlägt hier in ihrer Funktion fehl. Dies wird auch durch das Verhältnis von Aktivität und Passivität verstärkt: die Gegenseitigkeit, die charakteristisch für solch eine leidenschaftliche Berührung wäre, wird in dieser Szene bewusst aufgehoben. Wir rekapitulieren: Während Graham telefoniert ist er (die Berührung betreffend) passiv und Ria aktiv. Nach dem Beenden des Telefonats werden die Rollen getauscht: Graham ist aktiv, Ria hingegen einen kurzen Moment passiv. Als Ria Graham schließlich von sich wegstößt, wechselt dieses Verhältnis wieder. Anstelle einer engen Verbindung wird durch die dargestellte Berührung Distanz zwischen den beiden Charakteren geschaffen. Dies wird nochmals durch Rias Reaktion unterstrichen, als sie Graham vorwurfsvoll fragt: „Wieso hältst du dir alle Menschen immer so auf Distanz, hah? Kriegst du Panik, wenn du für jemanden etwas empfindest?“¹⁷¹



Abb. 6

Farhad im Waffengeschäft (06:04 – 07:47):

Farhad ist mit seiner Tochter in einem Waffenladen, um sich eine Pistole zu kaufen. Als der Verkäufer Farhad mit ‚Osama‘ beschimpft und sich auch noch aufgrund seiner eher schlechten Englischkenntnisse über ihn lustig macht, kommt es zu einer Auseinandersetzung. Der Verkäufer fordert den Sicherheitsbeamten auf, Farhad aus dem Geschäft zu werfen. Als dieser Farhad am Arm packt, wehrt sich Farhad. Er diskutiert weiter mit dem Geschäftsführer, bis der Sicherheitsbeamte ihn zurückdrängt und aus dem Geschäft schubst. Zusätzlich zu den Beschimpfungen des Verkäufers, dienen die Berührungen zwischen dem Sicherheitsbeamten und Farhad zur Beleidigung und Erniedrigung des Mannes. Die Tatsache, dass Farhad gegen seinen Willen und auf diese erniedrigende Weise

¹⁷¹ L.A. *Crash*, (*Crash*, USA 2004), 0:37:37-0:37:43.

berührt wird, trägt zu seinem allgemeinen Gefühl der Ohnmacht bei – das Gefühl, das ihn wahrscheinlich in erster Linie überhaupt zum Kauf einer Waffe veranlasst hat.



Abb. 7

Überfall auf die Cabots (07:48 – 10:23):

In der Szene des Überfalls auf die Cabots gibt es verschiedene Arten der Berührung, deren Darstellung und Bedeutung interessant zu analysieren sind. Die erste Berührung, die besprochen werden soll, findet zwischen Jean und ihrem Ehemann Rick statt. Auf dem Weg vom Restaurant zum Auto sieht Jean Anthony und Peter, fürchtet sich und hängt sich bei Ricks Arm ein. Peter denkt diese Berührung sei ein Zeichen dafür, dass der Frau kalt ist, doch Anthony ist anderer Meinung. Er deutet die Berührung, die von Jean ausgeht, als ein Zeichen der Angst – womit er Recht hat. Kurz darauf bestätigen sich Jeans Befürchtungen, denn Anthony und Peter ziehen ihre Waffen und überfallen sie. Während Anthony von Rick die Schlüssel verlangt, holt Peter Jean aus dem Auto und stößt sie zu Boden. Diese gewalttätige Berührung hat eine eindeutige Rollenverteilung: Peter berührt und Jean wird wider Willen berührt – Peter ist Täter und Jean das Opfer. Rick eilt seiner Frau zur Hilfe, hebt sie von der Straße auf und bringt sie zum Gehsteig. In beiden Fällen dienen die Berührungen zwischen Jean und Rick dem Zweck des Schutzes. Liebevoller Berührungen zwischen dem Ehepaar sind weder in dieser noch in einer anderen gemeinsamen Szene zu sehen.



Abb. 8

Zusammenfassend möchte ich feststellen, dass die Darstellung von Berührungen im Film *Crash* in jedem Fall zur Charakterisierung einer Person oder Beziehung zwischen zwei Charakteren beiträgt. *Crash* zeigt außerdem immer wieder sehr deutlich, welche Folgen Berührungen oder sogar das Ausbleiben von Berührungen haben können. Gewaltvolle, böswillige Berührungen, die häufig körperliche oder seelische Narben hinterlassen, können einen starken Effekt auf die Betroffenen haben. Jean Cabot, zum Beispiel, verspürt nach ihrem Überfall nur noch Wut gegenüber all den Menschen in ihrem Leben. Sie ist verängstigt, unzufrieden, unsicher und deprimiert. Am Beispiel von Jean oder Grahams Mutter wird außerdem veranschaulicht, dass auch das Fehlen von Berührung und gleichzeitige Streben nach Berührung zu großer Unzufriedenheit, Wut und Verzweiflung führen kann. Die Versuche Andere zu berühren als auch Versuche Menschen auf Distanz zu halten scheitern immer wieder.¹⁷²

„*Crash* illustriert dies sinnfällig, wenn die Versuche einer empathischen Verständigung immer wieder in ihr Gegenteil umschlagen: Im Film verbirgt die Wut den Mangel an Zärtlichkeit, Aggression ist die pervertierte Form der Zuneigung, während die sexuelle Belästigung und der Abscheu gegen die Berührung zur allgemeinsten Reaktion auf den Körper des Anderen wird.“¹⁷³

Trotz der Darstellung vieler gescheiterter Versuche zu berühren und gewaltvoller Berührungen wirft *Crash* auch einen Hoffnungsschimmer in die Dunkelheit von Los Angeles. Durch die verschiedensten Berührungen lernen die Charaktere etwas über die Anderen und gleichzeitig auch über sich selbst. Roger Ebert schreibt treffend: „The movie contains hurt, coldness and cruelty, but is it without hope? Not at all. [...] All of these people, superficially so different, share the city and learn that they share similar fears and hopes.“¹⁷⁴

Einen solchen Hoffnungsschimmer bildet in *Crash* die Berührung beziehungsweise Begegnung zwischen Christine und John, deren Beziehung besonders interessant zu analysieren ist. Ihnen soll das nächste Kapitel gewidmet sein.

¹⁷² Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 146f.

¹⁷³ Ebd., S. 146f.

¹⁷⁴ Ebert, „Crash (R)“, (rogerebert.suntimes.com).

8.2. „Man berührt sich immer zwei Mal im Leben“: John und Christine

In den folgenden Absätzen werde ich die zwei Szenen zwischen John und Christine – die Fahrzeugkontrolle und Christines Unfall – genauer beschreiben und analysieren. Nach der jeweiligen Szenenbeschreibung wird der Fokus der Analyse wieder auf den verschiedenen Arten der Berührung, dem Verhältnis zwischen aktiv und passiv und den Folgen der Berührungen liegen. Die Analyse soll vor allem zeigen, welche Spuren Berührungen hinterlassen können und wie sie das Leben der Betroffenen beeinflussen können.

Fahrzeugkontrolle (ab ca. 16:18)

Bei der ersten Begegnung zwischen John und Christine stoppt der Polizist das Auto des Ehepaares, um eine Fahrzeugkontrolle durchzuführen. Ziel dieser Kontrolle ist es, irgendetwas zu finden, um die beiden zu strafen beziehungsweise zu demütigen. Die Machtposition als Polizist bietet John einen Weg seine rassische Diskriminierung auszuüben und auch noch geschont damit davonzukommen. Als John Cameron aus dem Auto holt und ihn einem Alkoholttest unterzieht, steigt die verärgerte Christine trotz Verwarnung aus dem Wagen und fängt eine Diskussion an. Obwohl Cameron zu erklären versucht, dass seine Frau leicht betrunken ist, befiehlt John ihnen sich umzudrehen und ihre Hände hinter ihrem Kopf zu verschränken. Als Cameron daraufhin nochmals beteuert, dass sie keinen Ärger haben wollen, packt John ihn mit einer Hand am Arm und stößt ihn mit seiner anderen Hand grob gegen das Auto. Während Thomas den Mann auf Waffen untersucht, sträubt sich Christine ihre Hände zu verschränken und beschimpft John. Da packt er auch sie, dreht sie gegen ihren Willen um und drückt sie ans Auto. John nutzt daraufhin eine Leibesvisitation aus, um Christines Körper abzutasten und das Paar damit weiter zu demütigen. In Detailaufnahmen wird gezeigt, wie John Christine am Gesäß berührt und mit beiden Händen langsam und behutsam ihre Beine hinunter und wieder hinauf streicht, um schließlich mit einer Hand zwischen ihren Beinen zu verharren. Dabei stellt John Cameron vor die Wahl: Entweder sie belassen es bei einer mündlichen Verwarnung oder er und Christine werden angezeigt. Trotz der Demütigung und sexuellen Belästigung seiner Frau, entschuldigt Cameron sich bei John und bittet ihn es bei einer Verwarnung zu belassen. Zurück im Wagen möchte Cameron Christine berühren, um sie zu trösten, doch Christine schreckt weg und beginnt zu weinen. Laine schreibt über diese Szene treffend:

„For Officer Ryan, the black body stands for the other that needs to be „touched“ back to its place. The act of active touch that he performs on the body of Christine

(Thandie Newton) is molesting and threatening precisely because she cannot touch him back; instead, humiliated, she has to receive passively Ryan's "stroking caress" that is nevertheless full of racial hate."¹⁷⁵

In der beschriebenen Szene wird durch die Berührungen zwischen John und Cameron und John und Christine ein eindeutiges Machtverhältnis aufgezeigt: John ist Polizist. Er hat eine Waffe und damit die Machtposition, die er dafür ausnutzt, das afroamerikanische Ehepaar zu erniedrigen. Seine Macht besteht darin, Cameron und Christine gegen ihren Willen zu berühren – wo und wie er will. Im Gegensatz dazu, muss das Ehepaar – besonders Christine – die Berührungen von Officer Ryan hilflos über sich ergehen lassen. Ihre Ohnmacht liegt also darin nicht zurückberühren zu können. Obwohl sich Christine lautstark weigert und den Polizisten beschimpft („Sie fassen mich gefälligst nicht an, Sie Scheißker! Lassen Sie ihre ... dreckigen Pfoten weg!“¹⁷⁶), kann sie seiner aktiven Berührung nicht entkommen. Sie steckt in ihrer passiven Rolle fest und muss die erniedrigenden Berührungen ertragen.¹⁷⁷ Die Folgen der Belästigung und Demütigung sind noch am Ende der Szene deutlich zu erkennen: Christine, die nach den groben Berührungen beschämt und emotional verletzt ist, zuckt zusammen, als ihr Ehemann sie tröstend berühren möchte. Officer Ryans Berührungen haben bereits Spuren hinterlassen: Johns Diskriminierung, die er in Form von (aggressiven und belästigenden) Berührungen ausgeübt hat, verstärkt in Christine die Angst vor Berührung. Dies wird in der zweiten Szene besonders deutlich gemacht.

Autounfall (58:01 – 01:03:52)

Officer Ryan und sein neuer Kollege kommen zufällig zu einem Verkehrsunfall, bei dem ein Auto auf dem Dach liegt und der andere am Unfall beteiligte Wagen bereits brennt. John eilt zum Auto und versucht die Tür auf der Beifahrerseite zu öffnen, aber ohne Erfolg. Daraufhin spricht er die Fahrerin des Wagens an und klettert durch das Fenster zu ihr ins Auto. Der Zuschauer weiß an dieser Stelle bereits, dass es sich bei der Fahrerin um Christine handelt. Als John versucht die Frau aus ihrem Gurt zu befreien, erkennt diese in ihm den rassistischen Polizisten des Vorabends und fängt an sich gegen seine Berührungen massiv zu wehren. John erkennt Christine erst, als diese hysterisch seine Hilfe verweigert und fortwährend schreit, er solle von ihr fern bleiben. Nach einem kurzen Moment der Verzweiflung, versucht John sie zu beruhigen und streckt ihr seine Hand entgegen. Obwohl der Gurt ihr den Hals einschnürt und sie nur schwer Luft bekommt, stößt Christine den

¹⁷⁵ Laine, „It's the Sense of Touch“, S. 40.

¹⁷⁶ L.A. *Crash*, (*Crash*, USA 2004), 0:19:21 – 0:19:26.

¹⁷⁷ Vgl. Laine, „It's the Sense of Touch“, S. 40.

Polizisten mit beiden Händen von sich und schreit: „Nicht anfassen! Fassen Sie mich nicht an! Lassen Sie mich in Ruhe! Fassen Sie mich nicht an, Sie Mistkerl! Gehen Sie! Jeder andere, nur nicht Sie!“¹⁷⁸ Erst als John es schafft sie über den Ernst der Lage in Kenntnis zu setzen (auslaufendes Benzin), beruhigt sich Christine. Höflich und ruhig bittet John sie, über sie hinüberfassen zu dürfen, woraufhin Christine einwilligt. Vorsichtig hebt er Christine hoch, legt sich unter sie und verspricht ihr, sie aus dem Auto zu holen. Als es ihm nicht gelingt den Gurt zu öffnen, versucht er ihn mit seinem Messer durchzuschneiden. In der Zwischenzeit verbreitet sich das Feuer des in Brand gesetzten Fahrzeuges und plötzlich fängt auch das ausgelaufene Benzin von Christines Wagen zu brennen an. Binnen kürzester Zeit steht das Auto, in dem John und Christine sich befinden, in Flammen. John, der soeben Christines Gurt gelöst hat und sie fest an ihren Armen packt, wird an den Beinen aus dem Wagen gezogen, verliert Christine jedoch dabei. Es gelingt ihm, sich von den Männern loszureißen, in das brennende Auto zurückzukehren und Christine fest an beiden Armen zu nehmen. Die Männer ziehen aufs Neue an seinen Beinen, doch dieses Mal lässt er Christine nicht los. Christine kann in letzter Minute vom explodierenden Auto gerettet werden. Sie beginnt zu weinen und John drückt sie fest an sich. Als die Sanitäter vor Ort sind, um Christine zu übernehmen, lockert er seine beschützende und tröstende Umarmung nur zögernd. Auch Christine scheint für einen kurzen Moment den Mann, der sie zuvor sexuell belästigt und erniedrigt, ihr jetzt aber das Leben gerettet hat, nicht verlassen zu wollen. Während die Sanitäter sie zum Rettungswagen bringen, schaut sie zurück zu John und auch er lässt seinen Blick nicht von ihr ab.

In dieser eben beschriebenen Szene ist Officer John Ryan anfangs wieder der Initiator der Berührung. Wieder ist Christine in einer passiven, machtlosen Lage und John in der aktiven und machtvollen Position. Er möchte Christine berühren, doch dieses Mal um sie zu retten – nicht um ihr zu schaden. Ähnlich wie in der ersten beschriebenen Szene, wehrt sich Christine mit aller Kraft gegen die Berührung des Polizisten. Johns Verhalten am Vorabend und die Art wie er Christine berührt hat, haben eindeutig ihre Spuren in Christines Innerem hinterlassen: Sie verspürt Widerwillen und Hass gegen den Polizisten und gleichzeitig Angst vor seinen Berührungen. Aufgrund Christines Reaktion wird John schlagartig bewusst, welche fatale Auswirkungen seine erniedrigenden und verletzenden Berührungen auf die Frau hatten. Obwohl sich Christine in einer sehr passiven Lage befindet, wird sie für John zu etwas Unberührbarem, da sie durch ihre Zurückweisung und Abwehrhaltung eine

¹⁷⁸ L.A. Crash, (Crash, USA 2004), 01:00:00 – 01:00:11.

erfolgreiche Berührung, die auf Gegenseitigkeit beruht, unmöglich macht. Dadurch konfrontiert sie John sozusagen mit seinem Rassismus und seiner Unfähigkeit jemanden wirklich zu berühren. Erst nachdem Christine ihn auf sein Versagen aufmerksam gemacht hat, scheint eine wahre Berührung zwischen den beiden – eine Berührung, die auf Gegenseitigkeit, Respekt und Vertrauen beruht – möglich zu sein. Alle darauf folgenden Berührungen zwischen den beiden Charakteren sind durch diese Gegenseitigkeit – das gleichzeitige Berühren und Berührtwerden – gekennzeichnet. Die Berührung bietet eine Zone des Übergangs zwischen den beiden Körpern: die Grenzen zwischen dem Ich und dem Anderen und dem Aktiven und Passiven werden sozusagen aufgelöst und ein wahrer Kontakt zwischen den Beiden kann stattfinden. Besonders in den Nah- beziehungsweise Großaufnahmen (im Auto und danach) wirkt die Beziehung zwischen Christine und John durch die Berührungen zwischen ihnen teilweise sehr intim und vertraut (siehe zum Beispiel die zweite und vierte Reihe an Bildern in der Abbildung unten).¹⁷⁹ Hsu beschreibt in ihrem Artikel eine Nahaufnahme folgendermaßen: „[H]er face is a mask of distress, shock, or grief. But otherwise, the embrace seems intimate – almost erotic: their lips just shy of touching, the couple seems on the verge of kissing“.¹⁸⁰ Die kurzzeitige Tragik des Moments, in dem John von Christine weggerissen wird, besteht demzufolge darin, dass die Berührung zwischen ihnen durch eine außenstehende Macht gelöst wird. Auch am Ende der Szene werden Christine und John, wie bereits erwähnt, gegen ihren Willen voneinander getrennt. Beide scheinen so lang wie möglich an der Berührung festhalten zu wollen. Laine ist der Meinung, dass solch eine Trennung nicht negativ zu verstehen sei, denn ohne Trennung wäre auch kein Kontakt möglich:

„[T]he separation implies not a rejection or an unbridgeable gap, but rather a possibility for reaching out to the other. After all, without a separation contact would not be possible. The fundamental separation, the continuous possibility that contact will not occur, is a necessary condition of contact between the two bodies [...]“.¹⁸¹

Interessant sind auch Laines Gedanken bezüglich der Montage in dieser Szene. Sie argumentiert, dass der Wechsel von der Distanz zwischen den beiden Charakteren zur gegenseitigen Berührung und von der Berührung zur Trennung auch anhand der Montage dargestellt werde. Zusätzlich zum Schnitt werde ich in der Analyse auch Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven miteinbeziehen. Die Szene beginnt mit einer klassischen ‚Eyeline Match‘: Es werden abwechselnd Einstellungen von John und Einstellungen aus Johns

¹⁷⁹ Vgl. Laine, „It’s the Sense of Touch“, S. 40f.

¹⁸⁰ Hsu, „Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis’s *Crash*“, S. 132f.

¹⁸¹ Laine, „It’s the Sense of Touch“, S. 41.

Perspektive gezeigt. Dies verstärkt die aktive Rolle, die John spielt, und erweckt eventuell die Aufmerksamkeit und emotionale Beteiligung des Zuschauers. Sobald der Officer im Auto ist und Christine ihn erkennt, folgen hauptsächlich Großaufnahmen und ‚Over Shoulder‘ Aufnahmen im Schuss-Gegenschuss Verfahren. Diese Montage trennt die beiden Charaktere zusätzlich zur inhaltlichen Ebene auf einer formalen Ebene und verstärkt die Tatsache, dass eine gegenseitige Berührung nicht möglich ist. Erst als Christine Johns Hilfe annimmt und eine gegenseitige Berührung ermöglicht, rücken sie gemeinsam ins Bild (siehe Bilder in der dritten Reihe in der Abbildung unten). Die Schnitte in den darauffolgenden Sequenzen werden weniger und die einzelnen Aufnahmen dauern länger. In den Nahbeziehungsweise Großaufnahmen, die meist die Gesichter von beiden Charakteren zeigen, wird es schwierig zu erkennen, wer berührt und wer berührt wird. Kurz bevor Christine endgültig aus dem brennenden Auto geborgen werden kann und die beiden für einen Moment voneinander getrennt werden, deuten auch die schnellen Schnitte zwischen John und Christine (wieder eine Art Schuss-Gegenschuss Perspektive) das Ende der Berührung an. Nach der Rettung wird in zwei langen Nahaufnahmen die intime und auf Vertrauen und Gegenseitigkeit basierende Berührung zwischen ihnen auch auf der formalen Ebene wiederhergestellt. Am Ende der Szene wechselt die Art der Montage wieder: von einer nahen Einstellung von John wird zu einer Halbtotale von Christine (und den Sanitätern), dann zu einer Großaufnahme von Christine und zurück zu einer Großaufnahme und Halbnahen von John geschnitten. Wie bereits besprochen, ist diese letzte Trennung jedoch als Möglichkeit des neuerlichen Kontaktes zu sehen.¹⁸²

Die Folgen der Berührungen zwischen Christine und John sind für beide schwerwiegend: Christine wird dadurch das Leben gerettet und John erkennt die Auswirkungen seines rassistischen Verhaltens und seiner Berührungen. Durch seine Erfahrung des Berührtwerdens beziehungsweise der gegenseitigen Berührung macht er eine Wandlung durch, die womöglich sein ganzes Leben verändert. Laine schreibt über Johns Erfahrung:

„Ryan experiences his body both touching the other and being touched by the other, which consequently allows him to tell the difference between who he is becoming and who he wants to be. As a result, he develops a newfound desire to encounter the reciprocal possibilities in the world, but the film does not resolve the issue of how successfully he fulfills this desire.“¹⁸³

¹⁸² Vgl. Laine, „It’s the Sense of Touch“, S. 41.

¹⁸³ Ebd., S. 43.



Abb. 9

8.3. In L.A. berührt dich nie jemand: Gemeinsam einsam in der Großstadt

„In L.A. berührt dich nie jemand“ heißt es in der ersten Sequenz des Films. Obwohl diese Aussage natürlich überspitzt ist, möchte ich ihrer Bedeutung auf den Grund gehen. In diesem Kapitel sollen folgende Fragen kurz erläutert werden: Warum wird behauptet, dass in L.A. keine zwischenmenschlichen Berührungen stattfinden? Warum wurde gerade diese Metropole als Setting für den Film ausgesucht?

In Hsus Artikel wird Los Angeles, zum Beispiel, weniger als die glamouröse Stadt, in der Träume verwirklicht werden, beschrieben, sondern eher als eine Metropole ohne Zentrum und ohne Gemeinschaft – als eine Stadt, die von überfüllten Autobahnen zusammengehalten wird. Viele Leute fahren mit ihrem Auto anstelle von öffentlichen Verkehrsmitteln und können so keinen Kontakt mit anderen Menschen herstellen. Trotz der großen

Einwohnerzahl, führt die Stadtstruktur zur Isolierung und wahrscheinlich auch Vereinsamung Vieler. *Crash* scheint dieses Bild von L.A. als Ausgangspunkt zu nehmen, um dann Berührungen zwischen den Charakteren zu schaffen – sei es auf einer inhaltlichen oder formalen Ebene. Manche Charaktere begegnen, berühren und beeinflussen einander. Doch auch wenn Charaktere einander nicht begegnen, so zeigt *Crash* mithilfe der Parallelmontage, dass alle ein Gefühl von Isolation, Einsamkeit und Unsicherheit verbindet.¹⁸⁴ „*Crash* seeks to re-establish that sense of touch and community, depicting characters who, in their encounters with racism and personal suffering, are connected in both physical and metaphysical ways.“¹⁸⁵

Des Weiteren ist Los Angeles bekannt für seinen Multikulturalismus, seine Vielfalt an Rassen und ethnischen Gruppen, aber auch die Probleme, die damit verbunden sind. Diese Tatsache macht L.A. ebenfalls zum passenden Schauplatz für den Film:

„Los Angeles, known for its history of racial conflict, police violence, and racial and ethnic diversity, provides an apt setting for a film that focuses on alienation, racism and multiculturalism. Cultural critic Mike Davis has described LA as a ‘fortress’ city, with each class or ethnic division barricaded against one another.“¹⁸⁶

Davis‘ Beschreibung von Los Angeles als ‚Festungsstadt‘ unterstreicht die zuvor besprochene Isolation der Menschen beziehungsweise Menschengruppen voneinander – ihrem Schutz vor Berührung.

Die letzte Parallele zwischen Los Angeles und *Crash*, die ich kurz erwähnen möchte, betrifft die Ähnlichkeit ihrer Struktur. *Crash* zeigt, dass in einer Megastadt wie Los Angeles, in der so viele verschiedene Rassen, Religionen und Kulturen aufeinander treffen, Menschen sich aber nicht oft berühren oder begegnen, Nicht-Wissen zu Missverständnissen führen kann und in weiterer Folge zu Intoleranz, Auseinandersetzungen oder Kollisionen. Andererseits können natürlich auch Unfälle oder andere Kollisionen zu Auseinandersetzungen führen und diese wiederum zu Missverständnissen und Intoleranz. All das ist häufig eine Folge von Angst vor Berührung beziehungsweise ein Grund für Angst. Das Geflecht von Geschehnissen ist vergleichbar mit dem Straßennetz von Los Angeles, das Menschen und Orte sowohl verbindet als auch trennt. Immer wieder gibt es Kreuzungen –

¹⁸⁴ Vgl. Hsu, „Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis’s *Crash*“, S. 136ff.

¹⁸⁵ Silvey, „Framing Racism: the Problematic Racial Politics of *Crash*“, S. 96.

¹⁸⁶ Ebd.

Berührungspunkte sozusagen – zwischen den einzelnen Erzählsträngen in diesem Netz des Episodenfilms.¹⁸⁷

Im nächsten Kapitel soll die Angst vor Berührung beziehungsweise der Schutz vor Berührungen näher behandelt werden.

8.4. Eine schützende Hülle?: Die Angst vor Berührung

8.4.1. Die Haut

Wie bereits im ersten Teil der Arbeit besprochen wurde, hat die Haut nicht nur die Funktion einer Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen dem Selbst und der Welt, dem Ich und dem Du, sondern auch einer Zone des Übergangs, einer Zone des Kontaktes, der Begegnung und Berührung zwischen dem Selbst und dem Anderen.¹⁸⁸ „The figure of the membrane in this configuration, then, is not a border, nor even a common boundary (in the sense of being “in-between”), but a shared mode of being-with by way of touching and being touched.“¹⁸⁹ *Crash* veranschaulicht, dass ein Kennlernen Anderer beziehungsweise eine gegenseitige erfolgreiche Berührung, die nicht nur bei der Körperoberfläche Halt macht, sondern auch unter die Haut geht, häufig nicht möglich ist oder erst gar nicht erwünscht ist. Viele Charaktere scheinen die Berührung mit anderen zu scheuen, da sie Angst haben verletzt zu werden. Die Haut bietet also nicht nur eine Schutzhülle für den Körper, sondern auch ein Schutzschild, hinter dem wahre Gefühle und Emotionen verborgen werden können. Manche Charaktere versuchen dieses Schutzschild zu durchbrechen. Ein Beispiel dafür wäre Ria, die ständig versucht Graham näher zu kommen.

„Immer wieder versuchen Figuren, wirklich in Kontakt zu treten, hinter die Fassade – unter die Haut – des Anderen zu gelangen, und immer wieder scheitern diese Versuche einer somatischen, affektiven und haptischen Verständigung an der Oberfläche der Haut.“¹⁹⁰

Die Haut ist außerdem Teil der Identität eines Menschen und häufig ein Indiz für seine Herkunft beziehungsweise Kultur. Laine schreibt: „Identity is the pigment that is literally

¹⁸⁷ Vgl. Laine, „It’s the Sense of Touch“, S. 37f.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 43.

¹⁸⁹ Ebd., S. 43.

¹⁹⁰ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 137f.

and figuratively stained onto the surface of our skin [...].“¹⁹¹ *Crash* zeigt, dass einige Charaktere aufgrund ihrer Haut – im Speziellen Hautfarbe oder Tätowierungen – beurteilt beziehungsweise verurteilt werden. In diesen Fällen fungiert die Haut nicht als Mittel des Kontaktes, denn bevor solch ein Urteil über eine Person gefällt wird, kommt es meist gar nicht zu einer Begegnung oder Berührung zwischen den Charakteren. Der Grund dafür ist häufig wieder die Angst vor Berührung, die beispielsweise mit Vorurteilen einhergeht. Einige Charaktere in *Crash* scheinen nur die Haut einer Person und nicht unter ihre Haut sehen zu können oder wollen. Folgende Beispiele sollen dies in Erinnerung rufen: Jean hängt sich beim Arm ihres Mannes ein, als sie Anthony und Peter sieht, denn sie scheint deren schwarze Hautfarbe mit Verbrechen und Gewalt zu verbinden (was in ihrem Fall sogar zutrifft). John hält nur deshalb Cameron und Christine auf, weil sie afroamerikanischer Herkunft sind und er sie erniedrigen möchte. Auch Shaniqua Johnson wird Opfer von Johns Rassismus aufgrund ihrer schwarzen Hautfarbe. Daniel, der nicht nur als liebender und besorgter Vater, sondern auch als ehrlicher und höflicher Arbeiter dargestellt wird, wird aufgrund seiner Tätowierungen (und wahrscheinlich auch seiner etwas dunkleren Hautfarbe) von Jean als „Knastbruder“ abgestempelt. Sogar Farhad, der selber unter der Diskriminierung aufgrund seiner Hautfarbe (und Herkunft) leidet, wirft Daniel vor, er sei ein Dieb und Betrüger.¹⁹² Wie Daniel und all die anderen, ist Farhad ein ‚Gefangener seiner eigenen Haut‘ – „prisoner of his skin“¹⁹³, wie Laine schreibt.

Die Hautoberfläche ist, zusammenfassend, nicht nur eine Schutzhülle für den Körper – eine Fassade, hinter der sich die Charaktere vor Berührung verstecken beziehungsweise schützen können – sondern auch Auslöser für Vorurteile und folglich Angst vor Berührung oder größtenteils böswillige Berührungen. Die Haut vermag es also nicht immer Schutz zu sein, sondern oft auch der Grund dafür, dass Schutz überhaupt notwendig ist.

Wenn der natürliche Schutz der Haut nicht mehr reicht, muss anscheinend ein magischer Umhang her – eine zweite Haut sozusagen, die Daniels Tochter Schutz bieten soll. Der unsichtbare Mantel soll das Eindringen eines gefährlichen Fremdkörpers (Kugel) unter die Haut des Mädchens verhindern. Sei es durch die eigene Haut, durch magische Umhänge oder durch Autos, die Menschen scheinen immer wieder Schutz vor Berührungen jeglicher Art zu suchen.

¹⁹¹ Laine, „It’s the Sense of Touch“, S. 40.

¹⁹² Vgl. u.a. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 137.

¹⁹³ Laine, „It’s the Sense of Touch“, S. 40.

8.4.2. Das Auto

Das Auto spielt eine tragende Rolle im Film *Crash* und ist auch für die Analyse von Berührung von großer Bedeutung. „Wir sind doch immer nur hinter Metall und Glas“ sagt Graham Waters im ersten Dialog des Films und spielt dabei nicht wirklich auf Häuser, sondern auf Autos an. Autos scheinen für die Charaktere mehr zu sein als Fahrzeuge, die sie von einem zum nächsten Ort bringen. Das Auto ist eine weitere ‚schützende Hülle‘, eine ‚zweite Haut‘ sozusagen – ein „Schutzpanzer vor bedrohlicher Nähe“¹⁹⁴. Die Person oder Personen im Auto werden durch Metall und Glas von der Außenwelt abgeschottet und dadurch auch gegen jegliche direkte Berührung ‚geschützt‘. Hsu analysiert dieses Phänomen gleichermaßen: „L.A.’s automobiles seem like materializations of the urban ego’s protective shell, mobile barriers that safeguard the self from contact with others.“¹⁹⁵

Doch der Film zeigt immer wieder, dass auch das Auto (wie schon die Haut selbst) keinen verlässlichen Schutz gegen Berührungen bietet. Cameron und Christine müssen beispielsweise ihren Wagen bei Officer Ryans Fahrzeugkontrolle verlassen und daraufhin körperliche und psychische Erniedrigungen durch seine Berührungen ertragen. Anthony und Peter dringen in den ‚Schutzpanzer‘ der Cabots ein. Dieses ungewollte und gewalttätige Eindringen in die private und sicher-gedachte Sphäre des Autos hat zur Folge, dass Jean sich weder in den schützenden Wänden ihres Hauses noch in ihrer eigenen Haut sicher und wohl fühlt. Auch Cameron wird von Peter und Anthony in seinem Wagen überfallen. Dieser reagiert aber auf die Bedrohung mit gewaltsamen Berührungen seinerseits und beginnt einen Faustkampf mit Anthony. Das ganze Ereignis führt schließlich dazu, dass Cameron Anthony auf einer emotionalen Ebene berührt und ihn dadurch vielleicht zu einer anderen Lebenseinstellung bewegen kann. Ein weiteres Beispiel ist der Koreaner, der von einem Auto angefahren und mitgeschliffen wird, während er gerade neben seinem Wagen steht. Dieser Wagen bietet wiederum den Flüchtlingen darin Schutz. Ein Polizist erschießt einen afroamerikanischen Polizisten, während beide in ihren Autos sitzen. Ein letztes interessantes Beispiel ist die Begegnung zwischen Officer Thomas Hansen und Peter. Thomas bietet Peter eine Mitfahrgelegenheit mit seinem Auto an und lässt somit – im Gegenteil zu den anderen genannten Beispielen – freiwillig seinen äußeren Schutz fallen, um einen anderen ‚unter seine (zweite) Haut‘ zu lassen. Aber genau dieses Fremde im Raum des Geborgenen und

¹⁹⁴ te Wildt, „Berührungslose Kollisionen – *Crash*“, S. 31.

¹⁹⁵ Hsu, „Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis’s *Crash*“, S. 136.

Geschützten führt zur Tragik der Szene: Thomas fühlt sich zunehmend verunsichert und beunruhigt und wird Opfer jener Vorurteile, die er zuvor nicht geglaubt hat selbst empfinden zu können. Er denkt, Peter wolle eine Waffe ziehen, woraufhin er ihn in einem Moment der Panik erschießt. Autounfälle wie Christines sind natürlich auch weitere Beispiele für einen Zusammenbruch der schützenden Hülle des Autos. Der Autounfall als ‚ultimative Berührung‘ soll Thema des nächsten Kapitels sein.

All die genannten Beispiele sind ein Beweis dafür, dass das Auto in *Crash* nicht nur Distanz zwischen den Charakteren schafft und zur Entfremdung beiträgt, sondern sie auch zusammenbringt – selbst wenn diese Berührungen häufig negative Folgen haben.¹⁹⁶ Das Auto spielt nicht nur eine zentrale Rolle für die Berührungen zwischen Charakteren, sondern gleichzeitig auch zwischen einzelnen Episoden (Handlungssträngen).

8.5. *Crash – Kollisionen mit Folgen: Die ‚ultimative‘ Berührung*

Grahams Aussage besagt: Wenn Menschen einander nicht mehr berühren können oder wollen (sowohl auf der Körperoberfläche als auch im Inneren), dann muss eine äußerliche, meist gewaltvolle, Berührung – eine Kollision wie der Autounfall – Kontakt zwischen den Menschen schaffen. Bert T. te Wildt bezeichnet dies als ein „zentrale[s] Moti[v] der Postmoderne“¹⁹⁷ und beschreibt es folgendermaßen: „Die sich in beschleunigten Vehikeln voneinander abgrenzenden und entfremdenden Menschen müssen aufeinander zurasen und kollidieren, um einander noch begegnen und berühren zu können.“¹⁹⁸ Auch Schwarzbaum interpretiert dies in ihrer Filmkritik als Hauptaussage des Films: „*Crash* suggests, convincingly, that violent contact – in word or on wheels – is the only way left to reach out and touch somebody.“¹⁹⁹

Bei Autounfällen bricht der Schutz, der zuvor bereits besprochen worden ist, zusammen, woraufhin die Beteiligten gezwungen werden einander zu begegnen und schließlich durch Berührungen etwas über Andere als auch über sich selbst zu erfahren. Solche körperlichen Erfahrungen beeinflussen meist das weitere Leben der Charaktere. Dies wurde bereits anhand von Christines und Johns Berührungen veranschaulicht.

¹⁹⁶ Vgl. te Wildt, „Berührungslose Kollisionen – *Crash*“, S. 26.

¹⁹⁷ Ebd., S. 28.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Schwarzbaum, „*Crash* (2005)“.

Der Autounfall ist nicht nur ein typisches Symbol der Postmoderne und ein interessantes Motiv des Films *Crash*, sondern auch ein wiederkehrendes und scheinbar beliebtes Motiv des Episodenfilms im Allgemeinen. David Bordwell beschreibt treffend:

„It seems that a network movie can't do without a traffic jam, smashup, fender-bender, felled pedestrian, or brake-squealing near-miss. [...] Not because car crashes figure forth that lust for speed and perceptual overload characteristic of modernity, or because they embody that morbid fascination with spectacle characteristic of the Postmodern Moment – in other words, not because of some all-purpose explanatory zeitgeist. The car crash conceit will survive because as a device it snugly suits degrees-of-separation storytelling. For one thing, traffic accidents are plausible within a story world. We know that they happen all too often. Moreover, they're the most obvious chance encounter that can have grave consequences. Bump me with your shoulder, and we'll probably move on and forget about it. Dent my car with yours, and we have to halt to sort things out. Smash into my car, and our lives can change forever.“²⁰⁰

Des Weiteren erklärt er:

„Traffic accidents are just the most extreme instance of dramatic but contingent nodes, the unlikely points of connection within the film's network. A convergence must be made salient for us, and a car collision is a vivid way to do that.“²⁰¹

Bordwell argumentiert, dass der Autounfall für Geschwindigkeit und für die Faszination für das Spektakel stehe, beides charakteristisch für unsere moderne Welt. Dies sei jedoch nicht wirklich der ausschlaggebende Grund dafür, meint er, warum der Autounfall so ein prominentes Motiv in Episodenfilmen ist. Verkehrsunfälle sind vor allem zufällige Ereignisse, die Menschen an ihre Grenzen bringen, Berührungen zwischen Fremden erzwingen und tragische Auswirkungen haben können. Wichtig für den Episodenfilm ist der Autounfall deshalb in seiner Rolle als narratives Element, das einzelne Erzählstränge glaubhaft miteinander verbindet beziehungsweise Berührungspunkte zwischen Episoden herstellt. So verursacht der erste Autounfall, an dem Graham, Ria und die koreanische Dame beteiligt sind, eine Berührung zwischen den Episoden 4 und 8 (siehe Zusammenfassung des Inhalts) und Christines Unfall eine wichtige Verbindung zwischen den Episoden 5 und 7.²⁰²

Die Zentralität dieses Motivs für *Crash* wird nochmals auf der dramaturgischen Ebene hervorgehoben, indem der Film sowohl mit einem Autounfall beginnt als auch endet. In beiden Fällen verursacht ein Auffahrunfall eine Begegnung zwischen den beteiligten

²⁰⁰ Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 204f.

²⁰¹ Ebd., S. 207.

²⁰² Vgl. ebd., S. 204ff.

Menschen. Der Auffahrunfall scheint die effizienteste und dem Inhalt dienlichste Art von Kollision zu sein, da er meist keine dramatischen Folgen wie starke Verletzungen oder Tod nach sich zieht. In beiden Szenen steigt nach dem Aufeinanderprall die Lenkerin des angefahrenen Autos (in der ersten Ria und in der letzten Shaniqua) aus ihrem Wagen und streitet mit der beziehungsweise den Verantwortlichen. Haggis scheint einen ewigen Kreislauf darstellen zu wollen – ein Kreis, der sich zwar am Ende schließt, jedoch beliebig oft wiederholbar ist.²⁰³



Abb. 10

Des Weiteren möchte ich argumentieren, dass die Wichtigkeit des Motivs durch die Bildgestaltung (vor allem Kameraeinstellung und -perspektive) in den jeweiligen Szenen verstärkt wird. Die erste Szene des Films, in der Graham und Ria den Auffahrunfall haben, beginnt mit teils verschwommenen, unklaren Bildern und Lichtern. Denby interpretiert diese als Aufnahmen aus der Perspektive eines benommenen Unfallbeteiligten, dessen Bewusstsein wieder zurückkommt: „Crash“ begins with out-of-focus lights, moving in the dark, as if a stunned post-collision consciousness were slowly coming back into focus.“²⁰⁴ Es folgt eine Großaufnahme von Detective Grahams Gesicht. Graham schaut durch das Autofenster der Beifahrerseite und spricht mit Ria, doch dies offenbart das Bild zunächst nicht. Durch die Kameraeinstellung wirkt es so, als würde Graham direkt den Zuschauer ansprechen, um ihn bereits in der ersten Szene in die Thematik des Films einzuführen und auf das Hauptmotiv der Berührung beziehungsweise Kollision aufmerksam zu machen – nicht nur eine Kollision zwischen Menschen sondern zwischen verschiedenen Völkern beziehungsweise Kulturen. Auch in der letzten Szene des Films, in der der Auffahrunfall von Shaniqua dargestellt wird, scheint eine abschließende Vogelperspektive auf das Geschehen den Zuschauer in eine objektive Betrachterposition versetzen zu wollen und ihn womöglich zum Nachdenken bewegen zu wollen:

²⁰³ Vgl. Silvey, „Framing Racism: the Problematic Racial Politics of Crash“, S. 99.

²⁰⁴ Denby, „The Critics: The Current Cinema: Angry People: “Crash”“, S. 110 oder 111 (o.A.).

„As another car crash occurs, signalling an eternal recurrence of similar events, the camera cranes up into the miraculously snow-filled city skyline and a song by Stereophonics intones, ‘So maybe tomorrow, I’ll find my way home.’ Just as the characters’ encounters have been arranged to offset each other’s anger and offer each other opportunities for redemption, the song offers the hope that despite the violence there is a comforting closure waiting ahead.“²⁰⁵

²⁰⁵ Silvey, „Framing Racism: the Problematic Racial Politics of Crash“, S. 99.

Schlusswort

Der erste Teil der Arbeit widmete sich der Körperlichkeit, der körperlichen Erfahrung und insbesondere den verschiedenen Formen der Berührung zwischen Zuschauer und Film. Um dieses Thema erschließen zu können, wurden phänomenologische und kognitive Ansätze in Verbindung mit der Filmtheorie beleuchtet. Es ist schwer zu glauben, dass diesen wichtigen Themen bis in die jüngste Gegenwart so wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, obwohl sie so grundlegend für das Filmerlebnis sind.

Zusammengefasst, konnte nach dem ersten Teil Folgendes veranschaulicht werden: Eine Berührung findet nicht nur auf der Körperoberfläche statt, sondern betrifft den ganzen Körper. Die äußere Berührung zwischen Zuschauer und Film – die Gegenseitigkeit beziehungsweise Wechselbeziehung der beiden Körper und der haptische/taktile Kontakt – ist nur eine Form der Berührung im Kino. Die zweite ist die Berührung und Bewegung im Innersten des Körpers – kurz: auf der emotionalen Ebene. Barker nennt die Emotionen, die im Zuschauer hervorgerufen werden, ‚visceral reaction‘ – Gefühle, die sich im Innersten des Körpers entfalten. Um genauer zu sein, entstehen Sinneseindrücke und Erfahrungen zuerst auf der Körperoberfläche und beeinflussen dann das Körperinnere. Die entstandenen Emotionen im Inneren werden wiederum auf der Körperoberfläche reflektiert – zum Beispiel in Form von Gänsehaut, Rötungen oder Mimik.²⁰⁶

Der Film berührt den Zuschauer also auf verschiedene Weisen: Er berührt nicht nur die Augen, sondern dringt durch die Körperoberfläche über alle Sinnesorgane, im Besonderen über die Haut, in den Körper ein. Er berührt den Zuschauer auf der Oberfläche und im tiefsten Inneren seines Körpers. Phänomenologischen Ansichten zufolge schafft es nicht nur der Film den Betrachter zu berühren, sondern auch der Zuschauer den Film. Diese gegenseitige Berührung – von Haut zu Haut und Innerstem zu Innerstem – ist, laut Sobchack oder Marks, das Fundament der körperlichen Erfahrung im Kino.

Der zweite Teil beschäftigte sich mit Berührungen im Film *Crash* (USA 2004). Es war mir ein Anliegen Berührungen auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene zu analysieren. Auf der inhaltlichen Ebene wurden verschiedene Arten von Berührungen zwischen einzelnen Charakteren beschrieben und interpretiert. Dabei wurde besonders auf

²⁰⁶ Vgl. Barker, *The Tactile Eye*, S. 122f.

das Verhältnis von Aktivität und Passivität, beziehungsweise auf eine Gegenseitigkeit der Berührung, geachtet. Auf der formalen Ebene habe ich bewiesen, dass durch geschickte Schnitte – insbesondere sogenannte ‚Match Cuts‘ – Berührungspunkte zwischen einzelnen Episoden hergestellt werden. Dies geschieht zusätzlich zu den zahlreichen Verknüpfungen auf der narrativen Ebene. In einem Episodenfilm wie *Crash* werden einzelne Erzählstränge (Episoden) zu einem großen Geflecht von Geschehnissen verwoben. So ein Netz von Berührungen hat gewisse Ähnlichkeiten mit dem Straßennetz von Los Angeles, das Menschen sowohl verbindet als auch trennt. Diese Parallele und die Tatsache, dass in Los Angeles viele Menschen verschiedener Kulturen zusammentreffen, könnten zwei Gründe für die Popularität von L.A. als Schauplatz für Episodenfilme sein.

Crash versucht unter anderem zu zeigen, dass die Einwohner von Los Angeles – seien sie noch so verschieden und einsam – auf irgendeine Weise miteinander verbunden sind. Wenn sich ihre Wege nicht kreuzen, so werden zumindest Verknüpfungen durch Parallelmontage hergestellt, um die Charaktere in ihrer gemeinsamen Einsamkeit beziehungsweise Unsicherheit zu zeigen. Alle Figuren haben in irgendeiner Weise mit Intoleranz, Vorurteilen oder Rassismus zu kämpfen und sie alle verbindet ein Gefühl von Ohnmacht. Diese Ohnmacht resultiert aus den verzweifelten und häufig gescheiterten Versuchen zu berühren, berührt zu werden oder sich vor Berührungen zu schützen. Doch was passiert, wenn Menschen einander nicht mehr begegnen oder berühren? Regisseur Paul Haggis beantwortet diese Frage in seinem Film folgendermaßen: Wenn Menschen einander nicht mehr berühren, dann müssen sie gelegentlich miteinander kollidieren, um überhaupt noch etwas zu spüren. Der Autounfall, ein beliebtes narratives Element im Episodenfilm, ist meiner Meinung nach ein äußerst interessantes Motiv. In *Crash* zwingen harmlose Auffahrunfälle die Beteiligten, ihre Schutzpanzer zu verlassen und einander zu begegnen. Schwerere Unfälle können sogar das Leben der Beteiligten für immer verändern. Welche Auswirkungen zwischenmenschliche Berührungen auf das Verhalten und Leben der Charaktere haben, wurde beispielsweise anhand der zwei Begegnungen zwischen John und Christine veranschaulicht.

Abschließend möchte ich noch die Hoffnung aussprechen, dass meine persönliche Faszination für die Berührung im Kino und Film auch auf den Leser übergegangen ist und zu weiteren Arbeiten inspirieren wird.

Literaturverzeichnis

Barker, Jennifer M., *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley [u.a.]: Univ. of California Pr. 2009.

Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, *Ausgewählte Schriften*. Bd. 1: *Illuminationen*, Hg. Siegfried Unseld, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 136-169.

Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, New York [u.a.]: Routledge 2008.

Bruno, Giuliana, „Haptic Space“, *Visualizing the City*, Hg. Alan Marcus/Dietrich Neumann, London [u.a.]: Routledge 2007, S. 13-30.

Carroll, Noël, „Film, Emotion, and Genre“, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Hg. Carl Plantinga/Greg M. Smith, Baltimore [u.a.]: The Johns Hopkins UP 1999, S. 21-47.

Denby, David, „The Critics: The Current Cinema: Angry People: “Crash““, *The New Yorker* 81/11, 2005, International Index to Performing Arts Full Text, <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+0h756767633A2F2F66726E6570752E63656264687266672E70627A++/iipa/docview/1741994/fulltext/1380695AAAA6D89B19/1?accountid=14682>, 6.3.2011, S. 110-111.

Derrida, Jacques, *Berühren, Jean-Luc Nancy*, Berlin: Brinkmann & Bose 2007.

Eisenstein, Sergei M., *The Film Sense*, Hg. und übersetzt von Jay Leyda, New York: Harcourt, Brace & World 1970.

Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.

Garden, Maxi, „Die Dramaturgie des Zufalls im Episodenfilm“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2010.

- Gibson, James J., *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*, Hg. Ivo Kohler, Bern [u.a.]: Huber 1973.
- Grodal, Torben, „Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film”, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Hg. Carl Plantinga/Greg M. Smith, Baltimore [u.a.]: The Johns Hopkins UP 1999, S. 127-145.
- Hansen, Miriam, „“With Skin and Hair”: Kracauer’s Theory of Film, Marseille 1940”, *Critical Inquiry* 19/3, 1993, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/1343960>, 10.6.2011, S. 437-469.
- Hsu, Hsuan L., „Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis’s *Crash*“, *Film Criticism* 31/1/2, 2006, Humanities International Complete, <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=ea1e741f-07b3-4d2b-81fe-06c0be55e7b2%40sessionmgr104&vid=4&hid=112>, 16.1.2011, S. 132-156.
- Kappelhoff, Hermann, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 8 2004.
- Kracauer, Siegfried, *Werke*. Bd. 3: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Hg. Inka Mülder-Bach/Ingrid Belke, 9 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005; (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: OUP 1960).
- Laine, Tarja, „“It’s the Sense of Touch“: Skin in the Making of Cinematic Consciousness“, *Discourse* 29/1, 2007, Project MUSE, <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+0h756767633A2F2F7A6866722E7775682E727168++/journals/discourse/v029/29.1.laine.html>, 22.2.2011, S. 35-48.
- Lant, Antonia, „Haptical Cinema”, *October* 74, 1995, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/778820>, 22.7.2011, S. 45-73.

- Lommel, Michael, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*, Hg. Ralf Schnell/Georg Stanitzek, Bielefeld: transcript 2005, (= *Medienumbrüche* Bd. 11), S. 123-137.
- Marks, Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham [u.a.]: Duke Univ. Pr. 2000.
- Marks, Laura U., *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis [u.a.]: Univ. of Minnesota Pr. 2002.
- McMahon, Laura, „The withdrawal of touch: Denis, Nancy and L’Intrus“, *Studies in French Cinema* 8/1, 2008, Humanities International Complete,
<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=0593cf66-364f-45ad-bb84-ec6c8286e724%40sessionmgr110&vid=5&hid=112>, 18.5.2011, S. 29-39.
- Monaco, James, *Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Hg. Hans-Michael Bock, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag ⁴2009; (Orig. *How to Read a Film*, London: OUP 1977).
- Plantinga, Carl, *Moving Viewers. American Film and the Spectator’s Experience*, Berkeley [u.a.]: Univ. of California Pr. 2009.
- Plantinga, Carl/Greg M. Smith, „Introduction“, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Hg. Carl Plantinga/Greg M. Smith, Baltimore [u.a.]: The Johns Hopkins UP 1999, S. 1-17.
- Schlimme, Jann E./Bert T. te Wildt/Hinderk M. Emrich, „Vorwort“, *Scham und Berührung im Film*, Hg. Jann E. Schlimme/Bert T. te Wildt/Hinderk M. Emrich, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 7-9.
- Silvey, Vivien, „Framing Racism: the Problematic Racial Politics of Crash“, *Australian Screen Education* 55, 2009, Communication & Mass Media Complete,
<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=0593cf66-364f-45ad-bb84-ec6c8286e724%40sessionmgr110&vid=5&hid=112>

6672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=21c2d290-4987-482d-b674-1ba9eb0cd532%40sessionmgr111&vid=4&hid=112, 12.1.2011, S. 95-100.

Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: Univ. of California Pr. 2004.

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

Stadler, Harald/Vivian Sobchack, „Review“, *Journal of Film and Video* 46/1, 1994, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20688029>, 4.7.2011, S. 61-66.

Studlar, Gaylyn, „Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture“, *Film Quarterly* 60/1, 2006, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2006.60.1.62>, 11.7.2011, S. 62-63.

Szotsek, Karin, „Das Bedürfnis nach Körperkontakt“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1990.

te Wildt, Bert T., „Berührungslose Kollisionen – *Crash*“, *Scham und Berührung im Film*, Hg. Jann E. Schlimme/Bert T. te Wildt/Hinderk M. Emrich, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 24-32.

Wichart, Julia, „Der Episodenfilm – Dramaturgischer Aufbau und visuelle Auflösung“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2008.

Williams, Linda, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, *Film Quarterly* 44/4, 1991, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/1212758>, 8.7.2011, S. 2-13.

Williams, Linda, „Of Kisses and Ellipses: The Long Adolescence of American Movies“, *Critical Inquiry* 32/2, 2006, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/500705>, 4.7.2011, S. 288-340.

Internetquellen

Ebert, Roger, „Crash (R)“, *Chicago Sun-Times*,

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050505/REVIEWS/50502001/1023> 5.5.2005, 14.2.2011.

Schwarzbaum, Lisa, „Crash (2005)“, *Entertainment Weekly*,

<http://www.ew.com/ew/article/0,,1057415,00.html> 4.5.2005, 4.3.2011.

o.N., o.T., [http://homepage.univie.ac.at/evelyne.puchegger-](http://homepage.univie.ac.at/evelyne.puchegger-ebner/files/Lehrmittel/filmschnitt.pdf)

[ebner/files/Lehrmittel/filmschnitt.pdf](http://homepage.univie.ac.at/evelyne.puchegger-ebner/files/Lehrmittel/filmschnitt.pdf), 18.6.2012.

Filmverzeichnis

Halloween, Regie: John Carpenter, USA 1978.

L.A. Crash, Regie: Paul Haggis, DVD, Universum Film GmbH 2009; (Orig. *Crash*, USA 2004).

Shutter Island, Regie: Martin Scorsese, USA 2010.

The Piano, Regie: Jane Campion, USA 1993.

Titanic, Regie: James Cameron, USA 1997.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *L.A. Crash*, Universum Film GmbH 2009, 01:36:49

Abb. 2: *L.A. Crash*, Universum Film GmbH 2009, 01:31:27

Abb. 3: *L.A. Crash*, Universum Film GmbH 2009, 01:38:05

Abb. 4: *L.A. Crash*, Universum Film GmbH 2009, 01:19:11

Abb. 5: *L.A. Crash*, Universum Film GmbH 2009, 00:55:29

Abb. 6: *L.A. Crash*, Universum Film GmbH 2009, 00:37:22

Abb. 7: *L.A. Crash*, Universum Film GmbH 2009, 00:06:58

Abb. 8: *L.A. Crash*, Universum Film GmbH 2009, 00:08:55

Abb. 9: *L.A. Crash*, Universum Film GmbH 2009, Collage: 1.Reihe: 00:20:00, 00:20:26,
2.Reihe: 01:01:12, 01:01:50, 3.Reihe: 01:02:44, 01:02:57, 4.Reihe: 01:03:08, 01:03:07

Abb. 10: *L.A. Crash*, Universum Film GmbH 2009, 01:43:02

Zusammenfassung

Während sich klassische Filmtheorien zumeist dem Sehsinn und dem Blick des Zuschauers im Kino widmeten, so beschäftigen sich neuere Filmtheorien zunehmend mit dem ganzen Körper des Zuschauers. Untersucht werden beispielsweise alle Sinneswahrnehmungen, Emotionen des Zuschauers und verschiedene Formen von Körperlichkeit im Kino. Die vorliegende Arbeit versucht an diesen jüngeren Trend in der Filmwissenschaft anzuknüpfen. Ziel der Untersuchung ist es verschiedene Arten von Berührungen auf verschiedenen Ebenen im Kino und im Film zu erforschen. Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit werden die Beziehung zwischen Zuschauer und Film, das Haptische und Taktile im Kino und schließlich die emotionale 'Berührung' des Zuschauers ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt. Der zweite Teil ist den Berührungen im Episodenfilm *Crash* (USA, 2004) gewidmet. Analysiert werden Berührungen zwischen einzelnen Episoden (sowohl auf einer narrativen als auch auf einer formalen Ebene) und Berührungen zwischen den Charakteren – von einer zärtlichen Umarmung bis zum folgenschweren Autounfall.

Abstract

While classic film theories devoted most of their attention to the spectator's sight in the cinema, more recent theories increasingly deal with the whole body of the spectator. They, for instance, examine all the senses involved in the perception of a film, the emotions of the spectator while watching a film and different forms of corporeality in the cinema. My diploma thesis intends to follow this recent trend in film studies. The aim of this thesis is to examine and analyse different kinds of touch on different levels in both cinema and film. Thus the first part of the diploma thesis deals with the relation between spectator and film, the sense of touch and, finally, what it means to be 'touched' by a film. The second part focuses on different kinds of touch in the network film *Crash* (USA, 2004). Points of contact between various story lines will be discussed (on both a narrative and formal level), as well as different forms of touch between the characters of the film – ranging from a gentle hug to a serious car accident.

Lebenslauf

Name: Kathrin Swift

Schulbildung:

Seit Oktober 2006	Universität Wien (Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft & Diplomstudium Anglistik und Amerikanistik)
Juni 2006	Maturaabschluss mit ausgezeichnetem Erfolg
1998-2006	Bundesgymnasium Rechte Kramszeile, 3500 Krams
1994-1998	Volksschule Lengenfeld, 3552 Lengenfeld

Arbeitserfahrung:

Seit September 2011	Englisch-Trainerin im Kindergarten in Droß (3552)
Juni 2009	Mitarbeit bei dem Projekt „Die Piraten sind los“ des Vereins „Die jungen Theatermacher“ in Wien
Sept. 2007 - April 2011	Geringfügige Beschäftigung als Übersetzerin in der Firma Meisterwerk Internetagentur GmbH in 3500 Krams (ehem. Tourismus Technologie GmbH)
August 2007	Praktikum in der Sportredaktion der NÖN Krams