

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Vibrating Bodies -
Filmische Affektästhetik, somatische Wahrnehmung
und intermediale Bildrepertoires im Technofilm“

Verfasserin

Sarah Valeska Lebkücher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. phil. habil. Ramón Reichert

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 03. 03. 2014

Sarah Valeska Lebkücher

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 7
2. Medienästhetik des Films - Film und Körper	S. 11
2.1 Körper im Forschungsfeld Film & Kino	S. 11
2.2 Verkörperte Wahrnehmung - Eine somatische Theorie des Kinos	S. 13
2.3 Maurice Merleau-Ponty. <i>Phänomenologie der Wahrnehmung</i>	S. 15
2.4 Vivian Sobchack. <i>The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience</i>	S. 23
2.5 Thomas Morsch. <i>Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino</i>	S. 31
3. Körper in der elektronischen Tanzmusik	S. 39
3.1 Körperliche Wahrnehmung von elektronischer Tanzmusik	S. 40
3.1.1 „Embodiment“ in der elektronischen Musik	S. 43
3.1.2 Tanz der Körper - Body Talk	S. 45
3.2 Die (neue) Masse - Kollektiverfahrung im Club	S. 47
3.3 Lebensgefühl Techno - Charakteristika einer Szene	S. 50
3.3.1 Die Ästhetik der Technoszene	S. 50
3.3.2 Beautiful People - Urban People. Hipster: ein technospezifisches Phänomen oder das „neue Kleinbürgertum“?	S. 52
3.4 Das Leben ist eine Party - Feiern als Lebensphilosophie	S. 57
3.4.1 Jenseits von Raum und Zeit im Nicht-Alltag	S. 57
4. Film als synästhetischer „Dancefloor“ - Die audiovisuelle Wahrnehmung von Film	S. 59
4.1 Audiovision - Zusammenspiel von Bild und Ton	S. 61
4.1.1 Eine audiovisuelle Theorie nach Michel Chion	S. 61
4.1.2 Mit den Augen hören - Synästhesie im Film	S. 65
4.1.3 Der Rhythmus des Films	S. 68
4.2 Musik im dokumentarischen Film	S. 70
4.2.1 Filmgestaltung durch Musik	S. 71
4.2.2 Die dramaturgische Funktion der Musik im dokumentarischen Film	S. 72

5. <i>Bar25 - Tage außerhalb der Zeit</i> - Analyse eines dokumentarischen Films im Hinblick auf die somatische Wahrnehmung von Körper und Musik	S. 75
5.1 Allgemeine Infos	S. 75
5.1.1 Bar25 - Beschreibung eines Mythos	S. 75
5.1.2 Regisseurinnen & Entstehungskontext	S. 75
5.1.3 Inhalt der Dokumentation	S. 77
5.1.4 Kategorisierung der Dokumentation	S. 79
5.2 Methode der Filmanalyse und Analyseschritte	S. 82
5.3 Analyse audiovisueller filmästhetischer Mittel in <i>Bar25 - Tage außerhalb der Zeit</i>	S. 82
 6. Schlussbetrachtung	 S. 102
 Quellenverzeichnis	 S. 104
Abstract	S. 114
Lebenslauf	S. 115
Soundtrack <i>Bar25 - Tage außerhalb der Zeit</i>	

1. Einleitung

Der Körper-Diskurs in film- und medienwissenschaftlichen Debatten erfährt seit den 1990er Jahren eine neue Dimension. In Zeiten der Technisierung und Digitalisierung, in denen Maschinen verdächtigt werden, menschliche Körper zu verdrängen oder gar zu ersetzen, stellen sich viele Theoretiker diesen „Verschwörungstheorien“ entgegen. Sie räumen dem Körper einen besonderen, neuen Raum ein und stellen ihn vermehrt ins Zentrum ihres Forschungsinteresses. Eine Neuorientierung der Theorien über die Rolle des Körpers bei ästhetischen Erfahrungen im Kino und bei somatischen Wahrnehmungsprozessen, läutet einen Paradigmenwechsel in der Filmwissenschaft ein. Sowohl die somatische Filmerfahrung des Rezipienten als auch die verkörperte Wahrnehmung und Wahrnehmungsdarstellung des Films selbst sind nun die Träger einer filmwissenschaftlichen Diskussion, welche das Feld des Kinos durch eine Erweiterung des Körperbegriffs neu aufzurollen vermögen. Die Rezeptionsforschung wird unter den Aspekten der somatischen Adressierung und der Beteiligung des Körpers an der Filmerfahrung neu beleuchtet. Die kognitiven und intellektuellen Aspekte der Filmrezeption, werden den körperlichen gar untergeordnet. Der Schwerpunkt vom Körper als Darstellungsobjekt auf der Leinwand verlagert sich zum Verhältnis von Film und Zuschauerkörper. Der Rezipient in seiner Körperlichkeit und die damit in Verbindung stehende somatische Wahrnehmungserfahrung erlangen nun die Aufmerksamkeit, die ihnen lange Zeit verweigert wurde.

Die 1990er Jahre kennzeichnen jedoch nicht nur eine Neuausrichtung der filmischen Körpertheorien. Es ist auch das Jahrzehnt, welches die Technomusik in die Gesellschaft etabliert. Mit der Digitalisierung steigt das Genre der elektronischen Musik aus einer Nische empor und beschallt bis heute den Großteil aller Clubs. In der elektronischen Musik ist die Maschine wesentlicher Bestandteil der Musikproduktion und -rezeption. In Debatten über Körper in der elektronischen Tanzmusik ist auffällig häufig von der physischen Begrenzung, vom Verdrängen oder gar Verschwinden des Körpers die Rede. Dies ist darauf zurückzuführen, dass dem Körper eine ambivalente Rolle zukommt. Scheint er in der Dimension des Musikmachens verdrängt durch die Technik der Maschinen, wie Sequenzer und Mixer, so erfährt er beispielsweise im Tanz zu eben jener Musik eine besondere Relevanz.

In Analogie zur Filmwissenschaft entwickeln sich auch in der Musikwissenschaft Debatten, die den Körper und das Körperliche ins Zentrum ihrer Theorien stellen. Der Körper in der (Techno-)Musik wird zum elementaren Untersuchungsgegenstand. Es

sind Begriffe wie „Laptop-Performance“¹, „Embodiment“ und Wahrnehmung, die den Diskurs dominieren.

Die jüngsten Film- und Musikdiskurse weisen dementsprechend, hinsichtlich ihrer Fokussierung von Körper und Wahrnehmung, Ähnlichkeiten auf. Somit bietet es sich an, die körperzentrierten Theorien der beiden Forschungsbereichen näher zu begutachten. Der Körper im Forschungsfeld Kino und der Körper im Forschungsfeld elektronischer Musik stellen deshalb die ersten zwei Teilbereiche der vorliegenden Arbeit.

Als logische Konsequenz aus getrennter Betrachtung dieser beiden Bereiche folgt die Verknüpfung derselben im dritten Teil der Arbeit. Der Film ist ein audiovisuelles Medium und als solches körperzentriert. Im Kapitel zur Synästhesie des Films wird das Zusammenwirken von Film und Musik unter dem Aspekt der Wahrnehmung mit allen Sinnen beleuchtet.

Im vierten Teil der Arbeit unterziehen wir den Film *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* einer audiovisuellen Analyse und untersuchen ihn im Hinblick auf seine affektiven, auf eine somatische Wahrnehmung ausgelegten, filmästhetischen Mittel.

Diese Arbeit soll die Frage klären, wie sich die Medien Film und elektronische Musik aus wahrnehmungstheoretischer Sicht zum Rezipientenkörper verhalten und wie, durch eine Verknüpfung dieser beider Entitäten im audiovisuellen Medium Film, eine affektive, somatische Adressierung mittels filmtechnischer Mittel evoziert wird. In diesem Zusammenhang ist zunächst zu klären, in welchem Verhältnis Film und Körper zueinander stehen und was eine verkörperte Wahrnehmung beinhaltet.

Das Kapitel *Medienästhetik des Films - Film und Körper* basiert auf drei ausgewählten Theorien, die sich dezidiert mit der körperlichen Wahrnehmung befassen. Als Ausgangspunkt dient Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung*² aus dem Jahr 1945, in der er als erster Vertreter des Poststrukturalismus, den Körper in den Fokus seiner Wahrnehmungstheorie stellt. Darauf aufbauend folgt Vivian Sobchacks phänomenologisch basierte Filmtheorie *A Phenomenology of Film Experience: The Address of the Eye*³, welche philosophische Aspekte Merleau-Pontys mit denen filmischer Erfahrung verknüpft. Das Kapitel schließt mit einer filmwissenschaftlichen Studie Thomas Morschs, welche es sich zum Ziel macht, unter Anderem in Anlehnung an Merleau-Ponty und Sobchack, eine somatische Theorie des Kinos zu formulieren. Unter Einbezug von hauptsächlich poststrukturalistischen

¹ club transmediale/Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 11.

² Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Deutsche Fassung, Berlin: Walter de Gruyter 1966.

³ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press 1992.

Filmtheorien, stellt er in *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*⁴, einen Bezug von Körper zu Medialität und Wahrnehmung her. Seine medienästhetische Untersuchung stellt, im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Theorien, die körperliche Wahrnehmung den technisch-apparativen Möglichkeiten des Mediums gegenüber.

In einem zweiten Schritt lösen wir uns vorerst vom Medium Film und widmen uns der Musik. Hier wird die Rolle des Körpers in der elektronischen Tanzmusik beleuchtet. Wie im bereits zuvor sind auch hier die körperliche Wahrnehmung und das „Embodiment“ Gegenstand der Untersuchung. Die Motive Tanz, Masse, Kollektiverfahrung, Szene und Ästhetik sind Träger der Studie zur Wirkung von Musik auf Körper. Vertiefungen zu den Vertretern der Szene und den dort herrschenden Raum- und Zeitverständnissen sollen zu einem leichteren Verständnis und Nachvollzug verhelfen und nebenbei einen Einblick in die Welt der elektronischen Tanzmusik verschaffen.

Im dritten Theorieteil wird sodann der *Film als synästhetischer „Dancefloor“ - Die audiovisuelle Wahrnehmung von Film* untersucht. Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Ton, zu einer synästhetischen Wahrnehmungsform und zum Rhythmus des Films werden beleuchtet. Daraufhin wird der Film in seiner dokumentarischen Form auf sein Zusammenspiel mit Musik geprüft.

Darauf aufbauend wird im vierten Schritt die Dokumentation *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* einer audiovisuellen Analyse unterzogen. Hierbei stehen die filmtechnischen Mittel, welche eine somatische Adressierung bewirken, im Mittelpunkt. Diese Arbeit schließt somit nicht mit einem theoretischen Beleg, sondern mit filmästhetischer Praxis. Der Film über die Bar25 verknüpft Dokumentation, elektronische Musik, Körper und Affektästhetik miteinander, wie es kein vergleichbarer Film des Sub-Genres der Dokumentationen über die Techno-Szene tut. Wo Dokumentationen wie *Feiern*⁵, *We call it Techno*⁶, *Berlin at Night*⁷ oder *Zeitgeist Stammheim*⁸ ähnlich einer Reportage die Club-Szene aufzeigen, tendiert *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* zu einer Ästhetisierung und zu einem Spiel mit den Darstellungsmöglichkeiten des Films.

In den drei Teilbereichen Film & Körper, Körper & elektronische Musik und Film & Musik, steht stets die somatische Wahrnehmung im Fokus. Somit nähert sich diese Arbeit den Aspekten der Zuschauer- / Zuhörerforschung und der filmischen Gestaltungsmittel aus der Perspektive des Körpers. Das Triumvirat (dokumentarischer)

⁴ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011.

⁵ *Feiern*, Maja Classen (Regie), 2006.

⁶ *We call it Techno*, Maren Sestro/Holger Wick (Regie), 2008.

⁷ *Berlin at Night*, Berlinmusic TV, 2010.

⁸ *Zeitgeist Stammheim*, Christine Lyschik/Tim Richter (Regie), 2009.

Film, elektronische Musik und Körper eröffnet in Kombination mit den Theorien einer verkörperten Wahrnehmung, einen Untersuchungsbereich, der zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit noch nicht in solchem Ausmaße vorhanden ist. Die wissenschaftliche Ausgangslage und die Literatur zu diesem Themenbereich sind dementsprechend rar gesät. Daraus resultierend, zieht die vorliegende Arbeit fächerübergreifende Theorien aus den Bereichen der Phänomenologie, Philosophie, Musikwissenschaft und Soziologie zu rate, um sich einer körperzentrierten Wahrnehmungstheorie in Bezug auf die Rezeption elektronischer Musik im Film anzunähern, welche anhand der Analyse einer Techno-Dokumentation zutage treten soll.

Anmerkung: Um den Lesefluss vorliegender Arbeit nicht zu beeinträchtigen, wird im Folgenden auf eine gendergerechte Formulierung verzichtet. Die personenbezogenen Bezeichnungen beziehen sich gleichwohl auf Männer und Frauen.

2. Medienästhetik des Films - Film und Körper

2.1 Körper im Forschungsfeld Film & Kino

Unter dem immer größer werdenden Einfluss und der ansteigenden Entwicklung audiovisueller Medientechniken und deren selbstverständlicher Integration in unseren Alltag, ist sowohl in Medien- als auch in Filmdiskursen wiederholt von der Verdrängung oder gar vom Verschwinden des Körpers die Rede. Als Reaktion auf den angeblichen Bedeutungsverlust des Körpers, werden vermehrt Theorien konzipiert, die sich dieser Annahme entgegenstellen und den Körper als existenziell für die Filmwahrnehmung postulieren. Unter der Fahne des Verkörperungs- und „Embodiment“-Begriffs, stellen sie sich den Thesen zur Entwertung des Körpers entgegen und erklären eine verkörperte Wahrnehmung zur Grundlage jeder Filmerfahrung. Malte Hagener und Thomas Elsaesser gehen in ihrer *Filmtheorie zur Einführung* sogar so weit, zu behaupten:

„Jeglicher Entwurf einer Filmtheorie konzipiert im Kern (auch) die Beziehung von Film und Körper, ob normativ (offen mit diesem Anspruch treten etwa die Ansätze von André Bazin oder Siegfried Kracauer auf) oder deskriptiv (so zumindest im rhetorischen Gestus der überwältigende Teil der heutigen Theorien).“⁹

Es ist zweifellos der Fall, dass der Körper *im* Film schon immer eine zentrale Rolle spielt, denn bereits bei den Gebrüdern Lumière¹⁰ bevölkern menschliche Körper die Leinwand und auch in James Williamsons *The Big Swallow* von 1901 spielt der Körper eines Passanten die zentrale Rolle. Doch wie sieht es mit der Bedeutung des menschlichen Körpers bei der Rezeption eines Films aus? Inwiefern beeinflusst der Körper die Zuschauererfahrung? Welche Rolle spielt dabei der auf der Leinwand sichtbare (Schauspieler-)Körper?

Bis in die 1990er Jahre ist Film etwas, das „fast ausschließlich als eine Form von Textualität begriffen [wurde], die es lesend zu entziffern galt.“¹¹ Doch plötzlich wenden sich immer mehr Filmwissenschaftler dem Körper des Rezipienten (in seiner vollen Pracht) zu und „das Somatische [wird] zu einem zentralen Forschungsgegenstand der Film und Medienwissenschaft.“¹² Zwischen den affektiven Filmbildern und dem Beginn

⁹ Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S.13.

¹⁰ Dies ist beispielsweise in den Filmen „Sortie d’usine“ (1895) oder „L’arrive d’un train en gare de la Ciotat“ (1895) der Fall.

¹¹ Nessel, Sabine/Winfried Pauleit/Christine Rüffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews (Hrsg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin: Bertz + Fischer 2008, S. 7.

¹² Ebd.

der kognitiven Verarbeitung dergleichen vom Rezipienten, soll ein weiterer Prozess der Perzeption stehen. Der Zuschauer wird zuerst physiologisch adressiert, bevor er seinen Intellekt überhaupt einsetzen kann.¹³ Siegfried Kracauer stützt diese These anhand des Arguments, dass die bewegten Filmbilder auf der Kinoleinwand im Zuschauerkörper Reaktionen wie Muskelzucken und andere motorische Reflexe auslösen. Der Film hat eine eigene physische Realität inne. Der Filmzuschauer kann nicht anders als auf diese Filmbilder so zu reagieren, wie er auf die

„materiellen Aspekte der Natur im Rohzustand reagieren würde, die durch diese fotografischen Bilder reproduziert werden. Sie sprechen sein Sinnesvermögen an. Es ist, als ob sie ihn durch ihre bloße Gegenwart dazu drängten, sich unreflektiert ihre unbestimmbaren und oft amorphen Formen zu assimilieren.“¹⁴

Dieser Effekt kann durch die filmgestalterischen Mittel noch verstärkt werden. Durch die Nahaufnahme der Haut einer Figur beispielsweise, die der Rezipient mit seinen Augen „abtastet“, bevor die Mimik oder Gestik sichtbar werden, wird sich der Rezipient seiner eigenen Körperlichkeit bewusst. Die Materialität des Körpers hat im Zusammenhang mit einer somatischen Wirkungsweise Vorrang vor der Konstruktion eines Charakters mittels der Narration.¹⁵ Die aktuelle Forschungslage sieht so aus, dass die phänomenologischen, vornehmend textgeprägten Wahrnehmungstheorien von beispielsweise Gilles Deleuze¹⁶ oder Roland Barthes¹⁷, welche sich um eine Einkreisung des Körperbegriffs bemühen und den Körper schon explizit mit einbeziehen, den jüngeren, ästhetischen, sich dem Körper verschriebenen, Ansätzen¹⁸ teilweise als „Opposition“¹⁹ gegenübergestellt oder lediglich „unvermittelt

¹³ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 216.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011, S. 65.

¹⁶ Zur Vertiefung der Kenntnisse über die phänomenologischen Theorien Gilles Deleuzes empfehle ich: Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

¹⁷ Zur Vertiefung der Kenntnisse über die phänomenologischen Theorien Roland Barthes empfehle ich: Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 & Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

¹⁸ Diese Aussage bezieht sich auf die Theorien Maurice Merleau-Pontys, Vivian Sobchacks und Thomas Morschs.

¹⁹ Nessel, Sabine/Winfried Pauleit/Christine Ruffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews (Hrsg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, S. 7.

nebeneinander“²⁰ positioniert werden. Thematisieren die textgeprägten, kognitivistischen Theorien in ihren Ansätzen den Körper zwar auf eine „empathische“²¹ Art und Weise, verlagern sie ihn dennoch in einen Grenzbereich, welcher sich weiteren, forcierteren Untersuchungen entzieht. Immer dort, wo die Theoretiker mit ihren Theorien nicht mehr weiter wissen oder weiter wissen wollen,

„erscheint der Körper als Instanz einer Transgression. Mit ihm werden die erratischen und widerständigen Impulse markiert und begrifflich vereint, die auf die Grenzen der kommunikationstheoretischen, semiotischen, psychoanalytischen und kognitivistischen Beschreibungen des Films und der ästhetischen Erfahrung verweisen.“²²

Zwar sind die Körperbegriffe in den Theorien seit den 1960er²³ Jahren laut Thomas Morsch an die Schwelle des Theoretisierbaren verbannt, dennoch sollte man nicht außer Acht lassen, dass

„weder eine umfassende Theorie der Verkörperung [...], noch eine Theorie des Performativen, noch eine Ästhetik der Sensation, des Affekts oder der Intensität [...] die poststrukturalistischen Überlegungen in der phänomenologischen Breite ihrer Erkenntnisse zu den Wirkungsweisen und Formen des Körperlichen in ästhetischen Kontexten vollständig ersetzen“²⁴

könne.

2.2 Verkörperte Wahrnehmung - Eine somatische Theorie des Kinos

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf einer medienästhetischen Annäherungsweise an den Rezipienten und dessen Wahrnehmungs- und Erfahrungshorizont. Doch zuerst gilt es den Begriff der Medienästhetik ein wenig zu beleuchten. Medienästhetik setzt sich zusammen aus dem lateinischen Begriff *medium*, welcher so viel bedeutet wie „Mitte“, „Vermittler“ und dem altgriechischen *aisthesis*, welches für „Wahrnehmung“, „Empfindung“ steht.²⁵ Nach Thomas Morsch bedeutet „Medienästhetik zu betreiben [...] zum einen, die Charakteristika eines Mediums von seinen ästhetischen Potenzialen her zu erschließen (ohne die determinierende Kraft technischer und sozialer Faktoren

²⁰ Nessel, Sabine/Winfried Pauleit/Christine Rüffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews (Hrsg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, S. 7.

²¹ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011, S. 129.

²² Ebd., S. 130.

²³ Seit den 1960er Jahren hält der „linguistic turn“ auch auf dem Gebiet der Filmtheorie Einzug.

²⁴ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 10.

²⁵ Vgl. <http://www.medienaesthetik.uni-siegen.de/medienaesthetik/>, gesichtet am 10.01.2014.

zu leugnen), und zum anderen, medientheoretisch herausgearbeitete Eigenschaften auf ihre ästhetische Relevanz hin zu reflektieren.“²⁶

Da in jüngster Zeit eine Neuausrichtung der Filmtheorie stattfindet, welche die somatische Wahrnehmung ins Zentrum mehrerer Arbeiten (Vivian Sobchack, Laura Marks, Thomas Morsch) rückt, spricht Thomas Morsch in diesem Zusammenhang von einem Paradigmenwechsel, welcher die „Etablierung des Körpers als Fokus filmtheoretischer Interessen“²⁷ mit sich bringt. Doch was genau verbirgt sich hinter einer somatischen Theorie? Morsch postuliert:

„Eine somatische Theorie des Kinos zu formulieren heißt nicht, die körperliche Erfahrung neben andere Aspekte der filmischen Erfahrung zu stellen, die mit Prozessen des Verstehens oder des Unbewussten verbunden sind, sondern das Feld des Kinos in seiner Gesamtheit durch die Optik des Körperbegriffs zu reflektieren.“²⁸

Genau dieser Idee nähern wir uns im nächsten Schritt an, indem wir das Feld der Filmtheorie mit dem Körper als Ausgangspunkt betrachten.

Für die Intention vorliegender Arbeit, ist es diesbezüglich nicht von Nöten auf die einzelnen Körperbegriffe der poststrukturalistischen und filmtheoretischen Theorien Roland Barthes, Gilles Deleuzes, Theodor W. Adornos, Siegfried Kracauer und Co tiefer einzugehen.²⁹ Hier soll die jüngere Wahrnehmungstheorie nach Thomas Morsch als Ausgangspunkt dienen, in der der Körper aus dem Grenzbereich bereits in das Zentrum gerückt ist. So entwickelt er anhand der Theorien Maurice Merleau-Pontys, Vivian Sobchacks, Laura Marks und Steven Shaviros, welche „nach einer paradigmatischen Wende in der Filmtheorie [streben], die dem Sinnlichen und Körperlichen zu seinem Recht verhilft“³⁰, sein Konzept verkörperter Wahrnehmung. In diesem Zusammenhang wird sich die Arbeit im Folgenden über die Thesen Maurice Merleau-Pontys und Vivian Sobchacks der Medienästhetik Thomas Morschs nähern, welche auf die erstgenannten aufbaut.

Die Wahrnehmungstheorien im 20. Jahrhundert entwickeln die These der Entkörperlichung, welche besagt, dass das Subjekt als vorwiegend denkendes betrachtet wird. Der menschliche Geist steht im Zentrum dieser Betrachtungen. Einer solchen Entkörperlichung / Entleibung stehen Merleau-Ponty, Sobchack und Morsch gegenüber, deren Theorien im nun folgenden Abschnitt erläutert werden.

²⁶ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S.135.

²⁷ Ebd., S.7.

²⁸ Ebd., S. 7.

²⁹ Siehe ebd., S.17ff.

³⁰ Ebd., S. 185.

2.3 Maurice Merleau-Ponty. *Phänomenologie der Wahrnehmung*

„Wahrnehmen ist Eindringen in die Dimension der Schöpfung“³¹

Der französische Philosoph und Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty widmet sich in seinen Arbeiten dem Phänomen der Wahrnehmung. In seiner Theorie richtet er den Fokus auf den Körper und verortet diesen nicht in einem Grenzbereich, wie dies die meisten seiner Zeitgenossen und viele poststrukturalistische Theoretiker³² tun, weshalb er als Vordenker des Poststrukturalismus gesehen werden kann. Dieser von ihm eingeleitete Paradigmenwechsel ist der Grund, warum ich Maurice Merleau-Pontys Theorie heranziehe, denn genau wie in seinen Arbeiten, soll auch in vorliegender das Hauptaugenmerk auf den Körper gerichtet sein.

Maurice Merleau-Ponty spricht hinsichtlich der Wahrnehmung von einem „Primat“³³ dergleichen, welches verdeutlicht, dass die Wahrnehmung anderen körperlichen Prozessen „ontologisch und zeitlich“³⁴ voraus geht. Seinen Fokus richtet er auf das „Dasein“ und das „Sein in der Welt“. Das bekannteste seiner Werke, das auch des Öfteren als sein Hauptwerk bezeichnet wird, ist die *Phänomenologie der Wahrnehmung* aus dem Jahr 1945. Sein Wahrnehmungsmodell basiert auf der Theorie Edmund Husserls, welcher als der Begründer der Phänomenologie gilt. Dieses Kapitel konzentriert sich in erster Linie auf Merleau-Pontys Erkenntnisse in eben jenem Werk und erklärt aber auch seine Wahrnehmungstheorie gesamt, da die beiden später angesprochenen Theorien Vivian Sobchacks und Thomas Morschs ihrerseits darauf aufbauen.

Maurice Merleau-Pontys Wahrnehmungstheorie gründet in der Kritik an der Art und Weise, wie sich die Fachbereiche der Naturwissenschaft und der Philosophie dem Phänomen der Wahrnehmung annehmen. Er klagt an, dass diese Wissenschaften die Erfahrung der Wahrnehmung nicht als essenziell akzeptieren, sondern ihre Aufmerksamkeit allein der Betrachtung der „realen“ Welt gilt.³⁵ Sie gehen von einer Welt aus, welche es erst zu erklären gilt. Darunter sind es in erster Linie der

³¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter 1966, S. 77.

³² Theoretiker wie Gilles Deleuze, Roland Barthes, Jean-Francois Lyotard, Jean Louis Baudry oder Julia Kristeva positionieren die Entität des Körpers und Leibes lediglich am Rande ihrer Theorien.

³³ Siehe Merleau-Ponty, Maurice, *Das Primat der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

³⁴ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011, S. 159.

³⁵ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, *Die Struktur des Verhaltens*, Berlin: Walter de Gruyter 1976, S. 253.

Intellektualismus³⁶ und der Empirismus³⁷, welche häufig gleichermaßen bemängelt werden:

„Beide nehmen zum Gegenstand ihrer Analyse eine objektive Welt, die weder dem Sinne noch der Zeit nach das Erste ist, beide erweisen sich als unfähig, der eigentümlichen Weise der Konstitution eines Gegenstandes im perzeptiven Bewusstsein Ausdruck zu leihen. Beide wahren der Wahrnehmung gegenüber Abstand, anstatt sich auf sie einzulassen.“³⁸

Für Merleau-Ponty sind sowohl der Intellektualismus als auch der Empirismus in Bezug auf die Wahrnehmung zu „verkopft“. Er bezeichnet beide als „Verstandesphilosophie“³⁹, welche lediglich „Wahrzunehmen-denken“, anstelle sich dem „erlebend-erfahrenden Moment in der Wahrnehmung“⁴⁰ hinzugeben. Dahingehend geht er von einer phänomenalen Welt aus, welche schon vor jeglicher Analyse existent ist. Merleau-Ponty sieht die Wahrnehmung dementsprechend als eine „unmittelbare Erfahrung“⁴¹ der Welt an. Auf den, für die Phänomenologie unausweichlichen Begriff der „Erfahrung“, sind auch die Termini „Welt-Erfahrung“ und „Leib-Erfahrung“ zurückzuführen, welche eine Schlüsselrolle in seiner Theorie einnehmen.

a) Die Leib-Erfahrung:

Der „Leib“ steht, wie bereits erwähnt, im Mittelpunkt Merleau-Pontys phänomenologischer Begründung von Wahrnehmung. Er ist in Bezug auf die wahrgenommene Welt das „Werkzeug [allen] Verstehens.“⁴² Doch was genau versteht er unter dem Begriff des Leibes? Wie unterscheidet sich der „Leib“ vom „Körper“?

Unterschieden wird hier zwischen dem phänomenalen Leib (franz.: „corps phénoménal“) und dem objektiven Körper (franz.: „corps objectif“, „corps physical“). Der phänomenale Leib ist der Ort, an dem sich die Welt und das Ich verschränken. Der objektive Körper dagegen ist für die „Vergegenständlichung“ verantwortlich, er ist die

³⁶ Die Vertreter des Intellektualismus versuchen alle seelischen Erscheinungen aus der Sicht des Intellekts und des Bewusstseins zu erklären. Diese Überzeugung stellt den Intellekt über alles (Vgl. <http://www.wissen.de/lexikon/intellektualismus>, gesichtet am 27.04.2013).

³⁷ Der Empirismus geht davon aus, dass jeder Art von Erkenntnis eine sinnliche Erfahrung zu Grunde liegt; alles, was der Mensch ist, ist er geworden durch Erfahrung, Gewohnheit und Erziehung (Vgl. <http://www.wissen.de/lexikon/empirismus>, gesichtet am 27.04.2013).

³⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter 1966, S. 47.

³⁹ Ebd., S. 64.

⁴⁰ Stoller, Silvia, *Zur phänomenologischen Wahrnehmungstheorie bei Maurice Merleau-Ponty in der Phänomenologie der Wahrnehmung*, Dissertation an der Grund- und Integrationswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1991, S. 46.

⁴¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 77.

⁴² Ebd., S. 274f.

Hülle, das Material, der Gegenstand.⁴³ Für den französischen Phänomenologen zeichnet sich mein eigener Leib durch „seine ständige Nähe zu mir“⁴⁴ aus. Um sich diesem menschlichen Eigenleib anzunähern, ist es nötig, zwischen dem Leib-Körper und dem Ding-Körper zu differenzieren.⁴⁵ Der Leib definiert sich durch ein „unmittelbares Erleben und Miterleben“⁴⁶, als eine direkte leibliche, psycho-physische Erfahrung und verfügt über eine dauerhafte Präsenz. Der Leib-Körper oder Eigenleib ist der empfindsame, menschliche Organismus. Die dauerhafte „Gegenwärtigkeit“⁴⁷ oder „Ständigkeit“⁴⁸ des eigenen Leibes, die ständige Präsenz muss nicht „notwendig bewußtseinsmäßige Gegenwart bedeuten.“⁴⁹ Im Gegensatz dazu kann der physikalische Ding-Körper abwesend sein: „Seine Gegenwart ist eine solche, die nie ohne mögliche Abwesenheit ist.“⁵⁰ Der objektive Körper als Ding sieht eine Betrachtungs- und Behandlungsweise von Außen vor. Er dient als Objekt der Wissenschaft, er wird objektiv und physikalisch betrachtet. Zu einem leichteren Verständnis dieser komplexen Annahme, kann man den menschlichen Körper gespalten in eine Innenperspektive, das Feld der psycho-physischen Erfahrung, von Merleau-Ponty als Leib bezeichnet, und in eine Außenperspektive, die Sicht des ‚Anderen‘, die physische Gestalt und Erscheinung, den Körper, denken.⁵¹ Ferner unterscheidet sich der Leib vom Körper dadurch, dass er zu zwei Formen von Empfindungen fähig ist. Zum einen zu „doppelten Empfindungen“⁵², insofern als der Körper sowohl berührt werden als auch berühren kann und sich in jedem Fall eine Empfindung ereignet. Zum anderen zu „kinästhetischen Empfindungen“⁵³, die die

⁴³ Vgl. Becker, Sybille, *Leib-Bildung-Geschlecht. Perspektiven für die Religionspädagogik*, Münster: Lit 2005, S. 262.

⁴⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 116.

⁴⁵ Mehr zu der Problematik der Differenzierung von Leib und Körper siehe: Waldenfels, Bernhard, *Das Problem der Leiblichkeit bei Merleau-Ponty*, In: Waldenfels, Bernhard, *Der Spielraum des Verhaltens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

⁴⁶ Küpers, Wendelin, *Phänomenologie des Ästhetischen und integrale Phänopraxis des Lernens in responsiven Organisationen*, LuLu 2012, Kapitel 2, S. 14.

⁴⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 155f.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Stoller, Silvia, *Zur phänomenologischen Wahrnehmungstheorie bei Maurice Merleau-Ponty in der Phänomenologie der Wahrnehmung*, Dissertation an der Grund- und Integrationswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1991, S. 37.

⁵⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 115.

⁵¹ Vgl. Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden: SV 2004, S. 250.

⁵² Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.118.

⁵³ Ebd., S.119.

Selbstempfindung des eigenen Leibes in der Bewegung beschreibt. Diese kann sowohl bewusst als auch unbewusst vonstatten gehen.

Bei all der Unterscheidung von Leib und Körper, muss man sich dennoch stets bewusst sein, dass diese eine gedachte Trennung ist, da in jeder Wahrnehmung beide miteinander agieren.⁵⁴ Und doch ist es genau diese Unterscheidung, welche das Spannungsverhältnis von Subjekt und Objekt veranschaulicht. Die bisher gedachte Subjekt-Objekt-Relation wird von Merleau-Ponty aufgelöst und um eine dritte Komponente erweitert, nämlich eben jener des Leibes, welche sich *zwischen* den beiden Entitäten befindet und beide miteinander eint.⁵⁵ Erweitert wird der Merleau'sche Leibbegriff somit durch seine Ambiguität (Doppeldeutigkeit). Der Mensch ist nicht in der Lage, sich in seiner ganzen Fülle wahrzunehmen, noch nimmt er sich selbst von außen als „Ding“ wahr. Somit ist die leibliche Wahrnehmung in einem Zwischenbereich dieser beiden Extreme anzusiedeln. Dieses „Mittelding“ ist für Maurice Merleau-Ponty der „Leib der Welt“ und umschreibt die Ambiguität wie folgt:

„Der Mensch steht der Welt nicht gegenüber, sondern ist Teil des Lebens, in dem die Strukturen, der Sinn, das Sichtbarwerden aller Dinge gründen.“⁵⁶

Diese Doppeldeutigkeit der leiblichen Wahrnehmung beinhaltet das Faktum, dass der Leib während des Wahrnehmungsprozesses für den Wahrnehmenden weder ein reines Ding noch reines Bewusstsein ist. Mit dieser These der Ambiguität des Leibes stellt Merleau-Ponty das bis dahin geltende Subjekt-Objekt-Verhältnis in Frage. Er unterstellt Subjekt und Objekt eine engere Verbundenheit, als ihnen zugesprochen wird, und möchte somit die Differenz zwischen diesen beiden Entitäten überbrücken. Es ist nicht mehr der Fall, dass das Subjekt das Objekt lediglich konstruiert. Es herrscht eine enge „Seinsbeziehung“ (*relation d'être*), in welcher das Subjekt das Objekt (sein Körper, seine Welt, seine Situation) selbst *ist* und mit ihm in Dialog steht.⁵⁷ Im Zusammenhang mit eben jener, nicht mehr scharfen Trennung von Subjekt und Objekt und mit seinem neuen Verständnis der Subjekt-Objekt-Relation, spricht Merleau-Ponty vom „Zur-Welt-Sein“ des Menschen. Man kann das Subjekt-Objekt-Verhältnis mit dem Innen-Außen-Verhältnis gleichsetzen: Die äußere Wahrnehmung und die Wahrnehmung des eigenen Leibes sind nicht voneinander trennbar: „Das Subjekt das ich bin, ist untrennbar von diesem Körper hier und von dieser Welt hier.“⁵⁸

⁵⁴ Vgl. Becker, Sybille, *Leib-Bildung-Geschlecht. Perspektiven für die Religionspädagogik*, Münster: Lit 2005, S. 262f.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 263.

⁵⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink 1986, S. 180.

⁵⁷ Vgl. Bermes, Christian, *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*, Hamburg: Junius 2004, S. 83.

⁵⁸ Ebd., S. 467.

Somit gilt der Leib als Ausgangspunkt der Wahrnehmung von „Welt“ und wird in Maurice Merleau-Pontys phänomenologischer Wahrnehmungstheorie verstanden als das, was es „dem Menschen [ermöglicht] die Welt zu erschließen - angefangen vom Feld der sinnlichen Wahrnehmung bis zum Fremd- und Selbstbezug des Verhaltens.“⁵⁹ Es ist der Leib, der den Menschen erst in einer Welt verortet und ihn diese wahrnehmen lässt:

„Durch ihren Leib sind deren Träger in ihrer Lebenswelt unmittelbar und ursprünglich in einer tastbaren, sichtbaren, riechbaren und hörbaren Umgebung situiert. Was immer sie denken, empfinden oder tun, sie sind synästhetisch ausgesetzt in einem Bereich des Fühlbaren und Gesehenen, inmitten einer Welt der Düfte und Gerüche, Töne und Geräusche und des elementaren Geschmacks. Durch diesen sinnlich wahrnehmenden Leib haben sie eine Welt und gehören sie dieser Welt an.“⁶⁰

Maurice Merleau-Ponty spricht also nicht nur vom „Zur-Welt-sein“, sondern regelrecht vom „Welt haben“. Dieses „Welt haben“, welches sich durch den Leib vollzieht, zeichnet sich durch eine wechselseitige Beziehung aus: Der Leib hat die Welt und die Welt hat ihn, den Leib.⁶¹ Ergo verortet sich der menschliche Leib durch den Wahrnehmungsprozess nicht nur in einer Welt, sondern er eignet sie sich auch an.

Auf Grund der komplexen Vorgänge, welche sich sowohl bei der Selbst- als auch bei der Fremdwahrnehmung im menschlichen Leib vollziehen, schließt Merleau-Ponty daraus, dass er „nicht mit einem physikalischen Gegenstand, sondern eher [mit] einem Kunstwerk“⁶² vergleichbar ist, bei dem kein Unterschied zwischen Ausdruck und Ausgedrücktem auszumachen ist und bezeichnet den Leib als einen „Knotenpunkt lebendiger Bedeutungen“.⁶³ Die Wahrnehmung des Menschen lässt sich also nicht auf den Eigenleib beschränken. In einer „präobjektiven Welterfahrung“ geben wir uns, gibt sich unser Leib, der Welt hin.

⁵⁹ Bauer, Matthias, *Warykino. Synästhesie bei Boris Pasternak und David Lean*, In: Marschall, Susanne/Fabienne Liptay (Hrsg.), *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*, Marburg: Schüren 2006, S. 133.

⁶⁰ Küpers, Wendelin, *Phänomenologie des Ästhetischen und integrale Phänopraxis des Lernens in responsiven Organisationen*, LuLu 2012, Kapitel 2, S. 14f.

⁶¹ Vgl. Danzer, Gerhard, *Wer sind wir? Anthropologie im 20. Jahrhundert. Ideen und Theorien für die Formel des Menschen*, Berlin, Heidelberg, New York: Springer 2011, S. 180.

⁶² Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 181.

⁶³ Ebd., S. 182.

b) Die Welt-Erfahrung:

„Die Welt ist da vor aller Analyse.“⁶⁴

Laut Maurice Merleau-Ponty ist die Welt ein Phänomen, welches es nicht zu konstruieren, sondern zu beschreiben gilt. In seiner Theorie der Wahrnehmung kommt es vor allem darauf an, die Welt als etwas zu betrachten, das schon vor jeglicher Art der Analyse existent ist.⁶⁵ Deshalb kehrt er zur phänomenalen Welt zurück, um die Wahrnehmung in „präobjektiver und voranalytischer Form“⁶⁶ zu erfassen.

So wie der Leib stets in Zusammenhang mit seinen vielfältigen Verhaltensweisen immer unter dem Gesichtspunkt seines Verhältnisses zum „Zur-Welt-sein“ beschrieben werden muss, so kann auch die „Welt“ nur im Verhältnis ihres „Zur-Welt-seins“ begriffen werden: „Welt“ bedeutet hier keineswegs die „Ansammlung von Gegenständen, sie ist nicht als „universitas rerum“⁶⁷ zu begreifen, sie hat vielmehr in dem intentionalen Geschehen selbst ihren Platz.“⁶⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Wahrnehmung für Merleau-Ponty einen

„aktiv-passiven Vorgang [darstellt], der die Welt in manchen Aspekten erst entstehen lässt respektive sie verändert. Wahrnehmung, Wahrnehmender und Wahrgenommenes sind eng miteinander verwoben und bedingen und schaffen sich gegenseitig.“⁶⁹

Wahrnehmung ist immer intentional, also immer die Wahrnehmung *von* etwas. Sie wird stets von einem bestimmten Subjekt vollzogen. Maurice Merleau-Ponty spricht diesbezüglich von der Wahrnehmungserfahrung. Er schlägt einen Mittelweg zwischen den von ihm kritisierten Wissenschaften (vornehmlich Intellektualismus und Empirismus) und zwischen Subjekt und Objekt ein: Er vermindert den Dualismus von Subjekt und Objekt, Innen und Außen und verschmilzt diese miteinander. Dadurch entsteht die These des „Leibes der Welt“ als eine „dritte Dimension“ im Dazwischen, aus welcher sich die Ambiguität in Merleau-Pontys Theorie ergibt. Der Leib ist zugleich

⁶⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 6.

⁶⁵ Diese Affinität zur Analyse kritisiert Merleau-Ponty an der Vorgehensweise in den anderen Wissenschaftsdisziplinen, vor allem in jener des Empirismus und Intellektualismus; ihre Vertreter würden die Welt erst erklären und analysieren, anstelle sich der Wahrnehmung zu widmen.

⁶⁶ Stoller, Silvia, *Zur phänomenologischen Wahrnehmungstheorie bei Maurice Merleau-Ponty in der Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 135.

⁶⁷ „universitas rerum“: Sachgesamtheit, Gesamtsache.

⁶⁸ Bermes, Christian, Maurice Merleau-Ponty zur Einführung, S. 89.

⁶⁹ Danzer, Gerhard, *Wer sind wir? Anthropologie im 20. Jahrhundert. Ideen und Theorien für die Formel des Menschen*, Berlin, Heidelberg, New York: Springer 2011, S. 178.

Ort und Medium der Wahrnehmung. In ihm und durch ihn nehmen wir wahr. Durch die Wahrnehmung sind wir „in der Welt“ und „zur Welt“. Die Wahrnehmung ist dementsprechend die Grundlage jeder menschlichen Existenz.⁷⁰

Geht man also von Maurice Merleau-Pontys These der realen Körperlichkeit des Subjekts aus, die die Wahrnehmungserfahrung als das „Zur Welt-Sein“ konstruiert, so ist dies hinsichtlich filmtheoretischer Aspekte ein interessanter Ansatz um die Affizierung der Filmzuschauer zu beleuchten.⁷¹ Glaubt man seiner Theorie, so bedeutet dies in Bezug auf die Rezeption des Films und die dabei vonstatten gehende Wahrnehmung des Rezipienten, dass diese tatsächlich zuerst und in erster Linie mittels und durch den Körper, oder wie er es ausdrückt, den Leib geschieht. Das Geschehen auf der Leinwand wird also nicht, wie in bisherigen poststrukturalistischen Haltungen angenommen, vorwiegend kognitiv verarbeitet, sondern in körperlichen Prozessen. Das Subjekt-Objekt-Verhältnis lässt sich übertragen auf den Rezipienten als Subjekt und den Film als Objekt. Da sich aber diese beiden Entitäten laut Merleau-Ponty immer mehr annähern und sogar miteinander verschmelzen, konstruiert der Rezipient den Film nicht, sondern die beiden gehen eine „Seinsbeziehung“ ein, in welcher der Rezipientenkörper ident mit dem Filmkörper ist.

Durch die Anwendung dieser Wahrnehmungstheorie auf ein künstlerisches, ästhetisches Phänomen, wie es der Film zweifellos ist, entsteht eine erwähnenswerte Relation zwischen Wahrnehmung und Kommunikation:

„Denn in der Kunst geht es immer um Wahrnehmung, insofern sich ästhetische Objekte als sinnliche Objekte einer „vollzugsorientierten“ und selbstbezüglichen Wahrnehmung präsentieren und insofern Kunst selbst zum Gegenstand von Kommunikation macht.“⁷²

Die Wahrnehmungsform im Bereich der Künste ist immer eine selbstbezogene. Kunst führt Wahrnehmung und Kommunikation zusammen, ohne ihnen ihre Relevanz zu nehmen. Im Feld des Ästhetischen steht an erster Stelle immer die Wahrnehmung der Wahrnehmung. Es sind die künstlerischen ästhetischen Werke, die die Wahrnehmung erst wahrnehmbar machen.⁷³ Das Medium des Films unterscheidet sich in diesem Fall von anderen Medien, indem es die Wahrnehmung nicht nur darstellt und somit für den

⁷⁰ Vgl. Stoller, Silvia, *Zur phänomenologischen Wahrnehmungstheorie bei Maurice Merleau-Ponty in der Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 133 ff.

⁷¹ Vgl. <http://www.nachdemfilm.de/content/unter-die-haut-gehen-zur-welt-sein-und-anders-werden>, gesichtet am 15.05.2013.

⁷² Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011, S. 160f.

⁷³ Vgl. ebd., S. 161.

Rezipienten sichtbar macht, sondern der Film erfährt selbst eine Wahrnehmung.⁷⁴ Auf diesen Aspekt, dass der Film selbst einen Körper hat bzw. ein Körper *ist* und eigene, der menschlichen Wahrnehmung ähnliche Erfahrungen macht, gehe ich in den beiden folgenden Kapiteln noch näher ein. Denn sowohl die Filmwissenschaftlerin Vivian Sobchack als auch Thomas Morsch verfolgen diese These. Wie Maurice Merleau-Ponty in seinem Aufsatz *Das Kino und die neue Psychologie* verlauten lässt, besteht die Funktion des Films nicht darin, uns Handlungen oder Ideen zu vermitteln, sondern uns sinnliche Wahrnehmungserfahrungen machen zu lassen:

„Der Sinn des Films ist mit seinem Rhythmus verschmolzen, wie der Sinn einer Geste der Geste unmittelbar ablesbar ist, und der Film will nichts bedeuten außer sich selbst. [...] Das Glück der Kunst ist zu zeigen, wie etwas eine Bedeutung anzunehmen beginnt, und zwar nicht durch Anspielung auf bereits entwickelte und erworbene Ideen, sondern durch die zeitliche oder räumliche Anordnung der Elemente. Wie wir weiter oben gesehen haben, bedeutet ein Film, sowie ein Ding bedeutet: Beide sprechen nicht mit einem abgetrennten Verstand, sondern wenden sich an unsere Fähigkeit, die Welt oder die Menschen stillschweigend zu entziffern und mit ihnen zu koexistieren. [...] Es ist, kurz gesagt, die Wahrnehmung, die uns die Bedeutung des Kinos verstehen lässt: Der Film lässt sich nicht denken, er lässt sich wahrnehmen.“⁷⁵

Mit dem Schwindelgefühl als Beispiel, versucht Merleau-Ponty seine These zu veranschaulichen. Er ist der Meinung, dass der Rezipient eines Films, welcher auf der Leinwand Akteure beobachtet, denen schwindelig ist, da sie sich beispielsweise an einem tiefen Abgrund befinden, dieses Schwindelgefühl, durch die gemeinsame Körperlichkeit von Rezipient und Darsteller, auf sich selbst überträgt. Dazu ist es nicht nötig die Situation aus Sicht des von schwindelgeplagten Akteur zu zeigen (mittels einer subjektiven Kameraperspektive), sondern es ist sogar besser die Situation von außen, aus einer äußeren Perspektive, zu zeigen. Ein Blick auf den schwankenden, taumelnden Körper, z. B. aus der Vogelperspektive, reicht aus um den Rezipienten eine „somatische Empathie“⁷⁶ erleben zu lassen und führt zu einem „körperlichen Miterleben“⁷⁷ der beobachteten Situation.

In Merleau-Pontys Theorie der Wahrnehmung angewandt auf den Film, steht noch der Körper der filmischen Figuren im Mittelpunkt. Während seine Theorie vernachlässigt, dass das ästhetische Potenzial des Films nicht lediglich darin besteht Körperbilder zu präsentieren, an denen z. B. ein Schwindelgefühl von außen wahrgenommen werden kann, sondern dass der filmischen Wahrnehmung selbst schwindelig wird und somit

⁷⁴ Vgl. Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 162.

⁷⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Das Kino und die neue Psychologie*, In: *Sinn und Nicht-Sinn*, München: Fink 2000, S. 79.

⁷⁶ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 165.

⁷⁷ Ebd., S. 165.

die Geste des Schwindels vom Inhalt zum Ausdruck des Bildes wird,⁷⁸ entwickelt Vivian Sobchack eine Theorie, die anstelle des Körpers filmischer Figuren den filmischen Körper in den Fokus rückt. Ausgehend von Merleau-Pontys leibphilosophischer Theorie der Wahrnehmung, entwickelt sie ihre Filmtheorie, die in Zusammenhang mit den Begriffen der Verkörperung und des Somatischen steht und die nun näher erläutert wird.

2.4 Vivian Sobchack. *The Address Of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*

„Nearly every time I read a movie review in a newspaper or popular magazine, I am struck by the gap that exists between our actual experience of the cinema and the theory that we academic film scholars construct to explain it - or perhaps, more aptly, to explain it away.“⁷⁹

Mit diesem Statement bringt die amerikanische Philosophin Vivian Sobchack ihre Intention genau auf den Punkt: Sie möchte die theoretische Auseinandersetzung mit dem Film von einer anderen Seite aufrollen, als dies ihre Vorgänger getan haben. Denn die filmtheoretischen Arbeiten der 1970er und 1980er Jahre stehen hauptsächlich unter dem Einfluss zweier Paradigmen: zum einen ist dies die Lacan'sche Psychoanalyse und zum anderen die neomarxistische Auslegungsweise.⁸⁰ Diese beiden Ansätze sehen sich vor allem durch ihre Fokussierung auf Sprache und Diskurs definiert.

Sobchack nimmt, so wie viele andere Filmtheoretiker seit den 1990er Jahren, die Vertreter der oben genannten Paradigmen kritisch unter die Lupe, was besonders Christian Metz und Jean-Louis Baudry betrifft. Beide sind Anhänger der Apparatustheorie⁸¹, für welche der Okularzentrismus⁸² Hauptaugenmerk ist. Christian Metz formuliert seine Ansicht über den Kinogänger und dessen Fähigkeit das

⁷⁸ Vgl. Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 165.

⁷⁹ Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, S. 53.

⁸⁰ Vgl. Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press 1992, S. xiv.

⁸¹ Das Kino wird als Apparat gesehen, in welchem sich das passive Subjekt, der Zuseher, widerspiegelt. Jean-Louis Baudrys Apparatustheorie ist angelehnt an Jacques Lacans „Spiegelstadium“.

⁸² Okularzentrismus bedeutet die Primärstellung der Augen bzw. des Sehsinns und lässt die anderen Sinnesorgane weitestgehend außer Acht. Mehr Informationen hierzu siehe: Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 139f.

Filmgeschehen wahrzunehmen wie folgt: „Spectator-fish, taking in everything with their eyes, nothing with their bodies.“⁸³

Es sind Aussagen wie diese, welche Vivian Sobchack motivieren Kritik an den Filmtheorien, die dem Rezipientenkörper keine besondere Signifikanz zugestehen, zu üben. Sie kritisiert sie dahingehend, dass die in ihren Augen wichtigsten Instanzen, nämlich der Körper und dessen Wahrnehmung, zu kurz kommen und nur als Begleiterscheinungen der Filmerfahrung gesehen werden, da in erster Linie die kognitive und intellektuelle Kompetenz des Zuschauers betrachtet werden.⁸⁴

„Contemporary film theory [...] has generally elided both cinema's sensual address and our own „corporeal-material being“ as film viewers until quite recently. [...] In general, [...] 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 and intellectual discriminations of critical reflection.“⁸⁵

Genau aus diesem Grund macht es sich Sobchack zur Aufgabe ein Modell der Kinorezeption zu entwickeln, welches nicht unter dem Scheffel der Sprache oder des Blickes steht, sondern welches sich voll und ganz dem Verhältnis des Zuschauerkörpers zum Film(-Körper) und der Rezipientenwahrnehmung widmet.

„I want to begin again. That is, I want to mistrust what has become the certain ground, the premises of contemporary film theory and to interrogate certain widely held assumptions about the nature of film and the intelligibility and significance of spectatorship and the film experience.“⁸⁶

Das Ziel ihrer Arbeit ist zu zeigen, dass die Erfahrung des Blickes auf das Filmgeschehen als eine verkörperte und bedeutende existenzielle Tätigkeit⁸⁷ anzusehen ist, welcher mehr Aufmerksamkeit gebührt, als ihnen in den bisherigen Theorien zugeschrieben wurde, womit sie einen Paradigmenwechsel⁸⁸ einläutet. Es ist vor allem ihre Publikation *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* aus dem Jahre 1992, welche nun vielen aktuellen filmtheoretischen und

⁸³ Zit. nach Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 269.

⁸⁴ Vgl. Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts*, S. 55.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press 1992, S. xvi-xvii.

⁸⁷ Ebd., S. xvii.

⁸⁸ Zum Begriff des Paradigmas vgl. Kuhn, Thomas, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

generell geisteswissenschaftlichen Ansätzen als Vorbild dient.⁸⁹ Schon der Titel „The Address Of The Eye“ lässt erahnen, womit man sich in Sobchacks Abhandlung konfrontiert sehen wird. Einerseits deutet die Metapher der „address“ auf die Adressierung des Auges der Rezipienten, in Bezug auf „an wen richtet sich etwas“ hin. Allerdings kann man „address“ auch mit der direkten Ansprache „an jemanden“ oder „sich an jemanden wenden“ übersetzen. Mit genau derselben Doppeldeutigkeit haben wir es bei „eye“ zu tun, welches sich natürlich auf den ersten Blick auf das Rezipienten-Auge bezieht. Allerdings sind „eye“ und „I“ phonetisch gleich. So lässt sich der Titel des Werkes also ambivalent deuten: Die Adresse des Auges und die Ansprache des Ichs/ des Selbst.⁹⁰ Sobchacks Rolle als Vorreiterin der Filmtheoretiker, die sich einer körperzentrierten, somatischen Theorie verschreiben, hat sich bis heute gefestigt. Auch wenn der Begriff der Phänomenologie gerade im Zusammenhang mit der Filmwissenschaft negativ behaftet ist,⁹¹ greift Sobchack die phänomenologische Wahrnehmungstheorie Maurice Merleau-Pontys (siehe 2.1) von Mitte des vergangenen Jahrhunderts auf. Sie geht ebenfalls von der „radical semioses of the lived-body as a practical method of discribing the existential structure of cinematic vision“⁹² aus. Genau wie der Phänomenologe Merleau-Ponty verweist sie auf eine sinnliche Körpererfahrung im Kino, die synästhetischen Prozessen zu Grunde liegt, und beschäftigt sich mit fundamentalen Fragen: Inwiefern nimmt der Rezipientenkörper das Geschehen auf der Leinwand wahr? Welche Beziehung besteht zwischen Film und Zuschauerkörper? Es besteht die Annahme, dass im Kino in erster Linie der Sehsinn angesprochen wird,⁹³ dicht gefolgt vom Hörsinn. Doch durch die Augen von Merleau-Ponty betrachtet, sind wir immer im Leib zur Welt. Die menschlichen Sinne können sich nicht voneinander isoliert entfalten. So geht Vivian Sobchack von einer synästhetischen Form der Wahrnehmung aus.

„Vision may be the sense most privileged in the cinema, with hearing a close second; nonetheless, I do not leave my capacity to touch or to smell or to taste at the door, nor once in the theater, do I devote these senses only to my popcorn.“⁹⁴

⁸⁹ Unter anderem sind dies Thomas Morsch (2010), Thomas Elsaesser/Malte Hagener (2007), Christiane Voss (2006) und Sabine Nessel (2008).

⁹⁰ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 24f.

⁹¹ Die Phänomenologie galt als religiöse Mystik und als Form von naivem Realismus. Vgl. Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. xiv-xv.

⁹² Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. xv.

⁹³ Vgl. Okularzentrismus

⁹⁴ Sobchack, Vivian, *What my Fingers knew. The Cinesthetic Subject or Vision in the Flesh*, In: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004 S. 62.

In diesem Zusammenhang entwickelt sie auch den Begriff des „cinästhetischen Körpers“ (cinesthetic body), welcher sich aus dem englischen Wort für Kino („cinema“) und der „Synästhesieerfahrung“ zusammensetzt. Anhand dieses Neologismus lässt sich die Trennung von Subjekt und Objekt, in Bezug auf das Verhältnis von Filmgeschehen auf der Leinwand und der Zuschauerposition aufheben. Der cinästhetische Körper ergänzt die beiden Termini um eine dritte Instanz und umfasst sie sogleich, sodass das Verhältnis von Leinwandgeschehen zu Rezipient als „reziprok dynamische Relation“⁹⁵ begreifbar wird. Will heißen: Der Rezipient eines Filmes nimmt das Leinwandgeschehen mittels seines Körpers somatisch und affektiv wahr. Dadurch erlebt er das Filmgeschehen als „wirklich“ und „echt“.⁹⁶

Vivian Sobchack führt an:

„[P]erception is also always synaesthetic and synoptic. That is, perception is not constituted as a sum of discrete senses (sight, touch, etc.), nor is it experienced as fragmented and decentered. All our senses are modalities of perception and, as such, are cooperative and commutable.“⁹⁷

Sobchacks Synästhesiebegriff bezieht sich allerdings nicht auf die gebräuchliche Bedeutung der Synästhesie, bei welcher ein einzelner Sinnesreiz mehrere Wahrnehmungsorgane zugleich stimuliert, wie dies zum Beispiel beim farbigen Hören⁹⁸ der Fall ist. Sie versteht darunter vielmehr den simultanen Einsatz aller, dem Menschen gebräuchlichen, Sinne während einer Filmvorführung. Ergo ist der Rezipient nicht auf einzelne Sinne beschränkt, sondern verfügt über multisensorische Wahrnehmungsfähigkeiten.⁹⁹ Diese These der Körperlichkeit bezieht sich aber nicht nur auf den Körper des Kinogängers, sondern auch auf den des Films. Denn laut Sobchack ist auch die Entität des Films ein „lived-body“¹⁰⁰, ein belebter/gelebter Körper, der ebenfalls in der Lage ist, etwas wahrzunehmen und zu erfahren. So stößt

⁹⁵ Voss, Christiane, *Zur Konstitution der Phänomenalität cinematografischer Illusion*, In: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006, Absatz 29.

⁹⁶ Vgl. Voss Christiane, *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, In: Koch, Gertrud/Christiane Voss (Hrsg.), *...kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 78f.

⁹⁷ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 76.

⁹⁸ „Farbiges Hören“ bedeutet das gleichzeitige Wahrnehmen von Farben beim Hören von Geräuschen, ohne dass entsprechende Lichtreize vorhanden sind (Vgl. Schönhammer, Rainer, *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung*, Wien: UTB 2009, S. 231).

⁹⁹ Vgl. Liebsch, Dimitri, *Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie*, In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 17 vom 07.01.2013, S. 107.

¹⁰⁰ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 222.

also zu den, an der Kinoerfahrung beteiligten Leibern, der des Filmemachers und der des Zuschauers, ein dritter Leib hinzu, nämlich der des Films. Dies sind die drei Hauptakteure in Sobchacks Phänomenologie, welche „intersubjektiv“ miteinander kommunizieren. Diese Form der Kommunikation wird „durch gemeinsame Strukturen der verkörperten Erfahrung ermöglicht, die erst die Wahrnehmung von Erfahrung und die Erfahrung von Wahrnehmung ermöglichen.“¹⁰¹

a) Der Körper des Filmemachers [Die Filmemacher-Kamera-Beziehung]:

Sobchack nähert sich der Figur des Filmemachers innerhalb (des Spektakels) einer Filmproduktion von zwei Seiten:

„The term filmmaker is used here and throughout [...] as naming not a biographical person and his or her style or manner of being through cinematic representation (a focus found in Gilles Deleuze's Cinema 1: The Movement-Image and Cinema 2: The Time-Image), but rather the concrete, situated, and synoptic presence of the many persons who realized the film as concretely visible for vision.“¹⁰²

Für Vivian Sobchack steckt hinter dem Leib des Filmemachers demzufolge kein Individuum, sondern eine ganze Schar von Leibern, nämlich das komplette Filmteam, welches in den Schaffensprozess involviert ist. Das Verhältnis von Filmemacher zu Kamera lässt sich aus zwei Perspektiven betrachten. Zum einen ist eine „embodiment relation“¹⁰³ möglich, welche für eine Einverleibung der Kamera durch den Filmer steht. Der Filmemacher verleibt sich die Kamera ein, sie wird quasi ein Teil von ihm, eine Verlängerung seines Leibes.¹⁰⁴ Die Kamera ist Hilfsmittel zur Wahrnehmung, zum Sehen einer Welt, bleibt dabei aber transparent. Zum anderen gibt es die These der „hermeneutic relation“, die keine vollständige Einverleibung vorsieht, die Kamera bleibt eigenständiges Objekt, welches opak (undurchsichtig, nicht transparent) ist. Bei dieser Relation bleibt der Kontakt von Filmemacher und Kamera stets fühlbar und die Wahrnehmung erscheint als lediglich vermittelt und nicht als die des Filmers. Somit ist das Verhältnis von Filmemacher und Kamera komplementär. Obwohl sich der

¹⁰¹ Vgl. Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 149.

¹⁰² Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 9.

¹⁰³ Ebd., S. 195.

¹⁰⁴ Siehe dazu Sobchacks These der verkörperten Wahrnehmung. Man kann an dieser Stelle auf die These der „extension“ zurückgreifen, welche schon im Zusammenhang mit dem Rezipienten angeführt wurde, nämlich dass das Kino eine Erweiterung der verkörperten Existenz des Rezipienten ist und nicht bloß eine Illusion. Siehe mehr dazu auf den nächsten Seiten.

Kameramann den Apparat einverleibt, wird er doch nicht restlos transparent und ist somit immer doch bemerkbar.¹⁰⁵

b) Der Körper des Zusehers [Die Rezipient-Projektor-Beziehung]:

Für den Zuseher ist, wie auch für den Filmemacher, das „leibhafte Sehen“¹⁰⁶ zentral. In Zusammenhang mit der Filmrezeption spielt für Sobchack neben dem zentralen Sehsinn der Tastsinn und das Haptische¹⁰⁷ eine bedeutende Rolle. Zum haptischen Sehen führt sie an: „This is a vision that knows what it is to touch things in the world, that understands materiality.“¹⁰⁸

Auch im Falle des Rezipientenkontexts teilt Sobchack das Verhältnis wieder in eine „embodiment relation“ und eine „hermeneutic relation“. Dieses Mal beziehen sie sich auf die Relation zwischen Zuschauer und Filmprojektor, mittels welchem der Zuschauer einen Blick auf die Welt erhält. Auch wenn sich der Rezipient die Leinwand einverleibt, sie als eine Verlängerung seines Körpers ansieht, so sorgen dennoch die Begrenzung des Sichtfelds der Leinwand und auch der körperliche Raum des Zusehers (der Kinosaal mit all seinen Bestandteilen wie beispielsweise die Beleuchtung und das Notausgangsschild), der sich vom visuellen Raum auf der Leinwand unterscheidet, dafür, dass laut Sobchack erneut keine totale Identifikation mit dem Filmgeschehen stattfinden kann.¹⁰⁹

c) Der Körper des Films:

Das Triumvirat des Wahrnehmungsaktes beinhaltet neben der Leiblichkeit des Filmemachers und des Filmrezipienten auch noch den Film an sich. Film ist nicht nur ein „visible and viewed object“¹¹⁰, sondern zugleich ein sehendes und wahrnehmendes Subjekt. Der Film stellt Wahrnehmung nicht nur dar, sondern vollzieht dergleichen:

¹⁰⁵ Vgl. Liebsch, Dimitri, *Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie*, In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 17 vom 07.01.2013, S. 108.

¹⁰⁶ Darunter versteht Sobchack nicht das Sehen mit den Augen, sondern um auf den Begriff des „cinesthetic body“ zurückzukommen, das Sehen mit mehreren Sinnen gleichzeitig, mit dem ganzen Körper.

¹⁰⁷ Zum Begriff der Haptik („haptic visuality“) siehe: Marks, Laura, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, London: Duke University Press 2000.

¹⁰⁸ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 133.

¹⁰⁹ Vgl. Liebsch, Dimitri, *Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie*, In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 17 vom 07.01.2013, S. 108f.

¹¹⁰ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 21f.

„Das Wahrnehmungsorgan des Filmkörpers ist die Kamera, das Ausdrucksorgan der Projektor, beide werden von der Fläche und der Materialität der Leinwand zusammengehalten. Das Kino existiert als sichtbare *performance* der Wahrnehmungs- und Ausdrucksstruktur eines besonderen Körpererlebens.“¹¹¹

Sobchack sieht den Filmkörper als einen eigenständigen, vom Rezipienten unabhängigen, Körper an, dem sie Attribute zuschreibt, welche sonst nur dem menschlichen Leib zuteilwerden:

„The film lives its perception without the volition - if within the vision - of the spectator. It visibly acts visually and, therefore, expresses and embodies intentionality in existence and at work in a world. The film is not, therefore, merely an object for perception and expression; it is also the subject of perception and expression.“¹¹²

Wir haben es bei einer Filmvorführung im doppelten Sinne mit einem Wahrnehmungsakt zu tun: Die Wahrnehmung die durch den Film gemacht wird und die Wahrnehmung des Films durch den Zuschauer. Das Filmgeschehen auf der Leinwand ist „sowohl der sichtbare Ausdruck der Wahrnehmung des Films als auch das Objekt der Wahrnehmung des Zuschauers.“¹¹³ Der Zuschauer nimmt mittels des Filmprojektors die Welt wahr, welche zuvor der Filmkörper wahrgenommen hat. Die Wahrnehmung des Zuschauers *durch* eine Maschine, den Projektor, ist die Wahrnehmung *einer* Maschine, der Kamera. Auch wenn dies eine Wahrnehmung zweiten Grades ist, wird dadurch das Verlangen von Filmemacher und Zuschauer, etwas zu sehen, zu hören, zu fühlen, zu wissen und zu sprechen befriedigt.¹¹⁴ In Anlehnung an Maurice Merleau-Ponty, der die Sprache als eine Erweiterung des Seins und nicht als dessen Ersatz sieht, erklärt Sobchack, dass das Kino eine Erweiterung der verkörperten Existenz des Zuschauers ist und nicht bloß eine Illusion. Diese Theorie der verkörperten Zuschauerschaft setzt voraus, dass die Beziehung zwischen Rezipient und Film nicht auf einer Kommunikation mittels spezifischer Codes oder

¹¹¹ Sobchack, Vivian, *The Scene of the Screen. Beitrag zur Phänomenologie der ‚Gegenwärtigkeit‘ im Film und in den elektronischen Medien*, In: Gumbrecht, Hans Ulrich/ Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 424.

¹¹² Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 167.

¹¹³ Islinger, Michael Albert, *Entmaterialisierte Blicke. Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos*, In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 1 1/2005, Themenheft zu Image 1.

¹¹⁴ Vgl. Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 192.

Zeichen beruht, sondern, dass diese tatsächlich im Körper erfahren wird.¹¹⁵ Sobchack fasst es wie folgt in Worte:

„The lived body does not have senses (which require a prior separation and codification of experience) It is, rather sensible“¹¹⁶ und weiter: „[...] we do not experience any movie only with our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and knowledge of our sensorium.“¹¹⁷

Film und Rezipient befinden sich im Dialog miteinander. Der Film adressiert den Zuseher und dessen Körper wiederum antwortet. Sobchack bezeichnet beide als „two viewing subjects“¹¹⁸. In ihrer Untersuchung zu dem Verhältnis von einem Film zu seinem Betrachter, ändert sie nicht nur die Perspektive auf den Rezipientenkörper, sondern schreibt dem Film auch eine eigene Körperlichkeit zu.

Vivian Sobchack widersetzt sich mittels ihrer, dem Körper gewidmeten, phänomenologischen Wahrnehmungstheorie den Auffassungen der Poststrukturalisten, nach deren Modellen der „Zuschauer passiv bleibt, nur visuell rezipiert und wehrlos einem technischen Apparat ausgesetzt ist.“¹¹⁹ Lässt man den Gedanken Sobchacks Revue passieren, ist dieser besonders nach der Lektüre von *The Address of the Eye* einleuchtend. Man muss sich nur selbst beobachten, wenn man im Kino den Fuß im Takt der Filmmusik wippt, bei einer Verfolgungsjagd angespannt im Kinossessel sitzt, während einer Liebeszene Erregung spürt oder wenn man sich dabei erwischt, dass klatschende Leute auf der Leinwand einen reflexartig mitklatschen lassen wollen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Vivian Sobchack der Überzeugung ist, dass ein Film mit dem ganzen Körper, somatisch wahrgenommen wird. Die Filmerfahrung ist an den Leib gebunden. Durch die körperliche Reaktion der Rezipienten, löst sich die Filmwahrnehmung von der Leinwand und wird in die Wirklichkeit überführt.¹²⁰ Dies geschieht durch die multisensorische Wahrnehmung, noch bevor die „kognitive

¹¹⁵ Vgl. Marks, Laura, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, London: Duke University Press 2000, S. 149ff.

¹¹⁶ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 77.

¹¹⁷ Sobchack, Vivian, *What my Fingers knew. The Cinesthetic Subject or Vision in the Flesh*, In: *Carnal Thoughts. Embodiment and Image Culture*, Berkeley: University of California Press 2004, S. 63.

¹¹⁸ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye*, S. 24.

¹¹⁹ Liebsch, Dimitri, *Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie*, In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 17 vom 07.01.2013, S. 111.

¹²⁰ Vgl. Voss Christiane, *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, In: Koch, Gertrud/Christiane Voss (Hrsg.), *...kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 80.

Datenverarbeitung oder die unbewusste Identifikation uns auf einer anderen Ebene anspricht.“¹²¹

2.5 Thomas Morsch. *Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*

„Die Reaktionen des Fleisches eilen jeder bewussten Verarbeitung voraus“¹²²

Der Filmwissenschaftler und Juniorprofessor an der Freien Universität Berlin, Thomas Morsch, setzt sich in seiner Dissertation *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino* zum Ziel, eine somatische Theorie des Kinos zu formulieren. Genau wie Maurice Merleau-Ponty und Vivian Sobchack rückt für ihn der Fokus weg vom Kognitiven und der psychoanalytischen Theorie, hin zum Körper und Körperlichen¹²³. Er leitet somit, wie schon seine „Vorgänger“, einen Paradigmenwechsel in seinem Forschungsbereich ein. Dies führt die These mit sich, dass wir Filme nicht nur kognitiv oder emotional verarbeiten, sondern dass wir sie körperlich begreifen:

„Wenn der Protagonist eines Films vom Dach eines Hochhauses falle, könnten wir diese Situation körperlich nachempfinden: ‚Weil wir einen Körper haben und wissen, was es heißt, einen Körper zu haben.‘“¹²⁴

Für Morschs Studie resultiert aus dieser Annahme „das Feld des Kinos in seiner Gesamtheit durch die Optik des Körperbegriffs zu reflektieren.“¹²⁵ Genau diesem Körperbegriff nähert sich Morsch in einem Exkurs zu den Körperästhetiken des Poststrukturalismus an. Seine Forschungsarbeit beschränkt sich also nicht auf den Bereich des Films, sondern erforscht das Feld der somatischen Wahrnehmung auch

¹²¹ Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 149.

¹²² Morsch, Thomas, *Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films, Audition und die ästhetische Moderne*, In: Nessel, Sabine, *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin: Bertz + Fischer 2008, S. 12.

¹²³ Thomas Morsch verwendet an einigen Stellen bewusst den Begriff des „Körperlichen“ anstelle von „Körper“, um darzulegen, dass es sich hierbei um einen nicht klar definierten Begriff handelt, sondern dass sich das „Körperliche“ sowohl auf den Körper des Zuschauers als auch gleichzeitig auf die Körperlichkeit des Films und die verkörperte Form des filmischen Ausdrucks bezieht. Vgl. Morsch Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 9.

¹²⁴ Blindow, Verena, *Wahrgenommene Wahrnehmung*, http://www.fu-berlin.de/campusleben/forschen/2012/120306_filmwissenschaft/index.html, gesichtet am 27.05.2013.

¹²⁵ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011, S. 7.

unter Berücksichtigung ästhetischer Theorien im Allgemeinen. Genau diese Körperbilder und die Begriffe des Körpers und Körperlichen bringt Thomas Morsch in seiner Abhandlung in Zusammenhang mit Medialität, Film und Kino. Im Mittelpunkt steht dabei immer die

„durch Film und technisch-mediale Voraussetzung hergestellte ästhetische Wahrnehmungsform, die im Körper verankert ist und die in den Formen des filmischen Ausdrucks verkörpert ist.“¹²⁶

Es sind vor allem zwei Komponenten, welche die somatische Wahrnehmung eines Filmes beeinflussen.

„Der somatische Nachvollzug kann sich [...] sowohl auf die Ebene des Dargestellten wie auf die Ebene der Darstellung beziehen, bzw. auf all die dynamischen Effekte des Materiellen, die sich aus der Korrelation dieser beiden Schichten filmischen Ausdrucks ergeben.“¹²⁷

Zum einen ist dies die Darstellung eines Körpers auf der Leinwand und zum anderen der gestalterische Einsatz der Kamera, der durch die Darstellung von Dynamik und Bewegung für die somatische Adressierung des Rezipienten verantwortlich ist. Da der Rezipient sich jederzeit seiner Körperlichkeit bewusst ist und weiß, was es heißt, einen Körper zu haben, kann er sich mit der Filmfigur identifizieren. Unter dem Begriff der „somatischen Empathie“ weist Thomas Morsch darauf hin, dass neben der Identifikation ein viel weiterreichender Aspekt die somatische Rückkopplung ist, die sich zwischen dem Darsteller-Körper und dem Rezipienten-Körper vollzieht. Die Identifikation mit einer Figur bezieht sich allerdings eher auf fiktionale Figuren, während sich die „wechselseitige somatische Affizierung“ zwischen den beiden Körpern auf die Materialität der Körperbilder bezieht. Der Rezipient imaginiert in dergleichen Situation wie die Film-Figur zu sein oder „in ihrer Haut zu stecken.“¹²⁸

Ebenso können Objektdarstellungen eine somatische Reaktion hervorrufen und einen inneren Nachvollzug oder ein innerliches Mitmachen evozieren.

„Die Darstellung von Objektwelten, die in expressiven Gesten auf die Leinwand gezeichnet werden, vermittelt durch eine Kamera, die selbst von einem Bewegungsimpuls getragen ist, macht den Film zu dem Medium, das kontinuierlich eine motorische Resonanz einfordert.“¹²⁹

¹²⁶ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 8.

¹²⁷ Ebd., S. 205.

¹²⁸ Ebd., S. 192f.

¹²⁹ Ebd., S. 203.

Morsch erschließt die verkörperte Theorie der Wahrnehmung über drei Problemfelder: Zuerst legt er die aus filmwissenschaftlicher Sicht relevantesten Theorien des Poststrukturalismus dar. Darunter befinden sich die Körperbegriffe Roland Barthes, Jean-Francois Lyotards, Julia Kristevas und Theodor W. Adornos. Hier wird der Körper als „Antithese des Sprachlichen“¹³⁰ und als „Instanz des Nichtdiskursiven“ begriffen. Morsch greift auf diese Theorien zurück, da er sie als Grundlage für seine Herangehensweise als unabdingbar empfindet. Auch wenn sie den Körper noch in einem Grenzbereich verorten, er also oft an den Rand der Diskussionen ästhetischer Theorien gedrängt wird und als „Subversion des Symbolischen, der Repräsentation [und] des Textuellen“¹³¹ gewertet wird, sind sie von großer Relevanz, gerade was ihre umfassenden Erkenntnisse zu ästhetischen Aspekten betrifft:

„Es ist allen angeführten Theorien gemeinsam, dass sie, wie empathisch sie sich ihm auch zuwenden, den Körper aus einer Perspektive heraus thematisieren, die ihn am Horizont des Diskursiven und damit der eigenen theoretischen Instrumente verortet.“¹³²

Morsch filtert dementsprechend den Körperbegriff aus der jeweiligen Theorie der oben genannten Poststrukturalisten heraus und entnimmt je, die seiner Meinung nach, wichtigste Erkenntnis ohne diese jedoch zu einer Theorie des Körpers zusammenzufügen. Auch verhalten sich die einzelnen Begriffe nicht kongruent zueinander.¹³³ Nach Morsch ist es nicht von Vorteil sich auf *einen* Körperbegriff zu beschränken, sondern er versteht darunter eine „begriffliche Versuchsanordnung“¹³⁴, welche bei der Entwicklung einer Filmtheorie mit dem Körper im Zentrum unersetzlich ist:

„Begriffe wie Körper und Wahrnehmung [...] sind, wenn man ihren philosophischen Gehalt nicht verfehlen will, in der Vielfalt ihrer fortwährend umkämpften Definitionen und Zuschreibungen einzubeziehen.“¹³⁵

Thomas Morsch bezieht philosophische Theorien des Körpers in seine Arbeit mit ein, um diese dann der technisch-apparativen Verfassung des Mediums, mit filmischen

¹³⁰ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 10.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 11 & S. 231.

¹³² Ebd. S. 129.

¹³³ Vgl. ebd., S. 127.

¹³⁴ Ebd., S. 10.

¹³⁵ Ebd., S. 9.

Ausdrucksformen¹³⁶ und der Kinoerfahrung zu konfrontieren.¹³⁷ In den poststrukturalistischen Theorien tritt der Körper also mit der Idee in Erscheinung, welche ihn immer wieder als eine Grenze zu erkennen vermag. Dort wo von einer Grenze die Rede ist, gibt es auch immer die Möglichkeit der Überschreitung dergleichen:

„Und wenn das Kino einen privilegierten Zugang zum Körper besitzt, dann ist das Kino der Ort dieser Überschreitung, der Ort der Fleischwerdung des Subjekts, der Ort, an dem Körperlichkeit und Subjektivität aufeinander treffen und in ein Verhältnis gesetzt werden müssen.“¹³⁸

Neben den Begriff des „Körperlichen“ gesellt sich *der* der „Verkörperung“, welcher keine Trennung von Geist und Körper vorsieht, sondern sie als ein Ganzes versteht. Der Begriff „Verkörperung“ setzt eine Körper- und Vollzugsgebundenheit ästhetischer Prozesse voraus und beruft sich gleichzeitig auf die Körper- und Vollzugsgebundenheit der menschlichen Existenz und somit der ästhetischen Erfahrung.¹³⁹ Der Körper ist Voraussetzung aller sinnhaften Prozesse.

Im zweiten Problemfeld rückt das Verhältnis von Körper und Medien in den Blickwinkel. Diese Relation wird gerade in neueren Medientheorien sehr kritisch begutachtet. Es ist oft die Rede vom Bedeutungsverlust des Körpers oder gar von seinem kompletten Verschwinden. Dies wird unter Berücksichtigung der immer weiter voranschreitenden technisch-medialen Entwicklungen und der damit einhergehenden, stets zunehmenden Integration diverser Medien in unseren Alltag behauptet. Aber ist dies wirklich so dramatisch, wie es oft dargestellt wird oder ist das nur Schwarzmalerei? Demgegenüber stehen nämlich Thesen, welche sich der „Verschaltung von Körper und Medien“¹⁴⁰ widmen, wie dies in der Interface-Debatte der Fall ist. Sind wir uns einfach oft gar nicht bewusst, wie essentiell unser Körper doch an allen (Wahrnehmungs-)Erfahrungen beteiligt ist? Fakt ist,

„dass wir es in der Moderne mit einem verkörperten Rezipienten zu tun haben und das Verhältnis von Körper und Medien nicht als wechselseitige Negation, sondern als wechselseitige Bedingtheit verstanden werden muss.“¹⁴¹

¹³⁶ Unter filmischen Ausdrucksformen sind Stilmittel wie Kameraführung, Lichtreflexe oder Töneffekte zu verstehen.

¹³⁷ Vgl. Morsch, Thomas, Medienästhetik des Films, S. 9.

¹³⁸ Ebd., S. 130.

¹³⁹ Ebd., S. 131.

¹⁴⁰ Ebd., S. 257.

¹⁴¹ Ebd., S. 258.

Morsch empfindet den Mediendiskurs um den Körperbegriff als „Defizit des medientheoretischen Ansatzes“¹⁴² und zieht aus diesem Grund eine philosophische Auffassung des Körperbegriffs zu rate. Um zu beweisen, dass unser Körper stets präsent ist und alles andere tut, als zu verschwinden, bezieht sich Thomas Morsch auf die Wahrnehmungstheorie Maurice Merleau-Pontys, welche wir im vorherigen Kapitel bereits vertieft haben. Denn die Tatsache, dass Merleau-Ponty den Körper als etwas vom Wahrnehmungsakt Untrennbares sieht, die synästhetischen Aspekte der Wahrnehmungserfahrung betont und mit einem Paradigmenwechsel in der Filmtheorie eng verbunden ist¹⁴³, macht seine Theorie zu einer aufschlussreichen Grundlage für Thomas Morschs Theorie verkörperter Wahrnehmung und ästhetischer Erfahrung. Anhand dieser möchte Morsch beweisen, dass die verkörperte Wahrnehmung die Grundlage jeder (Film-)Erfahrung ist.¹⁴⁴ In Bezug auf die körperliche Adressierung, die vom Medium ausgeht, entwickelt er die These, „dass der ästhetische Kern des Mediums in dem Vollzug und dem Ausdruck einer verkörperten Wahrnehmung liegt.“¹⁴⁵ Im zweiten Problemfeld Morschs Theorie integriert er zudem den Begriff der „Verkörperung“. Dieser Terminus impliziert zum einen, dass ein Film nicht nur kognitiv, sondern unter Beteiligung des ganzen Körpers wahrgenommen wird, des Weiteren spielt er auf die Materialität und Körperlichkeit des Filmbilds an und letztlich charakterisiert er die Beziehung von Film zum Betrachter, welche ebenfalls immer eine verkörperte ist. Auch kann man den Fakt, dass es sich bei Filmbildern gleichermaßen um eine Form verkörperter Wahrnehmung handelt, unter diesen Schlüsselbegriff stellen. Hier spielt das „physisch situierte Verhältnis der Kamera zur filmischen Welt“¹⁴⁶ eine Rolle. Dieser Auffassung ist, wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, auch Vivian Sobchack, auf welche sich Morsch an dieser Stelle beruft. Denn sie ist es schließlich, die die These aufstellt, dass die Filmkamera ebenfalls einen Körper hat und es zur doppelten Wahrnehmung, oder wie Morsch es nennt „wahrgenommene Wahrnehmung“, kommt. Morsch versteht diese als etwas, „dass etwas, das bereits durch die Kamera und die Mikrofone wahrgenommen wurde, ein zweites Mal durch uns als Zuschauer wahrgenommen wird.“¹⁴⁷ Der Rezipient nimmt nicht nur das Leinwandgeschehen wahr, sondern zugleich den Ausdruck einer Wahrnehmungserfahrung, nämlich die, welche die Kamera als „Körper“ zuvor gemacht

¹⁴² Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 258.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 256ff.

¹⁴⁵ Ebd., S. 13.

¹⁴⁶ Ebd., S. 14.

¹⁴⁷ Blindow, Verena, *Wahrgenommene Wahrnehmung*, 06.03.2012 http://www.fu-berlin.de/campusleben/forschen/2012/120306_filmwissenschaft/index.html, gesichtet am 22.05.2013.

hat.¹⁴⁸ Der Filmkamera wird die Eigenschaft zugesprochen, eine Wahrnehmungserfahrung machen zu können, welche kongruent zu der menschlichen ist. Es existieren Parallelen zwischen der menschlichen und der filmischen Wahrnehmung:

„Beim Film haben wir es mit einer Wahrnehmung zu tun, die selbst wiederum (durch den Zuschauer) wahrgenommen wird. Wie die menschliche Wahrnehmung ist das Sehen des Films an eine Instanz gebunden (verkörpert durch die Kamera), die seinem Sehen eine Grenze setzt und eine Perspektive verleiht.“¹⁴⁹

Die Annahme einer Analogie der menschlichen und filmischen Wahrnehmung verfolgen auch schon Sobchack und Merleau-Ponty, auf die sich Morsch hier beruft. Auch Vivian Sobchack nimmt sich in ihrer Filmtheorie in mindestens zwei Punkten der *Phänomenologie der Wahrnehmung* Maurice Merleau-Pontys an. Sie zieht seine Erkenntnisse zum einen bei der Untersuchung der sinnlichen Erfahrung im Kino heran und zum anderen im Zusammenhang mit der medienästhetisch signifikanten Struktur der filmischen Wahrnehmung.¹⁵⁰ Laut Thomas Morsch ist es Sobchack gelungen

„auf der Grundlage von Merleau-Pontys Phänomenologie ein strukturelles Moment filmischer Medialität herausgearbeitet zu haben, das mit dem Aspekt der Verkörperung als Schnittstelle zwischen filmischer Wahrnehmung und körperlicher Existenz verbunden ist.“¹⁵¹

Thomas Morsch verknüpft an dieser Stelle seiner Theorie, wie schon angekündigt, die philosophischen Ansichten von Körper und Wahrnehmung mit den technisch-apparativen Eigenschaften des Films,

„denn es sind seine apparativen Voraussetzungen, die den Film als ein Medium beschreibbar machen, das die Struktur körperlicher Wahrnehmung technisch übersetzt und als Form filmischen Ausdrucks erfahrbar macht.“¹⁵²

In seiner Studie *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino* untersucht Thomas Morsch seine Theorie anhand von Beispielen aus dem Actionkino und dem Horrorfilm. Diese sind dem Genre des Body Cinema zuzuordnen und eignen sich besonders auf Grund einer „körperbetonten

¹⁴⁸ Vgl. Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 261.

¹⁴⁹ Ebd., S. 175.

¹⁵⁰ Ebd., S. 259.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd., S. 261.

Inszenierungsweise“¹⁵³ und wegen der „Ästhetik des Schocks“¹⁵⁴ im Hinblick auf eine Untersuchung der somatischen Wahrnehmungserfahrung bei der Rezeption. Morsch bezieht sich im Besonderen auf eine Achterbahnfahrt einer Szene in *Entr'acte* (1924) von René Clair:

„Welt, Bild und Achterbahn verschmelzen zu einer kaleidoskopischen Wahrnehmung. Aber diese Verschmelzung, ist keine die der Zuschauer unmittelbar erlebt, sondern er betrachtet sie als Ereignis eines konstruierten filmischen Bildes, das gleichwohl ein somatisches Erleben evoziert - aber ein gänzlich anderes, als in der Achterbahn.“¹⁵⁵

Es handelt sich hier um das Erlebnis eines konstruierten Filmbildes, welches der Kinozuschauer hat und nicht um das selbe, welches man hat, wenn man sich tatsächlich in einer Achterbahn befindet. Das filmische Bild evoziert also auch ein somatisches Erlebnis, allerdings ein anderes als man es in der Realität hätte, da im Film die technischen Mittel stets für den Rezipienten erkennbar bleiben.

„Das Bild ist zugleich viszeral erlebter Ausdruck einer verkörperten Wahrnehmung und sichtbarer Ausdruck einer ästhetischen Konstruktion mit den Mitteln der Technik.“¹⁵⁶

Ebenfalls relevant in Hinsicht auf unser Forschungsinteresse ist die Erkenntnis Thomas Morschs, dass die somatischen Wahrnehmung im Kino nicht der realen Wahrnehmung entspricht. Morsch nennt diese die „eigentliche körperliche Erfahrung“. Dennoch sind sie sich sehr ähnlich:

„Die somatische Stimulierung des immobilen Kinopublikums durch die hyperbolische Inszenierung [...] ist kein Ersatz für eine „eigentliche“ körperliche Erfahrung, sondern es ist eine somatische Erfahrung, die durch die Vermittlung eines im Bild verkörperten Ausdrucks zu einer ästhetischen Erfahrung wird.“¹⁵⁷

Eine solche somatische Erfahrung ist keine „uneigentliche“ Erfahrung, es handelt sich einfach nur um eine andere „transformierte“ Art der Wahrnehmung, die deshalb aber nicht weniger real ist.¹⁵⁸ Die körperliche Erfahrung im Kino sieht ihre Aufgabe nicht darin, als Ersatz einer „außermedialen Erfahrung“ zu fungieren:

¹⁵³ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 261.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd., S. 263.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 263.

„Die Somatik des Films basiert nicht auf der Simulation außerfilmischer Körpersensationen, sondern auf dem verkörperten Ausdruck im filmischen Bild und auf der verkörperten Subjektivität der Kinoszuschauer.“¹⁵⁹

In seinem dritten Problemfeld steht noch einmal die ästhetische Erfahrung unter Beobachtung, welche sich im Laufe Morschs Dissertation als existenzielle Voraussetzung für eine körperliche Erfahrung herausstellt. Sie setzen sich gegenseitig voraus und Thomas Morsch spricht von einer „funktionalen Kongruenz von Körper und Ästhetik.“¹⁶⁰ Generell ist erstmal jede Form der Wahrnehmung an den Körper gebunden, dies trifft aber vor allem auf die ästhetische zu, welche in der sinnlichen Wahrnehmung gründet. Bezüglich der Wahrnehmung von Film lässt sich des Weiteren festhalten,

„dass er eine Analogie zur verkörperten Wahrnehmung des Menschen aufweist, die er als bildlich-ästhetischen Ausdruck sichtbar macht. In der *aisthetischen Performativität*¹⁶¹ des Films - Im Vollzug, in der Verkörperung und im Ausdruck von Wahrnehmung im Bild - liegt die Grundlage seines ästhetischen Sinns.“¹⁶²

Abschließend führt Thomas Morsch, unter Zuhilfenahme von Filmbeispielen des Regisseurs Philippe Grandrieux, doch mit dem Schwerpunkt auf *La Vie Nouvelle* (Fr. 2002), eine Analyse durch und belegt seine aufgestellten Thesen. Er untersucht die Stellung des Subjekts, die tanzenden Körper, die akustischen Geräusche und die verkörperte Wahrnehmung.

Diese Gliederung und Schwerpunktsetzung seiner Filmanalyse eignet sich hervorragend für mein Vorhaben in der vorliegenden Arbeit, weshalb ich mich bei der Analyse der Dokumentation *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* auf seine Forschung beziehen werde.

An dieser Stelle sollte spätestens verständlich sein, warum ich mich explizit für diese drei Theoretiker entschieden habe. Zum einen bauen sie aufeinander auf, das heißt: Vivian Sobchack greift auf die Wahrnehmungstheorie Merleau-Pontys zurück und

¹⁵⁹ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 263.

¹⁶⁰ Ebd., S. 267.

¹⁶¹ Aisthetisch ist abgeleitet von Aisthesis, stammt aus dem Griechischen und wird übersetzt mit „Wahrnehmung“. Der Begriff beschränkt sich nicht nur auf das sinnliche Erfassen von etwas, sondern kann für jede Form von Gewahrwerden verwendet werden, auch im Sinne vom „inneren Empfinden“. Vgl. Bernhard, Peter, *Aisthesis*, In: Zirfas, Jörg/Eckart Liebau (Hrsg.), *Die Sinne und die Künste. Perspektiven ästhetischer Bildung*, Bielefeld: transcript 2008, S. 19. Für weitere Informationen zu diesem Thema empfehle ich: Morsch, Thomas, *Wahrgenommene Wahrnehmung, gesehenes Sehen. Zur aisthetischen Performativität des Films*, In: Christian Fink/Holger Simon (Hrsg.), *Kunstkommunikation. Wie ist Kunst möglich? Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin: Kadmos 2010, S. 251-266.

¹⁶² Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 268.

Thomas Morsch greift sowohl auf Maurice Merleau-Ponty als auch auf Vivian Sobchack, als auch auf Vivian Sobchacks Bezug zu Maurice Merleau-Ponty zurück. Diese drei Vertreter von Wahrnehmungstheorien, sei es aus philosophischem oder filmwissenschaftlichem Interesse, bringen darüber hinaus einige Gemeinsamkeiten mit: Alle drei läuten einen Paradigmenwechsel in ihren Disziplinen ein, sie stellen jeweils den Körper/den Leib/das Körperliche in den Mittelpunkt ihres Unterfangens. Merleau-Ponty und Sobchack sehen eine Analogie der menschlichen und der filmischen Wahrnehmung. Doch dort wo Merleau-Ponty die ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten des Films noch vernachlässigt, räumt Sobchack dem technischen Charakter der filmischen Wahrnehmung Platz ein. Auch Morsch verfolgt die These einer Parallele von filmischer und menschlicher Wahrnehmung. Sobchack und Morsch sind sich einig, dass der Film ein verkörpertes Medium ist. Außerdem vertreten sie die These der doppelten Wahrnehmung, welche besagt, dass der Kinzuschauer eine Wahrnehmungserfahrung des Filmgeschehens, direkt im Kinosaal, und gleichzeitig auch die Wahrnehmung einer Welt, die durch die Kamera und die Mikrofone wahrgenommen wurde, macht. Thomas Morsch erweitert und ergänzt das Feld dieser Theorien, in dem er ihnen die technisch-medialen Voraussetzungen des Mediums Film gegenüberstellt und so zu dem Schluss einer ästhetischen Wahrnehmungsform gelangt, welche gleichermaßen im menschlichen Körper wurzelt als auch im filmischen Ausdruck verkörpert ist.

3. Körper in der elektronischen Tanzmusik

Nachdem wir uns im vorherigen Kapitel mit dem Körper und dessen Wahrnehmungsfähigkeiten im Zusammenhang mit dem Film beschäftigt haben, ist es nun an der Zeit, sich der zweiten, körperaffinen Mediengattung zuzuwenden: der Musik. Ich werde mich im speziellen auf die elektronische Tanzmusik¹⁶³ beziehen, da diese einige interessante Aspekte in Verbindung mit dem Körperdiskurs besitzt. Denn dort wo kein sichtbarer „Klangkörper“ vorhanden ist, sondern bei der Produktion und Performance der Tracks auf Computer, Sequenzer und diverse andere Maschinen gesetzt wird, steht erneut die Frage nach der Rolle des Körpers im Raum. In Analogie zur Filmtheorie ist es in der Technoszene der Fall,

¹⁶³ Wenn im weiteren Verlauf der Arbeit die Rede von Technomusik oder elektronischer Musik ist, dann beschränke ich mich auf die zeitgenössische, aktuell in Clubs gespielte Form der elektronischen Tanzmusik. Die Berücksichtigung der frühen elektronischen Musik von Vertretern wie Karlheinz Stockhausen und Oskar Sala oder den Vorreitern der elektronischen Popmusik Kraftwerk würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Zur Schaffung eines Überblicks über die Geschichte des Technos empfehle ich: Anz, Philipp/Patrick Walder (Hrsg), *Techno*, Zürich: Bilger 1995.

„dass der Körper auch hier niemals eine stabile Größe, sondern immer diskursive und soziale Konstruktion, immer Anlass und Ort von Fiktionalisierung ist. In den unterschiedlichen historischen und lokalen Kontexten wird er je nach Interessenlage abgeschafft oder wiederbelebt, entsexualisiert oder resexualisiert, abgewertet oder aufgewertet. Diese Operationen an Begriff und Bild des Körpers wirken sich unmittelbar auf Prozesse der Subjektivierung aus, beeinflussen das Leben realer Individuen, gestalten konkret soziale Praktiken.“¹⁶⁴

Zurück zur Thematik der Wahrnehmung: Wie wird elektronische Musik vom Rezipienten physisch erfahren? Welchen Einfluss übt die kollektive Rezeption im Club hierbei aus? Des Weiteren machen wir einen „Abstecher“ in die Ästhetik der Technokultur, mit besonderer Berücksichtigung des Modestils und der Bewegung der Hipster. Darüber hinaus untersuchen wir, welche Faktoren beim Feiern ebenfalls Einfluss auf die Rezeption der Musik nehmen. Welche Rolle spielt die Gestaltung der Location? Wie beeinflussen Visuals und Licht die körperliche Wahrnehmung der elektronischen Musik?

3.1 Körperliche Wahrnehmung von elektronischer Tanzmusik

*„Dieser Text kann von Fakten, Taten und Ideen sprechen - im Club sind solche Worte stumm und hilflos.“*¹⁶⁵

Im Zusammenhang mit elektronischer Musik taucht immer wieder der Vorwurf einer „Entkörperlichung“ auf. Das ist höchstwahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass nicht wirklich der menschliche Körper des Produzenten als Ursprung dieser Musik gesehen wird, sondern die Technik des Computers, dem sie letztlich während der „Laptop-Performance“¹⁶⁶ im Club entweicht.

„[E]s ist schwierig für die Hörer, den Wert einer Performance zu begreifen, bei der Künstler z. B. lediglich Soundfiles auf einem Gerät abspielt, das eher auf einen Büroschreibtisch passen würde als auf eine Bühne.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Holert, Tom, *Star-Schnittstelle. Glamour und elektronische Popkultur*, In: club transmediale/ Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 43.

¹⁶⁵ Poschardt, Ulf, *DJ-Culture*, Hamburg: Rogner und Bernhard 1995, S. 17.

¹⁶⁶ Holert, Tom, *Star-Schnittstelle. Glamour und elektronische Popkultur*, In: club transmediale/ Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 11.

¹⁶⁷ Kleiner, Marcus (Hrsg.)/Achim Szepanski (Hrsg.), *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 105.

Und auch der individuelle Rezipientenkörper taucht angeblich in der Feierrasse unter und schwimmt mit vielen anderen zu einem Kollektivleib, der mit hundert, durch die Luft wirbelnden Armen und Beinen oftmals einer Riesenkrake gleicht. Doch kommt es dabei tatsächlich zur „Auflösung des Subjekts“?¹⁶⁸ Inwiefern beeinflusst das Gefühl der Massenzugehörigkeit die individuelle Wahrnehmung? Der französische Soziologe und Begründer der Massenpsychologie¹⁶⁹ Gustav Le Bon beispielsweise, steht der Stellung des Individuums in der Masse kritisch gegenüber. Er behauptet, der Kollektivleib führe zu einer Abstumpfung der menschlichen Sinne, was zu einer Willenlosigkeit des Einzelnen führt.¹⁷⁰ Steht es wirklich so schlecht um das individuelle Sein und Erfahren im Club?

Viele werden sich beim Lesen folgender Zeilen selbstreflektiert erinnern, welches *Feeling*¹⁷¹ ich beschreiben möchte, wenn ich die magischen Momente beim Tanzen im Club in Worte zu fassen versuche: Der treibende Beat auf Elektropartys, der einem das Gefühl vollkommener Zufriedenheit, Gleichheit, Einheit mit den Anderen und endloser Kraftreserve vermittelt, lässt einen sich erst richtig lebendig fühlen. Die Musik trägt einen fast wie von alleine, man bedarf keiner großen Anstrengung stundenlang durchzutanzten. Der von der Crowd auserkorene „Anführer“¹⁷² ist der DJ, aus dessen Geist und Maschinen die Musik stammt und ertönt. Er steht im Zentrum und bestimmt den Rhythmus der Masse. Zeit und Raum verlieren an Bedeutung. Dieses empathische Erlebnis wird durch das Zusammenspiel musikalischer und ästhetischer Elemente evoziert, die auf alle Sinne des Körpers gleichzeitig, synästhetisch, einwirken. Elektronische Musik führt zu einem physischen Erleben, sie vereint die Bewegung der Körper der Beteiligten in einem einheitlichen Takt. Man nimmt sie am ganzen Körper wahr.

Dies ist vielleicht nicht die wissenschaftlichste Ausdrucksweise zur Beschreibung eines Phänomens, dennoch bin ich der Überzeugung, dass diese Art der Beschreibung einer Szenerie in einem Forschungsfeld, welches sich gerade dadurch auszeichnet, von Emotionen und vom Körper geleitete Verhaltensweisen an den Tag zu legen, zum

¹⁶⁸ club transmediale/Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 14.

¹⁶⁹ Vgl. Stangl, Werner, *Lexikon für Psychologie und Pädagogik*, <http://lexikon.stangl.eu/1185/massenpsychologie/>, gesichtet am 17.06.2013.

¹⁷⁰ Vgl. Le Bon, Gustav, *Psychologie der Massen*, 4. Auflage, Stuttgart: A. Kröner 1922, S. 16.

¹⁷¹ *Feeling* ist mehr das unwissende Fühlen als das erkenntnisreiche Gefühl. Vgl. Bruhn, Herbert, *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, In: Krause, Martina/Lars Oberhaus (Hrsg.), *Musik und Gefühl. Bericht über eine Tagung am Zentrum für interdisziplinäre Forschung in Bielefeld*, Hildesheim: Olms 2012, S. 18.

¹⁷² Sowohl Gustav Le Bon als auch Sigmund Freud vertreten die Theorie, dass eine Masse immer nur in Zusammenhang mit einem Führer bestehen kann. Vgl. Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 84.

einfacheren Nachvollzug und zur Erweckung der Erfahrungs-Erinnerung der Leser durchaus gerechtfertigt ist.

Was genau macht der Techno also mit unserem Körper und wie wirkt sich die Musik auf unsere Wahrnehmung aus? Die Musikwissenschaftlerin Christiane Gerischer bezeichnet diese Art der Musikerfahrung als „Groove“. „Groove“ ist das Wohlgefühl, welches die emotionalen Grundbedürfnisse des Menschen befriedigt, indem es sich

„zunächst auf den eigenen Körper [bezieht], der sich angeregt durch die Musik lebendig anfühlt und auch entsprechend bewegungsfreudig ist. Verbunden mit einer fast meditativen Konzentration auf die Musik ist auch der Geist zufrieden, und als kollektives Erleben werden gleichzeitig soziale Bedürfnisse befriedigt.“¹⁷³

Doch auch dieser Versuch der Formulierung und Festlegung auf ein Wort für ein Phänomen, welches vielleicht gar nicht in Worte zu fassen ist, scheitert in dem Punkt, dass „Groove“ eine gewisse Mehrdeutigkeit innehat und in diversen Kontexten gebraucht wird.¹⁷⁴ Dennoch möchte ich diesem Begriff einen Platz einräumen, da er zur Nennung der von mir oben beschriebenen Empfindungen beim Feiern in einem Techno-Club dient und all die Eindrücke in einem Terminus zu vereinen vermag. Der Musikwissenschaftler Martin Pfeiderer spricht der Groove-Erfahrung sowohl eine emotionale Komponente, welche mit Gefühlen und Emotionen wie Freude, Ausgelassenheit, Glücksgefühl und guter Laune in Verbindung steht, als auch eine soziale Dimension, die die Location, die (Feier-)Gesellschaft und das Gemeinschaftserlebnis umfasst, zu.¹⁷⁵

Um von meiner abstrakten Beschreibung des Musikerlebens zurück zur Wissenschaft zu kehren: Es lässt sich tatsächlich wissenschaftlich belegen, dass gewisse Rhythmen bestimmte Verhaltensweisen und Vorgänge im menschlichen Körper auslösen. Laut dem schwedischen Musikpsychologen Alf Gabrielsson gibt es sogar drei unterschiedliche Reaktionsarten auf musikalische Rhythmen: Zum ersten sind dies physiologische Reaktionen, die für eine Veränderung der Pulsfrequenz, Muskelaktivität und bestimmter Gehirnaktivitäten sorgen können. Des Weiteren werden Verhaltensveränderungen wie das Bedürfnis in die Hände zu klatschen, mit dem Fuß im Takt zu stampfen oder mit dem Kopf zu nicken und zu tanzen wachgerufen. Die

¹⁷³ Gerischer, Christiane, *Groove. Magische Momente. Versuch einer rationalen Annäherung*, In: *PopScriptum 11. The Groove Issue*, Online-Publikation des Forschungszentrums Populärer Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, November 2010, http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrit/themen/pst11/pst11_gerischer.html, gesichtet am 05.06.2013.

¹⁷⁴ Vgl. Jost, Ekkehard, *Reclams Jazzlexikon. Sachlexikon*, 2. erweiterte und aktualisierte Auflage, Stuttgart: Reclam 2003, S. 619.

¹⁷⁵ Vgl. Pfeiderer, Martin, *Dimensionen der Groove-Erfahrung. Eine empirische Studie*, In: *PopScriptum 11 - The Groove Issue*, Online-Publikation des Forschungszentrum Populärer Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, November 2010, gesichtet am 08.06.2013.

letzte der Reaktionsarten ist die musikalische Rhythmuserfahrung, die kognitive Aspekte, Bewegungsempfindungen und Emotionen beinhaltet.¹⁷⁶ Ergo wird die Musik im Club mehr als nur gehört, sie wird mit allen Sinnen wahrgenommen. Der Körper wird als ganzes erfasst und der einprägsame Takt der Basslinie wirkt direkt auf das menschliche Nervensystem. Die Symbiose von Lautstärke und Timbre sorgt für eine erhöhte Adrenalinausschüttung im menschlichen Organismus. Dies führt zu einem Befinden, welches häufig als Trance- oder Rauschzustand beschrieben wird.¹⁷⁷ Die Ekstase sorgt für ein Vergessen der Raum- und Zeitgrenzen und schafft eine Verbindung zwischen allen Tanzenden. Unabhängig der gängigen Zeitrechnung, ist ein Vergessen der täglichen Verpflichtungen möglich. Durch die kollektive Tanzerfahrung entsteht ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer sozialen Gruppe, welches neben dem physischen Wohlbefinden ein weiteres Merkmal des Groove-Erlebnisses ist.¹⁷⁸ Das gesteigerte synästhetische Empfinden, welches durch die Visuals, welche vom Feier-Kontext heutzutage kaum noch wegzudenken sind, intensiviert wird, unterstützt das Ausklinken aus dem Alltag und das Leben im Moment.

3.1.1 „Embodiment“ in der elektronischen Musik

Der Begriff *Embodiment* taucht im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit Körpern immer wieder auf. Doch was genau versteht man unter *Embodiment* (zu Deutsch: Einverleibung)? Der Anthropologe Thomas J. Csordas meint damit „an anthropology that is not merely about the body, but from the body“.¹⁷⁹ Dies zeugt von einem phänomenologischen Verständnis, welches sehr an den Leibbegriff Maurice Merleau-Pontys angelehnt ist. Dem zugrunde liegt, wie im vorangegangenen Kapitel behandelt, die Unterscheidung vom „lebendigen Leib [zum] bloß physischen materiellen Körper als getrennt von einer belebenden Metaphysik.“¹⁸⁰ Gerade im Zusammenhang mit der elektronischen Musik und den, mit ihr in Verbindung stehenden digitalen Medien, taucht der Begriff des *Embodiment* vermehrt auf. Es wird nach der Rolle des Körpers im Kontext mit der Produktion und Rezeption

¹⁷⁶ Vgl. Gabrielsson, Alf, *Perception and Performance of Musical Rhythm*, In: *Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of Music*, hrsg. v. Manfred Clynes, New York: Plenum Press 1982, S. 159-169.

¹⁷⁷ Vgl. Cossart, Axel, *(Anti-) Mode. (...Beatniks, Hippies, Punks, Hip Hopper...)*, Köln: Voco-Edition 1995, S. 193.

¹⁷⁸ Vgl. Gerischer, Christiane, *Groove. Magische Momente. Versuch einer rationalen Annäherung*, In: *PopScriptum 11. The Groove Issue*, Online-Publikation des Forschungszentrums Populärer Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, November 2010, gesichtet am 06.06.2013.

¹⁷⁹ Csordas, Thomas J., *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge: University Press 1994, S. i im Vorwort.

¹⁸⁰ Peters, Deniz, „Embodiment“, *Elektroakustische Musik und Expressivität*, In: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Heft 83 (Mai 2010), Mühlenbeck: Positionen 2010, S. 2.

elektronischer Tanzmusik und auch mit Visuals gefragt. Konkret ist damit der performative Akt des DJ gemeint, der von Tom Holert mit „Laptop-Performance“¹⁸¹ umschrieben wird.

„Die Ausführung eines DJ-Sets ist zwar live, aber die Zustände des DJ werden nicht in den musikalischen Abläufen selbst hörbar. Seine Körperlichkeit ist weder direkt hörbar (wie z. B. bei analogen Musikinstrumenten wie der Flöte), noch wird sie durch mechanische Abläufe ausgeschlossen. Eher führt sein offensichtliches Gespür für die - allgemein als extrem körperlich empfundene - Live-Situation bei gleichzeitigem Gezwungensein zu Distanz, konzeptuellem und antizipierendem Denken zu einer Verklärung seiner Funktion und seiner Person, die der Neigung beim Hören repetitiver Strukturen entgegenkommt, eine Art Über-Subjekt mit einem Über-Plan in das intentionale und subjektive Zentrum solcher Strukturen hineinzuhalluzinieren.“¹⁸²

Der Fokus dieser Arbeit liegt allerdings auf den individuellen Körpern der feierwütigen Tänzer im Club, die zu einem Kollektivleib verschmelzen. *Embodiment* bezieht sich in Bezug auf die Rezeption von Musik vor allem auf die Wahrnehmung dergleichen: „Was wir wahrnehmen, wenn wir Musik hören, ist, unter vielem anderen, eine körperliche Präsenz [...]“¹⁸³ Diese „körperliche Präsenz“ und das „Interesse am Gestischen, und die zunehmende Rede davon, zeugen von einem wiederkehrenden ästhetischen Interesse am leiblichen Hören.“¹⁸⁴ Eine wichtige Rolle hierbei spielt die Intersubjektivität, sprich die Übereinstimmung mehrerer Individuen in Wahrnehmung und Erleben bestimmter Momente.¹⁸⁵

„Was per Leib dann im Hören entsteht, ist die Verbundenheit des Bewusstseins mit der Welt [...] und die das andere in uns und uns im anderen bedeutet. Ein Sinn des ‚Embodiment‘ wäre somit, vielleicht nicht nur dem Anschein nach, eine neue (alte) Expressivität: das stille Wissen um eine intersubjektive Verbundenheit zur Erfahrung zu bringen.“¹⁸⁶

¹⁸¹ Holert, Tom, *Star-Schnittstelle. Glamour und elektronische Popkultur*, In: club transmediale/Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 11.

¹⁸² Diederichsen, Diedrich, *Unheimlichkeit, Pulse, Subjektlosigkeit, Befreiung*, In: club transmediale/Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 72f.

¹⁸³ Peters, Deniz, „*Embodiment*“, *Elektroakustische Musik und Expressivität*, In: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Heft 83 (Mai 2010), Mühlenbeck: Positionen 2010, S. 5.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Vgl. <http://www.wissen.de/lexikon/intersubjektivitaet>, gesichtet am 21.06.2013.

¹⁸⁶ Peters, Deniz, „*Embodiment*“, *Elektroakustische Musik und Expressivität*, In: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Heft 83 (Mai 2010), Mühlenbeck: Positionen 2010, S. 6.

Der Beat der Musik wird nicht nur gehört, sondern mit und durch den ganzen Körper erfahren. Ulf Poschardt versteht Tanzen als „Selbstzüchtigung“ oder gar als „Akt der Selbstbefreiung.“¹⁸⁷

3.1.2 Tanz der Körper - Body Talk

Beim Tanzen handelt es sich nicht nur um das Folgen eines inneren Drangs sich zu bestimmten Rhythmen zu bewegen, es ist laut dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu auch eine kulturell determinierte Ausdrucksform. Das bedeutet, der Körper ist Produkt und zugleich Medium sozialer Erfahrungen.¹⁸⁸ Tanz spiegelt dementsprechend die aktuellen gesellschaftlichen Zustände wider. Was sagt demzufolge der Tanzstil, den wir heute in den Techno-Clubs praktizieren über uns und unsere gesellschaftliche Lage aus? Laut dem Musikwissenschaftler Peter Wicke ist das Ausdrucksmedium Tanz auch ein Mittel, seinen narzisstischen Veranlagungen eine Plattform zu bieten. Tanzen im Club bedeutet den „vollständig beherrschten Körper öffentlich zur Schau zu stellen“.¹⁸⁹ Der Körper dient somit gleichzeitig der „Selbstvergewisserung und Selbstdarstellung.“¹⁹⁰ Und dennoch ist Tanzen im Club heute meist keine „Inszenierung eines exaltierten Körperkultes à la John Travolta“¹⁹¹ mehr, sondern ein Gemeinschaftserlebnis. Die Techno-Culture zeichnet sich gerade dadurch aus, dass hier kein Unterschied zwischen den Geschlechtern gemacht wird. Sowohl die Frauen- als auch die Männerkörper werden sexualisiert. Dies geschieht vorwiegend durch die Wahl der Kleidung und die Bewegungsformen.

„Menschen - ob schwarz, weiß, asiatisch, heterosexuell, schwul, halbwüchsig, im mittleren Alter - tanzen energiegeladen zu einer Reihe von posthumanen Technoversionen auf einem Dancefloor, der sich gewandelt hat.“¹⁹²

Mit dieser Gleichstellung durch die Sexualisierung *beider* Geschlechter,

¹⁸⁷ Poschardt, Ulf, *DJ-Culture*, Hamburg: Rogner und Bernhard 1995, S. 115f.

¹⁸⁸ Vgl. Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 8. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, Kapitel 2.2.

¹⁸⁹ Wicke, Peter, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig: Kiepenheuer 1998, S. 74.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden: VS 2004, S. 156.

¹⁹² Rietveld, Hillegonda, *Im Spektrum von Techno*, In: Kunstverein Medienturm (Hrsg.), *Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume*, Wien: Folio 2005, S. 32.

„bringen die Raver nicht nur traditionelle Geschlechterdifferenzierungen ins Wanken; [...] [sondern eröffnen ein] Experimentierfeld für verschiedene Formen sexueller und geschlechtlicher Identität.“¹⁹³

Es gibt keine stereotypen Tanzmerkmale, „der Körper wird zelebriert, und jeder kann sich hier den Freiraum nehmen, sich selbst zu inszenieren.“¹⁹⁴ Tanzen ist durchaus auch eine Form der Kommunikation. Die Tänzer im Club tanzen nicht für sich, sondern nach außen gerichtet zu ihren Mittänzern. Auch wenn im Club meist kein Paartanz angesagt ist, wird der Kontakt zu anderen Tanzenden gesucht. Dies geschieht, bewusst oder unbewusst, durch das Richten des Blickes und des Oberkörpers in Richtung der anderen Tanzenden, von denen sie sich einen Austausch der Energie versprechen. Zwar gibt es individuelle Tanzstile, die an den Bewegungen des Oberkörpers und der Arme sichtbar werden, dennoch erlaubt der häufig schnelle Beat lediglich grundlegende Bewegungen wie Stampfen oder Steppen, welche „gemeinsam ausgeführt, Gemeinschaftlichkeit suggerieren.“¹⁹⁵ Die Tanzbewegungen erinnern, im Kollektiv ausgeführt, an afrikanische Stammestänze.

„Die Notwendigkeit eines gleichförmigen Rhythmus ist bei Techno von ethnischen Ekstasetechniken abgeleitet. [...] Der Techno-Tanz wird zu einem rauschhaften, kollektiven Erlebnis, bei dem eine große Menge von Leuten in mystischer Verzückung bei Veränderung der rhythmischen Musikstruktur ekstatische Schreie ausstößt. [...] Zudem lassen Ekstase und Verzückung den Tanz zum Sex-Surrogat werden, Leidenschaften und narzisstische Wünsche werden exzessiv in der rhythmischen Bewegung des Körpers ausgelebt.“¹⁹⁶

Das Zusammenwirken von Bass, Rhythmus, Location und Körper, sorgen für ein ekstatisches Erlebnis, welches von den Ravern, wie bereits erwähnt, oft als „Trancezustand“ bezeichnet wird. Elektronische Musik geht keine Umwege, sie ergreift den Körper direkt.¹⁹⁷

¹⁹³ Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden: VS 2004, S. 160.

¹⁹⁴ Seifert, Anja, *Körper, Maschine und Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur*, Dissertation im Fachbereich Erziehungswissenschaft, Psychologie, Sport- und Bewegungswissenschaften an der Universität-Gesamthochschule Essen, 18.07.2002, S. 275.

¹⁹⁵ Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden: VS 2004, S. 163.

¹⁹⁶ Richard, Birgit, *DJ-Jane Kicks and Acid Chicks*, In: club transmediale/Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 144.

¹⁹⁷ Vgl. Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden: VS 2004, S. 165.

Das Zusammenwirken all dieser Komponenten

„ermöglicht es dem Tänzer, Körper und Seele der Musik zu verschreiben und damit ein zeitweiliges Aussetzen des imaginären Selbst zu erreichen. Mit dem Verschwinden des Selbstbewusstseins begibt sich der Tänzer in eine spirituelle Welt, die von aus der Auseinandersetzung mit Musik geschaffenen Eindrücken geprägt ist.“¹⁹⁸

Dies wird von den visuellen Einflüssen wie Stroboskoplicht und Visuals gefördert. Das Zusammenwirken von Musik und Visuals, welches in Bewegung rezipiert wird, sorgt für ein „rhythmisches, dynamisches Raumbild.“¹⁹⁹

„Die Dynamisierung des Verhältnisses von Körper und Raum wird auf diese Weise zu einer zentralen Erfahrung der Tanzenden: schnelle Bilder erzeugen zusammen mit dem Endlosigkeit suggerierenden Rhythmus und der langen Zeitdauer [...] eines durchtanzten Wochenendes - unterstützt durch Drogen - eine Erfahrung der ‚Wirklichkeit‘ als einer Hyperrealität.“²⁰⁰

Unter Hyperrealität versteht man hier eine Realität, in der Zeit und Raum an Signifikanz verlieren.

„An Stelle des Ordnungsraums (als materieller Manifestation des abstrakten Gesellschaftsraums) tritt der fluide Atmosphärenraum als Ort der Begegnung und der Geselligkeit.“²⁰¹

Das Zusammenspiel all dieser Komponenten führt dazu, dass es die einzelnen Tänzer ihre Umwelt vergessen lässt und sie, wenn sie auch jeder für sich alleine und berührungsfrei tanzen, im kollektiven Tanzkörper der Masse aufgehen.

3.2 Die (neue) Masse - Kollektiverfahrung im Club

Die Soziologin, Kultur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein nimmt in *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie* das Phänomen der Masse und vor allem der rhythmischen Masse, in Verbindung mit elektronischer Tanzmusik genauer ins Visier und greift hierzu auf die Theorien Sigmund Freuds, Gustav Le Bons und Elias Canettis zurück. Nachdem Freud sich laut Gabriele Klein auf die Libido konzentriert, kommt er zu dem Schluss, dass die Masse es dem Individuum gestattet, sich von seinen

¹⁹⁸ Rietveld, Hillegonda, *Im Spektrum von Techno*, In: Kunstverein Medienturm (Hrsg.), *Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume*, Wien: Folio 2005, S. 31.

¹⁹⁹ Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden: VS 2004, S. 167.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Schwanhäußler, Anja, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 15.

Triebregungen frei zu machen und so seine unbewussten Eigenschaften zu offenbaren. Er ist sich mit Le Bon einig, dass eine Masse nicht ohne einen „Führer“ existieren kann. Im aktuellen Feier-Kontext ist die Rolle des DJs als Führer insofern kritisch zu betrachten, da sich die Feierrasse zwar vom DJ den Takt vorgeben lässt und sich den Tempi und Modi der Tracks anpasst, allerdings ist gerade hier eine Situation gegeben, in der der Einzelne seine individuelle Erfahrung unabhängig vom DJ und der Masse machen kann.

„Der DJ und die ravende Horde - eine Konstruktion, die vor dem Hintergrund von Freuds Massentheorie durchaus ambivalent erscheint: Einerseits ist die ravende Menge nahezu prädestiniert, manipuliert zu werden, andererseits ist gerade sie eine der zentralen Instanzen, innerhalb derer der einzelne Raver sein „Ich“ kultivieren könnte.“²⁰²

Diese gemeinsame (Rausch-)Erfahrung bringt sowohl das Bedürfnis nach „kollektiver Intensität [als auch] nach individueller Ekstase“²⁰³ mit sich.

Elias Canetti unterscheidet in seiner Massentypologie verschiedene Massen-Typen. Darunter befindet sich auch die „Festmasse“, welche der harmloseste Typ sei, da keine Gefahr für niemanden besteht. Genuss und Spaß werden großgeschrieben. Viele Verbote, die sonst den Alltag prägen, sind aufgehoben. Es gibt kein Ziel, welches alle erreichen möchten, das Feiern an sich ist das Ziel.²⁰⁴ Eine Masse stagniert nie, sie befindet sich ständig in Bewegung. Canetti bezeichnet diesen Prozess als „Entladung“.²⁰⁵ Sie ist obligatorisch für die Masse:

„Vorher besteht die Masse eigentlich nicht, die Entladung macht sie erst wirklich aus. Sie ist der Augenblick, in dem alle, die zu ihr gehören, ihre Verschiedenheit loswerden und sich als *gleiche* fühlen.“²⁰⁶

Diese Annahme setzt eine Gleichschaltung der Individuen voraus, um eine Masse entstehen zu lassen. Die Masse und auch die „Festmasse“ basieren zum einen auf dem gemeinsamen, synchronen Agieren der Individuen, wie Tanzen im gleichen

²⁰² Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden: VS 2004, S. 84.

²⁰³ Seifert, Anja, *Körper, Maschine und Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur*, Dissertation im Fachbereich Erziehungswissenschaft, Psychologie, Sport- und Bewegungswissenschaft an der Universität-Gesamthochschule Essen, 2002, S. 290.

²⁰⁴ Vgl. Canetti, Elias, *Masse und Macht*, München/Wien: Hanser 1994, S. 54ff.

²⁰⁵ Ebd., S. 16.

²⁰⁶ Ebd.

Rhythmus, Klatschen und dem gemeinsamen Ziel Spaß zu haben. Zum anderen als „koordinierter Affektgenerator“.²⁰⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Feiermasse durch physisch-synchrones Handeln und durch partizipiertes Erleben von Affekten als Gemeinschaft formiert. Übertragen wir nun dieses Bild der Canetti'schen „Festmasse“ auf die Masse feiernder Menschen in einem Techno-Club, so lässt sich feststellen, dass die Tanzenden als eine Einheit agieren.

„Keiner sticht heraus, da alle exzentrisch sind und eines wollen: Spaß haben. Deswegen lässt man sich meist treiben und bleibt dort, wo es optisch und akustisch interessant erscheint.“²⁰⁸

Man könnte behaupten, im Zusammenhang mit dem Club-Geschehen von einer Art performativen Akt sprechen zu können. Schaut man sich die Anordnung eines stereotypen Club-Raumes an, findet man ein meist zentral montiertes DJ-Pult und eine davor angeordnete Tanzfläche. Die eigentliche „Bühne“, das DJ-Pult, wird von der Tanzfläche abgelöst. Denn dort spielt sich das Hauptspektakel ab. Abgesehen von der Kommunikation zwischen DJ und Feiermasse, findet die eigentliche Performance auf der Tanzfläche statt.

„Die Tanzfläche vor der konkreten Bühne wird zur abstrakten Bühne für die Tanzenden, die sich gegenseitig als Akteure und Zuschauer beobachten. Durch die Feedback-Schleife erzeugt sich die Inszenierung der „tanzenden Feiermasse“ selbst. Ähnlich wie bei Fußballspielen werden hierbei besonders starke Emotionen in Akteuren und Zuschauern geweckt. Zwischen ihnen laden sich energetische Felder auf, die sich zuweilen explosionsartig entladen.“²⁰⁹

Vielleicht wäre es angebracht den Begriff der „Feier-Masse“ durch den der „Feier-Gemeinschaft“ zu ersetzen. Eine Gemeinschaft, die sich temporär durch gemeinsames Handeln und wechselseitiges Wahrnehmen an ein und demselben Ort und zur selben Zeit gründet. Durch das gemeinsame Handeln: tanzen, beobachten, agieren und reagieren, konzipieren alle Beteiligten dieser „Aufführung“ eine Gemeinschaft.²¹⁰ Eine Gemeinschaft, die nur für diesen Zeitpunkt existiert und die das gleiche Ziel verfolgt: eine schöne Zeit miteinander zu verbringen.

²⁰⁷ Heibach, Christiane, *Massen in Bewegung. Von den Medien der Massen zu den Massen der Medien - und wieder zurück?*, In: *Soziale Medien - Neue Massen?*. Reader zum Zweiten Medienwissenschaftlichen Symposium der DFG, Leuphana Universität Lüneburg, Februar 2012, S. 3.

²⁰⁸ Kirchner, Babette, *Eventgemeinschaften. Das Fusion Festival und seine Besucher*, Wiesbaden: VS 2011, S. 60.

²⁰⁹ Ebd., S. 107.

²¹⁰ Ebd., S. 106f.

Im Clubkontext existieren Massen, die sich aus freiwilligen Individuen formen. Diese Formierungen sind temporär und bestehen an einem bestimmten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt. Der DJ spielt zwar eine wichtige Rolle in der DJ-Masse-Konstellation, allerdings unterdrückt er das Erleben des Individuums in der Masse nicht. Jeder kann frei wählen, ob er sich als Teil einer Masse den anderen im Rhythmus anpasst und in einem Kollektiv-Körper tanzt, oder ob er sich separat platziert und seinen eigenen, individuellen Tanz abseits der Masse praktiziert. Wichtig ist das gemeinsame Ziel Spaß zu haben und die Gewährleistung der Toleranz, dass jeder auf seine Weise zu diesem Ziel gelangen kann.

3.3 Lebensgefühl Techno - Charakteristika einer Szene

Der Begriff der *Szene* bezieht sich auf eine soziale Struktur, welche eine „Form von Kollektivität“²¹¹ birgt und von einer gewissen Dauer ist. Eine Szene zeichnet sich dadurch aus, dass sie Ereignisse, Themen oder Musikrichtungen impliziert, welche sowohl eine soziale Struktur als auch soziales Handeln voraussetzen.²¹² In der Techno-Szene kann eine Tendenz zum Aufbrechen der gesellschaftlichen Rollen und Gesellschaftsschichten beobachtet werden. Zwischenmenschliche Beziehungen und Gemeinschaftlichkeit stehen im Vordergrund. Dieses *Wir-Gefühl*, welches häufig von Szenegängern beschrieben wird, macht das kollektive Feiern zu einem intensiven Moment der Verbundenheit.²¹³ Auch die Geschlechtergrenzen sind aufgehoben. Der Ursprung der Techno-Kultur gründet in der Homosexuellen-Szene.²¹⁴ Häufig werden Androgynität und Transsexualität inszeniert. Es scheint wie eine Suche nach dem dritten Geschlecht.

3.3.1 Die Ästhetik der Technoszene

Die Techno-Szene wird als ästhetische Gemeinschaft bezeichnet, da die Ästhetik von Kleidung, Tanz und Musik eine entscheidende Rolle spielt und als verbindende Komponente dient.²¹⁵ Somit fungiert der Körper als Indikator für individuelle und

²¹¹ Schwanhäusser, Anja, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 45.

²¹² Vgl. ebd., S. 45.

²¹³ Vgl. ebd., S. 79f.

²¹⁴ Zur Geschichte von Techno vgl. Anz, Philipp/Patrick Walder, *Techno*, Zürich: Bilger 1995, S. 8-22. und Poschardt, Ulf, *DJ-Culture*, Hamburg: Rogner und Bernhard 1995, S. 218ff.

²¹⁵ Vgl. Seifert, Anja, *Körper, Maschine, Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: 2004, S. 236.

kollektive Identität.²¹⁶ Wie dies in jeder Gemeinschaft der Fall ist, so versuchen auch die Mitglieder der Techno-Szene ihre Körper und Erscheinungsbilder so zu gestalten, dass ihre Zugehörigkeit nach außen erkennbar ist. Jede Szene hat bestimmte Signifikanten, welche Szene-Mitglieder erkennen lässt. Diese Zeichen sind ein bestimmter Sprachcode, Kleidungsstil, Look und natürlich die Musik. Durch das bewusste Verwenden von szenespezifischen Symbolen geht man eine bindende Beziehung ein „zwischen zeichenhaftem Ausdruck, zeichenhaft repräsentierten ‚Gegenständen‘ und Zeichenbenutzern.“²¹⁷ Der eigene Körper ist das essentiellste Symbol eines jeden Menschen, das er unaufhörlich zeigt.²¹⁸

„Der Begriff elementare Ästhetiken verweist auf den konkreten Bezug der symbolischen Kreativität auf die emotional und kognitiv kreative Verknüpfung von Symbolen und Praxen mit Bedeutungen. Es existieren ebenso viele Ästhetiken wie kreative Elemente, in denen sie wirksam werden können. Die elementaren Ästhetiken begründen die Dynamik der gemeinsamen Kultur. Ästhetik verweist hierbei auf die Schönheitsprinzipien der gemeinsamen, nicht auf die der gehobenen Kultur. Mittels elementarer Ästhetik lesen Menschen nicht nur Texte, vielmehr schreiben sie diese auch fort, indem sie z. B. ihren Körper als Ausdrucksmedium nutzen. Obwohl elementare Ästhetiken nicht dinglich sind, können sie zur Produktion von situationsangemessenen Bedeutungen und Erklärungen für das Individuum wie auch für die Gesellschaft dienen.“²¹⁹

Betrachtet man das Techno-Event hinsichtlich seiner Ästhetik, so scheint eine Einheitlichkeit vorzuliegen. Angefangen von der Art der musikalischen Präsentation, bei welcher der DJ als „Zeremonienmeister“ fungiert. Die einzelnen Tracks klingen ineinander über, sodass keine Pause entsteht. Die Lautstärke variiert und steigert sich meist im Laufe des Tracks. Die Musik wird durch „Visuals“ unterstützt. Sie können die Wirkung der Musik in ihrem Ausdruck noch verstärken. Des Weiteren sorgen sie für die Auflösung der räumlichen Grenzen, in dem sie eine andere visuelle Welt suggerieren. Eine bestimmte Ästhetik oder ein bestimmter Stil drücken die Zugehörigkeit zu einer spezifischen Szene aus und dienen somit auch der Identifikation. Sei es mit einem bestimmten Lebensstil, mit Ansichten, politischen oder privaten Interessen oder schlicht und einfach mit dem gleichen Modestil. Was genau bedeutet aber Stil? Für

²¹⁶ Vgl. Hitzler, Ronald/Michaela, Pfadenhauer, *Let your body take control! Zur ethnographischen Kulturanalyse der Techno-Szene*, In: Bohnsack, R./W. Marotzki (Hrsg.), *Biographieforschung und Kulturanalyse. Transdisziplinäre Zugänge qualitativer Forschung*, Opladen 1998, S. 87.

²¹⁷ Soeffner, Hans-Georg, *Auslegung des Alltags - Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, Konstanz: UVK 2004, S. 184.

²¹⁸ Vgl. Gebauer Gunter/Christoph Wulf, *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek: Rowohlt 1998, S. 276.

²¹⁹ Kirchner, Babette, *Eventgemeinschaften. Das Fusion Festival und seine Besucher*, Wiesbaden: VS 2011, S. 49.

Georg Simmel ist Stil „immer ein Allgemeines, das die Inhalte des persönlichen Lebens und Schaffens in eine mit vielen geteilte und für viele zugängliche Form bringt.“²²⁰ Stil trägt die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe nach außen und deutet auf eine bestimmte Lebensform hin.

„Stilbildungsprozesse sind in einer ‚ästhetischen Sphäre‘ angesiedelt und haben damit zwar auch Auswirkungen auf den Alltag, folgen aber keiner Pragmatik, sondern ihrer eigenen ‚Lebenslogik‘, nämlich der Inszenierung einer außeralltäglichen und funktionslosen Ästhetik.“²²¹

Somit verleiht der Stil auch alltäglichen Dingen eine außeralltägliche Ästhetik. Die Mode dient nicht nur als Identifikationsmerkmal um andere Mitglieder der Szene zu erkennen. Der Kleidungsstil ist nicht einheitlich, geschweige denn uniform. Doch es ist gerade diese kollektive Individualität, die die Feierrasse zusammenführt.

„Die Liberalität wird auch am Körper der Teilnehmer konkret und zwar in nicht-alltäglicher Kleidung. Menschen erleben ekstatische Momente im Ablegen alltäglicher Normen, was beim Ablegen von Kleidung konkret wird.“²²²

Unabhängig von der Kleidung gibt es natürlich noch die Ästhetik des Umfelds. Der Raum in dem sich das Aufeinandertreffen der Szene-Akteure ereignet. Oft handelt es sich um alte, lang ungenutzte Areale, die durch Improvisation und Kombination aus alten und neuen Gegenständen und Materialien zweckdienlich gestaltet werden. Dinge werden oftmals aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und den Gegebenheiten angepasst. So lassen sich in vielen Clubs auch Spielgeräte finden, die im „normalen Alltag“ für Kinder konstruiert werden, „aber hier größer dimensioniert, um Erwachsenen die spielerische Auseinandersetzung mit dem alltäglichen Ernst und der alltäglichen Ordnung zu ermöglichen.“²²³

3.3.2 Beautiful People - Urban People. Hipster: ein technospezifisches Phänomen oder das „neue Kleinbürgertum“?

Um welche Art Mensch handelt es sich eigentlich, wenn wir hier von Techno-Akteuren, der Crowd, der neuen Masse sprechen? Gibt es einen bestimmten Typus, der sich zu elektronischer Tanzmusik hingezogen fühlt? In ihrer Studie *Kosmonauten des Underground* aus dem Jahr 2010, bezeichnet Anja Schwanhäußer den szenetypischen

²²⁰ Simmel, Georg, *Psychologie des Schmucks*, In: Lichblau, Klaus/Georg Simmel, *Soziologische Ästhetik*, Wiesbaden: VS 2009, S. 140.

²²¹ Kirchner, Babette, *Eventgemeinschaften. Das Fusion Festival und seine Besucher*, Wiesbaden: VS 2011, S. 51.

²²² Ebd., S. 62.

²²³ Ebd., S. 63.

Techno-Partygänger als „urbanen Typus“²²⁴, welcher sich wie folgt charakterisieren lässt:

„[E]in flexibler Typus, der den Ansprüchen der spätkapitalistischen Gesellschaft auf Spontaneität, Mobilität und coolness bestens entspricht. Ihn zeichne aus... »... sich auf die Risiken der Zwischenzeit einzulassen, in der ein alter Zustand unhaltbar geworden ist, ein neuer sich aber noch nicht verfestigt hat; im Provisorium leben zu können, ohne dass dies als Weltuntergang empfunden würde; nicht in Panik und Hysterie zu verfallen, wenn die Selbstverständlichkeiten einer Lebensform aufhören, selbstverständlich zu sein; sich einzulassen auf eine Suchbewegung, deren Ende man noch nicht kennt.«(Schlögel 1999:24)²²⁵ Dies nicht als Risiko, sondern als Chance zu begreifen, bei der das Provisorium zur adäquaten Daseinsform wird, ist letztlich ein kapitalistischer Wesenszug.“²²⁶

Als ebenfalls zutreffend und erwähnenswert stupe ich die Kategorisierung des französischen Soziologen Pierre Bourdieus ein, welcher vom „neuen Kleinbürgertum“²²⁷ spricht. Diese soziale Gesellschaftsschicht, im Alter zwischen 25 und 35²²⁸, zeichnet sich vorwiegend durch ihre kreative Art und Weise aus, sich „in und durch ihre kulturelle Praxis“²²⁹ der Unterteilung in diverse Gesellschaftsschichten zu entziehen. Sie akzeptiert und nutzt den permanenten Wandel der heutigen Gesellschaft und entkommt somit einer Zuordnung zu oberen oder unteren sozialen Schichten.²³⁰ Charakteristisch für diese Generation der Postadoleszenz²³¹ ist, ein Leben in ständiger Bewegung zu führen. Nicht nur das Ziehen durch diverse Fei-er-Locations, auch der häufige Wechsel des Arbeitsplatzes ist nichts Außergewöhnliches. Laut Bourdieu handelt es sich um eine „nervöse und immer auf der Jagd nach neuen Stimulationen begriffene Schicht, die zugunsten immer neuer Anregungen ihre soziale

²²⁴ Schwanhäußer, Anja, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 311.

²²⁵ Vgl. Schlögel, Karl, *Berlin und das Städtchen im neuen Europa*, In: Bollmann, Stefan (Hrsg.), *Kursbuch Stadt. Stadtleben und Stadtkultur an der Jahrtausendwende*, Stuttgart: DVA 1999.

²²⁶ Schwanhäußer, Anja, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 311.

²²⁷ Vgl. Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 561ff.

²²⁸ Vgl. Schwanhäußer, Anja, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 240.

²²⁹ Ebd., S. 299.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 299ff.

²³¹ Der Begriff der Postadoleszenz wird häufig mit der Techno-Szene in Zusammenhang gebracht. Die Altersgrenzen verschieben sich immer mehr. Auch immer mehr thirty-somethings, forty-somethings sind in Clubs anzutreffen. So kommt es, dass dreißig als das „neue zwanzig“ gehandelt wird.

Unsicherheit in Kauf nimmt.“²³² Bourdieus Portrait des „neuen Kleinbürgertums“ lässt sich ebenfalls auf den Hipster transponieren. Der Begriff „Hipster“ ist hier frei von jeglicher Bewertung zu verstehen. Dies ist wichtig zu erwähnen, da zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit ein zwiespältiges Verhältnis der Gesellschaft in Bezug auf den Hipster herrscht. In den Medien ist oft vom „Hipster-Hass“ die Rede, denn diese „Spezies“ tummelt sich in großer Zahl in den Ballungsgebieten der Großstädte, wodurch sich scheinbar eine große Zahl an „Nicht-Hipstern“ durch ihre bloße Anwesenheit belästigt oder bedroht fühlt.

Bei der Erscheinung des Hipsters handelt es sich um den Versuch, dem momentan vorherrschenden „twenty-something-Lebensstil“ ein Gesicht zu geben. Die wesentlichen Merkmale des neuen Kleinbürgertums nach Bourdieu sind: hohes kulturelles Kapital; Populärkultur als Leitkultur: sofortiger Erfolg, Anerkennung durch Gleichgesinnte und Glückserfüllung; Wandel der Berufsfelder: Schwerpunkt Medien, wie z. B. Grafik-/Webdesign, diese grenzen sich vom klassischen Berufsfeld ab, besitzen jedoch hohes symbolisches Kapital; Prioritäten: exotisches Essen, kunstvoll gestaltete Einrichtung und Mode.²³³ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass wir es hier mit einer Generation zu tun haben, die „nach den Prinzipien der Populärkultur funktioniert und jenseits [von] traditionelle[n] Schichtunterschiede[n] angesiedelt ist.“²³⁴ Die wohl am häufigsten vertretene Gesellschaftsgruppe auf einschlägigen Elektropartys ist augenscheinlich der Hipster. Es scheint, als sei er der Technokonsument Nr.1 und omnipräsent. Hat sich diese Bewegung in Anlehnung an die Technomusik erneut etabliert oder sich unabhängig von der Szene entwickelt?²³⁵ Taucht der Hipster so oft auf Techno-Partys auf, weil er den Hauptanteil der 25- bis 35-jährigen stellt, also in eben jener Altersgruppe, in der viele feiern gehen?

Dass Musik bei der Entstehung von Subkulturen einen entscheidenden Einfluss ausübt, ist Tatsache. So kommt es, dass der Hipster in den Medien am häufigsten in Zusammenhang mit Mode und Musik erwähnt wird. Doch worum handelt es sich genau beim Phänomen Hipster? Steckt unter der Hipster-Oberfläche am Ende gar eine politische Bewegung? Selbst in Berlin, der deutschen „Hipster-Hochburg“, scheint es keine generell gültige Antwort auf diese Frage zu geben. Oft greift man dann auf die äußeren Merkmale zurück und beschreibt die typischen Modeaccessoires wie Hornbrille, Rucksack oder Jutebeutel, Bart und „Fixies“ (Eingangsräder). Doch „jeder Versuch die Hipster zu beschreiben, ist letztlich zum Scheitern verurteilt, weil darin am

²³² Schwanhäußler, Anja, *Kosmonauten des Underground*, S. 301.

²³³ Vgl. ebd., S. 299ff.

²³⁴ Ebd., S. 305.

²³⁵ Ich benutze hier bewusst den Terminus „erneut“, da der Ur-Hipster bereits in den 1950er Jahren existierte. Vgl. Greif, Mark (Hrsg.), *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*, Berlin: Suhrkamp 2012.

Ende nie alle *die* Hipster wiedererkennen, denen sie selbst begegnet sind.“²³⁶ Mit dieser Aussage wird sich so ziemlich jeder identifizieren können, der in seinem Freundes- und Bekanntenkreis schon einmal eine „Hipster-Diskussion“ geführt hat. Mark Greif spricht in diesem Zusammenhang von einem „semantische[n] Joker [...], den man ausspielen kann, wenn es irgendwie um junge, modebewusste Menschen in Großstädten geht.“²³⁷ Greif erwähnt gleich zu Beginn seiner Abhandlung, dass sich „diese Jugendkultur (wenn es denn eine ist) [...] im Gegensatz zu Punks, Popporn, Rappern oder Metallern [...] nicht um eine identifizierbare Musikrichtung“²³⁸ gruppiert. Auch wenn sich die Hipster nicht in erster Linie wegen der Musikrichtung zu einer Gruppe fügen, bin ich der Auffassung, dass die elektronische Tanzmusik eine große Rolle im Leben der Hipster spielt und somit ebenfalls Einfluss auf ihren Kleidungs- und Verhaltenskodex ausübt.

Beim Hipster handelt es sich nicht bloß um eine Modebewegung oder einen kurzlebigen Trend, sondern um eine Gesellschaftsgruppe, die das Hier und Jetzt entscheidend mitprägt und die Lebenseinstellung und den Lebensstil der heutigen Zeit widerspiegelt. So wie dies in den 1960ern die Popper, Mods und Teds, in den 1970ern die Hippies, in den 1980ern die Punks und in den 1990ern die Raver taten. *Hipster. Eine transatlantische Diskussion* sucht eine Antwort auf all die zuvor erwähnten ungeklärten Fragen, die zu diesem Themenkomplex im Raum stehen. Woher stammt der Ur-Hipster? Was ist der Berliner Hipster? Und woher kommt der Hass auf sie?

Die Bezeichnung „Hipster“ existiert seit den 1940er/50er Jahren und entstammt dem US-amerikanischen Raum. Er bezeichnet ursprünglich eine „schwarze subkulturelle Figur“, später auch einen „White Negro“²³⁹, einen „weißen Angehörigen einer Subkultur oder der Boheme, der von dem Wunsch [...] getrieben war, sich von dem Weißen [...] zu lösen und das coole Wissen und die exotische Energie, die Lust und die Gewalt der Afroamerikaner zu erlangen.“²⁴⁰ So viel zum historischen Ur-Hipster. Aber wie steht es um den zeitgenössischen Hipster? Definiert er sich völlig neu und unabhängig vom klassischen Hipster oder gibt es Gemeinsamkeiten? Auch Mark Greif kann sich nicht

²³⁶ Greif, Mark (Hrsg.), *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 11.

²³⁷ Ebd., S. 7.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd., S. 26f.

²⁴⁰ Ebd., S. 26.

auf eine Definition des zeitgenössischen²⁴¹, omnipräsenten Hipsters festlegen und bietet drei Varianten²⁴² an:

Typ 1: Die „Amateurporno-Ästhetik“. Diese Definition bezieht sich auf die ursprünglich weißen Hipster. Die häufigsten, nach außen erkennbaren Erkennungszeichen sind: Trucker-Kappen, Feinripp-Unterhemden, Polaroids, „Porno-Schnurrbart“, Pilotenbrille, weiße Tennissocken, Tattoos, das Vice-Magazin und die Modemarke American Apparel.²⁴³ Diese Hipster weisen einen Hang zur Nostalgie nach den 1970er Jahren auf und

„genau wie der ‚White Negro‘ einst das Schwarze zu einem Fetisch gemacht hatte, verehrten die weißen Hipster nun die Gewalt, den Instinkt und die Widerständigkeit der weißen Angehörigen der Unterschicht und der Menschen aus der Provinz.“²⁴⁴

Typ 2: Hier stehen der Intellekt und das Kunstverständnis im Mittelpunkt. Welche Filme, Bücher oder Bands fallen unter dieses Label? Laut Greif sind dies vor allem Werke, die die „Opposition von Wissen vs. Naivität, erwachsener Reife vs. Welt der Kindheit“²⁴⁵ abhandeln: „Die Reflexivität wird ausschließlich in den Dienst einer Rückkehr zu den Emotionen gestellt, vor allem wo es darum geht, die Welt der Kindheit wiederauferstehen zu lassen.“²⁴⁶

Typ 3: Hierbei handelt es sich wohl um die populärste Auffassung. Hipster ist eine andere Bezeichnung für „hippen Konsumenten“ oder „rebellischen Verbraucher.“²⁴⁷ Er schafft keine (echte) Kunst. Für ihn liegt die Kunst darin, richtige Konsumentenscheidungen zu treffen. Sei dies bezüglich der richtigen Mode oder der richtigen Ernährungsform. Auch wenn er sich dabei im Massenkonsum bewegt, ist er zugleich bemüht, seine Exklusivität darin zu entdecken. Es handelt sich hierbei also um Blender und Trittbrettfahrer, die „aus einem Gefühl der kulturellen Überlegenheit

²⁴¹ Unter zeitgenössisch versteht Mark Greif die Zeit seit 2003 bis Heute, in der sich der Begriff etabliert und im alltäglichen Sprachgebrauch verfestigt. Vgl. Greif, Mark (Hrsg.), *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 23.

²⁴² Die Klassifizierungen gründen auf Beobachtungen in New York, der „Geburtsstadt“ des Hipsters“.

²⁴³ Vgl. Greif, Mark (Hrsg.), *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 28.

²⁴⁴ Ebd., S. 29.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd., S. 30.

heraus ironisch mit Gegenständen oder Ritualen der Arbeiter- oder Volkskultur umgehen.“²⁴⁸ Greif geht noch weiter und behauptet:

„Hipster‘ wird somit heute zu einer Bezeichnung für Personen, die über die quasi Inselbegabung verfügen, die winzigen Verschiebungen, die innerhalb der Konsumgesellschaft noch Distinktion erlauben, zu erkennen und aufzugreifen und die es sich leisten können, in den verbleibenden Enklaven zu leben, in denen man solche Stile und Moden noch eher auf der Straße antrifft, als (ausschließlich) im Internet.“²⁴⁹

Die Ursache dafür, dass die Bezeichnung Hipster heutzutage in meist abwertendem Kontext gebraucht wird, liegt laut Greif darin, dass er sich „sowohl an der subkulturellen Rebellion als auch an der Elite [orientiert und] dadurch eine Kluft zwischen diesen Sphären [aufreißt, in die] giftige Dämpfe einströmen.“²⁵⁰

Die Frage, warum Mark Greif in seiner Betrachtung stets von einem männlichen Hipster ausgeht und prinzipiell im Hipster-Diskurs der Mann als „Role Model“ des Hipsters zu gelten scheint, bleibt an anderer Stelle zu untersuchen.

3.4 Das Leben ist eine Party - Feiern als Lebensphilosophie

3.4.1 Jenseits von Raum und Zeit im Nicht-Alltag

Wofür die Techno-Szene besonders bekannt ist, ist der ständige Wechsel der Location. Diverse Partyreihen driften von Veranstaltungsort zu Veranstaltungsort. Immer mehr urbane Räume werden mit elektronischer Musik beschallt. So machen sich die Techno-Akteure ein Abenteuer daraus, immer weitere Orte „zurückzugewinnen“, die der Gesellschaft, aus welchen Gründen auch immer, vorenthalten werden. Dabei stehen die „sinnlichen und atmosphärischen Qualitäten“²⁵¹ der einzelnen Orte im Fokus. Hierbei handelt es sich nicht nur um leerstehende Lagerhallen, Fabrikgebäude o. Ä., auch in der freien Natur wird gefeiert. Besonders beliebt in Berlin sind Grünflächen an der Spree, wie dies beispielsweise bei den Clubs Bar25 oder Kiki Blofeld der Fall ist. Die Wahl einer Feier-Lokalität wird von der „Wechselwirkung zwischen Raum und

²⁴⁸ Greif, Mark (Hrsg.), *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*, S. 30f.

²⁴⁹ Ebd., S. 31.

²⁵⁰ Ebd., S. 28.

²⁵¹ Schwanhäußler, Anja, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 109.

Befindlichkeit“²⁵² bestimmt. Nur wenn die Atmosphäre²⁵³ stimmt, wird an dieser Stelle ein Event stattfinden.

„Die subkulturelle Logik der Szene zeigt, dass dieses Driften nicht *irgendwie* geschieht, sondern im sozialen Raum der Gesellschaft einer kulturellen Logik folgt: Nämlich erfolgt dieses Driften entlang bestimmter Bahnen, oder um mit Bourdieu zu sprechen, ‚Fluchtlinien‘, an denen sich die Akteure der Szene orientieren und die dem eigenen Tun einen Sinn geben. Die Akteure bewegen sich zwischen den signifikanten Orten des imaginären Gesellschaftsraums, zwischen *oben* und *unten*, *innen* und *außen*, zwischen Stadt und Natur, zwischen besetzten Orten und ökonomisch legitimierten Orten. Sie sind an keinem dieser Orte im sozialen Raum der Gesellschaft und im geografischen Raum der Stadt dauerhaft lokalisierbar, aber dennoch treten diese Orte durch den Stil, die Verhaltensweisen und die Ideale der Szene sowie durch die geografisch konkret in und jenseits der Stadt existierenden Orte plastisch hervor.“²⁵⁴

Hakim Bey bezeichnet diese Vorgehensweise als „modernen Nomadismus“²⁵⁵, welcher die Lockerung sozialer und lokaler Bindungen voraussetzt und somit das Driften durch Räume ermöglicht.²⁵⁶ Dieses „Umherschweifen“ im Stadtraum bringt auch den Trend mobiler Bars ans Tageslicht. Dazu zählt auch die Bar25²⁵⁷, bevor diese am Spree-Ufer sesshaft geworden ist.

Sonst so wichtige Parameter wie Raum und Zeit verlieren an Bedeutung. In Großstädten ist das Feiern schon lange nicht mehr auf das Wochenende begrenzt. Man kann von Montag bis Sonntags in Clubs feiern, teilweise auch ohne diese nur einmal zu verlassen. Im kollektiven Rausch der Party gefangen und unter Einfluss einer szenespezifischen Körper- und Zeiterfahrung, kann man nur Spaß haben, wenn man bereit ist, wieder zum Kind zu werden.²⁵⁸ Genau dieses „Zum-Kind-werden“ und „Kind-sein“ wird im Kontext der Technoszene häufig thematisiert:

²⁵² Schwanhäußler, Anja, Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene, S. 109.

²⁵³ „‚Atmosphäre‘ meint den Zusammenhang zwischen Räumen, das heißt die ‚Qualität von Umgebungen‘ und die Befindlichkeiten der anwesenden Personen, die Einheit von Wahrnehmenden und Wahrgenommenem.“ Schwanhäußler, Anja, Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene, Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 109.

²⁵⁴ Schwanhäußler, Anja, Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene, Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 265.

²⁵⁵ Ebd., S. 165.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 165.

²⁵⁷ Die Bar25 war ursprünglich ein Wohnwagen, in den eine Bar integriert wurde. Der Name Bar25 entstand durch die Geschwindigkeitsbegrenzung von 25 km / h, welche auf dem Trailer durch einen Aufkleber gekennzeichnet war.

²⁵⁸ Vgl. club transmediale/Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 73.

„Das ist ne total andere Welt (...) das totale Kontrastprogramm und ja, man kann Kind sein wieder. Neh, total. Hier ist auf jeden Fall so Wohnzimmeratmosphäre, weil man halt wirklich sein kann, wie man will.“²⁵⁹

Neben den Faktoren Raum und Zeit spielt auch die sogenannte Negierung des Alltags eine Rolle:

„Die Negation des Alltags findet statt, damit dieser wiederum erneuert wird. Ein politischer Widerstand wird nicht angestrebt, sondern Widerständigkeit im Sinne von Momenten der Freiheit. Die Negation der alltäglich geforderten Leistungsbereitschaft zeigt sich im mitunter stundenlangen Aufenthalt im Chill Out-Bereich, um zu entspannen. Die Reduzierung der körperlichen, aber auch geistigen Aktivitäten wird hier neben der Musik auch häufig durch Drogenkonsum verstärkt.“²⁶⁰

Die Komponenten Raum und Zeit und die Negierung des Alltags machen die Techno-Party zu einem besonderen Erlebnis, wonach sich immer mehr Menschen sehnen. Es handelt sich dennoch nicht um eine Realitätsflucht, sondern lediglich um eine Auszeit von den alltäglichen Verpflichtungen. Hier wird das menschliche Bedürfnis nach Gemeinschaft, Erlebnissen mit Gleichgesinnten und Ekstase für einen mal mehr, mal weniger begrenzten Zeitraum gestillt.

4. Film als synästhetischer „Dancefloor“ - Die audiovisuelle Wahrnehmung von Film

Das Zusammenwirken von Film und Musik erscheint uns als etwas Selbstverständliches. Schon zu Zeiten des Stummfilms wird das Visuelle mit Musik unterlegt. Das stumme Filmbild scheint in der Musik sein Pendant gefunden zu haben. Der Philosoph Ernst Bloch fasst die Relation von Bild und Klang in einem Aufsatz aus dem Jahre 1913 wie folgt in Worte:

²⁵⁹ Zitat aus der filmischen Dokumentation *Bar 25 - Tage außerhalb der Zeit*.

²⁶⁰ Kirchner, Babette, *Eventgemeinschaften. Das Fusion Festival und seine Besucher*, Wiesbaden: VS 2011, S. 59.

„Wir sind als Besucher des Kinemas zunächst ausschließlich auf das Auge angewiesen. Nun vermittelt der Tastsinn am stärksten den Eindruck der Realität. Wir müssen aber vor dem Lichtbild auf alles verzichten, was sonst als Druck, Wärme, Duft, Geräusch und sinnliches Mittendarinsein dem Anblick der Dinge gerade seinen vollen Wirklichkeitscharakter verleiht. Die Haut, die Nase, das Gehör, alle übrigen Sinne sind ausgeschaltet, während das Auge überlastet ist. Nur der optische Eindruck des Schwarz-Weiß ist aus der Welt ausgeschnitten, und da er in der wirrsten Bewegung des Augenblicks und ohne jede Stilisierung gegeben wird, so entsteht der unheimliche Schein einer Sonnenfinsternis, einer schweigenden und sinnlich verminderten Wirklichkeit, die nur in ihrem Tempo und in ihrer Konzentration verstärkt ist, ohne daß dadurch jedoch die sinnliche Welt geformt oder ideal verlassen wäre. Aber nun übernimmt Kinomusik eine eigentümliche Funktion: sie leistet die Vertretung aller übrigen Sinne.“²⁶¹

Ergo gehen Sehen und Hören im Kino miteinander einher. Viel mehr noch, glaubt man den Worten Blochs, übernehmen Seh- und Hörsinn die Eigenschaften unserer weiteren Sinne bzw. erregen diese. Die wechselseitige Beeinflussung von Sehen und Hören spielt auch in der sogenannten Subjektivierungstheorie eine Rolle. Unter Subjektivierung versteht man „die Intention, die Wahrnehmung des Rezipienten zu fokussieren oder seine Identifikation mit dem Geschehen zu erreichen.“²⁶² Die Musik im Film ist in der Lage, die inhaltliche Bedeutung eines Filmbildes zu beeinflussen oder gar zu verändern. Helga de la Motte-Haber nennt als Beispiel eine Szene, in der sich eine Frau und ein Mann in einem Zimmer befinden. Ein weiterer Mann schaut zur Tür herein. Die erklingende Musik entscheidet über die Zuweisung zum Kriminalfilm oder zum Melodrama.²⁶³ Eine weitere Eigenschaft der Filmmusik ist die Lenkung der Aufmerksamkeit des Rezipienten. Bedeutend ist auch die Fähigkeit der Musik die Raumwahrnehmung des Filmbildes zu beeinflussen. Der Mensch ist nicht in der Lage einen Raum visuell wahrzunehmen, schon gar nicht, den sich uns als visuell „flach“ repräsentierenden Raum auf der Leinwand. Nur die Objekte, die sich in einem Raum befinden, werden gesehen. Das Ohr allerdings informiert uns über die Größe, Inhalt und Raumqualität.²⁶⁴

„Im akustischen Raum sitzt man immer mittendrin. Daher fördert Klang das Eintauchen in das filmische Geschehen und damit auch eine Identifikation des Zuschauers mit einer handelnden Person.“²⁶⁵

²⁶¹ Bloch, Ernst, *Über die Melodie im Kino*, In: *Literarische Aufsätze*, Werkausgabe, Band 9, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 185.

²⁶² Motte-Haber, Helga, *Bild und Ton. Das Spiel der Sinnesorgane oder der Film im Kopf*, In: Krüger, Klaus/Matthias Weiß (Hrsg.), *Tanzende Bilder. Interaktion von Musik und Film*, Fink: München 2008, S. 69.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 70.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 71.

²⁶⁵ Ebd., S. 71.

Die Trennung von Bild und Ton ist für das heutige Rezeptionsverhalten beinahe undenkbar. Bei solch einer intensiven Verflechtung, die diese beiden Medien miteinander eingehen, ist es schwer zu sagen, wem nun der Großteil am Erfolg des Gesamtwerkes gebührt.²⁶⁶

4.1 Audiovision - Zusammenspiel von Bild und Ton

Im Folgenden stelle ich drei Theorien des Themenfeldes Audiovision vor. Zuerst wird auf die Theorie Michel Chions eingegangen. Dann nehmen wir das Phänomen Synästhesie unter die Lupe und darauf folgend widme ich mich der Rhythmustheorie.

4.1.1 Eine audiovisuelle Theorie nach Michel Chion

„*There is no soundtrack.*“²⁶⁷

Der französische Komponist, Regisseur und Filmkritiker Michel Chion setzt sich in seinem Buch *Audio Vision*, im Jahre 1994 erschienen, mit dem Verhältnis von Filmbild zu Musik auseinander. Er sieht darin mehr, als nur die Kombination von Bild- und Tonspur. Auch wenn die Wirkungsweise von Bild und Ton jeweils als eigene betrachtet werden kann, so führen sie dennoch eine wechselseitige Beziehung die unter ständiger Spannung steht.²⁶⁸ Chion bezeichnet dies als einen audiovisuellen Vertrag.

„I use the phrase ‚audiovisual contract‘ as a reminder that the audiovisual relationship is not natural, but a kind of symbolic contract that the audio-viewer enters into, agreeing to think of sound and image as forming a single entity.“²⁶⁹

Sowohl der Film als auch das Fernsehen und andere audiovisuellen Medien adressieren nicht nur das Auge des Betrachters, sondern sind in der Lage, ihre Rezipienten in einen spezifischen Wahrnehmungsmodus zu versetzen. Dieses Phänomen bezeichnet Chion als „Audio Vision“.²⁷⁰ Es ist alleine der Ausdruck „einen Film sehen“, der beweist, dass der Hörsinn nur beiläufig betrachtet oder eben völlig

²⁶⁶ Vgl. Becker, Jürgen (Hrsg.), *Musik im Film. VI. Münchner Symposium zum Film- und Medienrecht am 26. Juni 1992*, Baden-Baden: Nomos 1993, S. 15.

²⁶⁷ Chion, Michel, *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York: Columbia University Press 1994, S. 68.

²⁶⁸ Vgl. Moritz, Rebecca Anna, *Musikvideos. Bild und Ton im audiovisuellen Rhythmus*, Boizenburg: Werner Hülsbusch 2010, S. 47f.

²⁶⁹ Chion, Michel, *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York: Columbia University Press 1994, S. 215f.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. xxv.

ignoriert wird. So ist es Michel Chions Anliegen, darauf aufmerksam zu machen, dass die Wahrnehmung des Filmbildes durch den Ton beeinflusst wird und umgekehrt.²⁷¹ Diesen ästhetischen Zusatzwert bezeichnet Michel Chion als „added value“ (zu Deutsch: addierter Wert).

„By *added value* I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression ‚naturally‘ comes from what is seen, and is already contained in the image itself. Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound merely duplicates a meaning which in reality it brings about, either all on its own or by discrepancies between it and the image.“²⁷²

Es gibt zwei Möglichkeiten für Musik im Film, im Zusammenhang mit dem visuellen Leinwandgeschehen, eine emotionsgeladene Atmosphäre zu erzeugen. Chion unterscheidet hierbei in „empathetic“ und „anempathetic music“. „Empathetic music“, vom englischen Ausdruck „empathy“ (zu Deutsch: Empathie), ist genau auf das Bild zugeschnitten. Sie unterstützt das Leinwandgeschehen und bezieht sich auf die darin gezeigten oder die damit in Verbindung stehenden Emotionen. Dies geschieht durch die Adaption des filmischen Rhythmus, des Tons und des Stils. Dazu zählt zum Beispiel die Unterlegung eines Kusses mit romantischer Musik. So werden Gefühle wie Liebe, Trauer oder Fröhlichkeit ausgedrückt und adressieren das Einfühlungsvermögen des Rezipienten.²⁷³ „Anempathetic music“ dagegen scheint in völliger Gleichgültigkeit zum Filmgeschehen zu stehen. Sie stützt *nicht* das Visuelle durch Unterlegung mit einer Melodie, welche die gleiche Emotion evoziert, wie dies schon das Filmbild tut. Das Gegenteil ist hier der Fall. Wenn zum Beispiel nach einer sehr gewalttätigen Szene, in der jemand getötet wird, fröhliche Musik aus einem Radio ertönt, welches zuvor vom Opfer eingeschaltet wurde, so erweckt dies den Eindruck, als sei nichts geschehen. Bild und Ton sind in ihrem Gehalt nicht deckungsgleich und dennoch führt dies nicht zur völligen Abwesenheit von Emotionen seitens der Rezipienten, sondern kann diese sogar intensivieren. Es sind Klavierstücke, Musikboxen und Tanzkapellen, deren Frivolität und Naivität die individuelle Gefühlslage des Filmbetrachters stimulieren und steigern. Auch wenn die Musik vorgibt, sie würde die Rezipienten gar nicht bemerken. Laut Chion ist gerade die „anempathetic music“ auf Grund ihrer „mechanical nature“²⁷⁴, ihrer mechanischen Beschaffenheit, essentiell für die Funktion

²⁷¹ Vgl. Chion, Michel, *Audio-Vision. Sound on Screen*, S. xxvi.

²⁷² Ebd., S. 5.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 8.

²⁷⁴ Ebd., S. 8.

heutiger Filmproduktionen.²⁷⁵ Ein weiterer Aspekt Chions Untersuchung ist die Auswirkung der Musik auf die Wahrnehmung von Zeit im Bild. Er differenziert hier zwischen drei Varianten der Verzeitlichung:

1. Zeitliche Animation des Bildes: Durch den Klang wird die Zeitwahrnehmung beeinflusst. Dies kann exakt, detailliert, direkt, konkret oder vage von statten gehen.
2. Zeitliche Linearisierung der Bildfolgen: Das in Einstellung B gezeigte, muss nicht zwingend dem folgen, was in Einstellung A gezeigt wurde. Setzt man allerdings synchron einen Klang/eine Musik ein, so evoziert dies den Eindruck einer bestimmten Abfolge.
3. Vektorisierung und Dramatisierung von Aufnahmen: Klänge verleihen dem Bildgeschehen Orientierung und leiten es in eine bestimmte Richtung.²⁷⁶

Nach Michel Chion gilt es zwischen drei Modi des Hörens zu unterscheiden. Zum ersten ist dies das „causal listening“, welches die am häufigsten auftretende Form ist. Hier versucht der Zuschauer und -hörer so viel Information wie möglich über die Klangquelle zu erfassen. Ist die Klangquelle sichtbar, so können Zusatzinformationen, wie zum Beispiel der Inhalt eines geschlossenen Behälters, welcher geschüttelt wird, herausgefiltert werden. Ist die Klangquelle unsichtbar, so wird an unser kulturelles Wissen und an unsere Fähigkeit des logischen Schlussfolgerns appelliert. Durch dieses Wissen wird das kausale Hören quasi erzwungen.²⁷⁷ Der zweite Hörmodus ist das „semantic listening“. Unter semantischem Hören versteht Chion eines, das auf einen Code oder eine Sprache verweist, um eine, an den Rezipienten gerichtete, Botschaft zu entschlüsseln. Darunter fallen gesprochene Sprache, Tele-Codes und Morse-Codes.²⁷⁸ Der dritte der Modi ist das „reduced listening“. Dieser Begriff ist auf Pierre Schaeffer zurückzuführen. Das reduzierte Hören fokussiert den Klang an sich, unabhängig von seiner Quelle und seiner Bedeutung. So kann man den reinen Klang in seiner Materialität und Gestalt, befreit von jeglicher Bedeutungsaufladung, wahrnehmen. Dies geht meist unbewusst von statten. Was genau ist aber der Nutzen von reduziertem Hören?

²⁷⁵ Vgl. Chion, Michel, *Audio-Vision. Sound on Screen*, S. 8f.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 13f.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 25f.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 28.

„The emotional, physical and aesthetic value of a sound is linked not only to the causal explanation we attribute to it but also to its own qualities of timbre and texture, to its own personal vibration.“²⁷⁹

Diese drei unterschiedlichen Arten des Hörens überschneiden sich häufig.²⁸⁰ Die Klänge im Film wirken physiologisch auf den Rezipienten und beeinflussen somit die somatische Wahrnehmung.

„The consequence for film is that sound, much more than the image, can become an insidious means of affective and semantic manipulation. On one hand, sound works on us directly, physiologically (breathing noises in a film can directly affect our own respiration). On the other, sound has an influence on perception: through the phenomenon of added value, it interprets the meaning of the image, and makes us see in the image what we would not otherwise see, or would see differently. And so we see that sound is not all invested and localized in the same way as the image.“²⁸¹

Michel Chion fügt der Unterteilung in „onscreen“, „offscreen“ und „nondiegetic“, welche häufig bei audiovisuellen Analysen herangezogen wird, noch drei weitere Komponenten hinzu: „On-the-Air“, „internal sound“ und „ambient sound“. „On-the-Air“-Sound wird von Radios, Telefonen oder Fernsehgeräten ausgestrahlt. Er kann als Close-up sehr klar und deutlich hörbar sein oder als Teil einer gesamten Geräuschkulisse wahrgenommen werden. So kann der „On-the-Air“-Sound entweder die Aufmerksamkeit auf die initiale Quelle (die echten Instrumente, die spielen; die Stimme, die singt) oder auf ihre abschließende Quelle (das Endgerät) lenken. Dementsprechend können die Grenzen von „onscreen“, „offscreen“ und „nondiegetic“ verschwimmen oder überschritten werden.²⁸² Unter „internal sound“ fallen Geräusche, die dem physischen und mentalen Inneren eines Charakters entspringen. Dies können Atemgeräusche oder Herzschlagen sein, aber auch Erinnerungen und mentale Stimmen. „Ambient sound“ umfasst Töne oder Geräusche, die eine Filmszene umhüllen, ohne dass man sich nach der sichtbaren Quelle fragt. Darunter fallen Vogelgezwitscher oder das Läuten einer Kirchturmglöcke. Dieser „ambient sound“ dient dazu, durch seine Kontinuität, den Ort einer Szene zu lokalisieren.²⁸³

Musikvideos sind für Michel Chion eher mit der Rezeption von Radiomusik, als mit der eines Filmes vergleichbar. Gerade in einer Zeit, in der auf Musiksendern 24 Stunden am Tag Musikvideos gespielt werden, verleitet dies dazu, nebenher anderen

²⁷⁹ Chion, Michel, *Audio-Vision. Sound on Screen*, S. 31.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 33.

²⁸¹ Ebd., S. 34.

²⁸² Vgl. ebd., S. 76f.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 75ff.

Tätigkeiten nachzugehen, anstatt sich vollends aktiv mit der Rezeption eines Musikclips zu befassen. Die Bilder sieht Chion lediglich als kleines Bonbon, auf das man gelegentlich einen Blick werfen kann und nicht als essentiell. Dennoch ist das Betrachten eines Musikvideos ein visuelles Erlebnis, welches einem das Fernsehen sonst nicht ermöglicht. Auch wenn sich die Bilder angeblich nur an ein schon vorhandenes Musikstück anhängen, so befreit die Rezeption das Auge und ermöglicht die Visualisierung des Phänomens Fernsehen an sich. Musikvideos sehen sich häufig der Kritik von Cinephilen ausgesetzt, da diese anhand filmischer Kriterien beurteilen und somit vor allem die schnelle Schnittfolge kritisieren. Musikvideos folgen allerdings, anders als die meisten Filme, keiner linearen Narration. Anstelle des Vorantreibens der Story, dient der Schnitt hier der Darlegung des Facettenreichtums des Genres. Die schnelle Schnittfolge kreiert eine Art visuelle Polyphonie und Simultanität der Einzelbilder, auch wenn man nur ein Bild sehen kann.²⁸⁴

Michel Chion schlägt zwei Wege einer audiovisuellen Analyse vor. Die erste Methode ist die „masking method“. Bild- und Tonspur sollen getrennt voneinander betrachtet werden.

„This gives you the opportunity to hear the sound as it is, and not as the image transforms disguises it; it also lets you see the image as it is, and not as sound recreates it.“²⁸⁵

Die zweite Methode nennt er „forced marriage“. Hierbei wird die Bildspur mit diversen Musikstücken kombiniert. So wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die potenzielle Bedeutung des Bildes gelenkt, welche sie in Kombination mit unterschiedlichsten Musikstücken zulässt. Auf diese Weise soll das Gespür des Rezipienten für die audiovisuelle Relation zwischen Sound und Bild gestärkt werden.

Grundlage einer jeden audiovisuellen Analyse eines Filmes, ist die Klärung des Verhältnisses von Toneinsätzen zu Bildfolgen. Beides wird dementsprechend nicht getrennt voneinander betrachtet, sondern in Relation zueinander gesetzt. Das Credo einer jeder Filmanalyse sollte deshalb, laut Chion, die Fragestellung „What do I see of what I hear? What do I hear of what I see?“²⁸⁶ sein.

4.1.2 Mit den Augen hören - Synästhesie im Film

Der Terminus Synästhesie sorgt gerade im Bereich der Film- und Medienwissenschaft für eine hitzige Debatte. Die divergierenden Begriffsauslegungen umfassen Schlagworte wie Assoziation, Illusion oder Immersion. Jeder Wissenschaftler legt den

²⁸⁴ Vgl. Chion, Michel, *Audio-Vision. Sound on Screen*, S. 165f.

²⁸⁵ Ebd., S. 187.

²⁸⁶ Ebd., S. 207.

Begriff nach seinen Vorstellungen aus und so kommt es, dass es keine allgemein gültige Definition von synästhetischer Wahrnehmung gibt. Wenn im Folgenden also von Synästhesie und synästhetischer Wahrnehmung die Rede ist, so ist nicht etwa das neurowissenschaftliche Phänomen der Synästhetiker gemeint, welche damit geboren werden, dass *ein* Sinnesreiz unwillkürlich mehrere Sinne zugleich anspricht, sondern die Eigenschaft des Films, die er sich zu Nutzen macht, um durch synästhetische Inszenierungsstrategien an mehrere Sinne des Rezipienten simultan zu appellieren:

„Das Kino lässt sich als besonderer Schauplatz auffassen, an dem die ‚metaphorische‘ Synästhesie ausgebildet wird - genau die Synästhesie, die nicht die wahrnehmungspsychologische Eigenschaft der genuinen Synästhetiker als Gruppe meint, die unwillentlich synästhetisch wahrnehmen, sondern diejenigen, die im synästhetischen Erleben eine Einheit von Gefühl und Wahrnehmung herstellen.“²⁸⁷

Für den Film spielen besonders die visuellen und die auditiven Reize eine Rolle. Aber auch die olfaktorischen Sinneseindrücke werden vor allem von Vivian Sobchack²⁸⁸ berücksichtigt. Sie betont, dass nie lediglich eine einzelne Sinneswahrnehmung erfahren wird, sondern dass sich die Wahrnehmung durch ihre Verbindung zum menschlichen Körper und seinen synästhetischen und intermodalen Verflechtungen auszeichnet.²⁸⁹

„Thus, it becomes literally nonsensical to talk of the senses as if they were isolated from their entailment in an intentional structure or from each other, to speak of them as if they were discrete modes of access to the world rather than differentiated modalities of perceptual access to the world. The senses are different openings to the world that cooperate as a unified system of access.“²⁹⁰

Neben Maurice Merleau-Ponty und Vivian Sobchack beschäftigt sich auch Laura Marks mit dem Phänomen der Synästhesie im Zusammenhang mit der Filmwahrnehmung. Wird der Film in vielen filmwissenschaftlichen Diskursen als ein audiovisuelles Medium gehandelt, so sind sich diese drei Wissenschaftler einig, dass der Film nicht darauf zu reduzieren sei. Sie vertreten die Ansicht, sowohl olfaktorische als auch haptische Faktoren seien zu berücksichtigen. Da die visuelle Wahrnehmung ausschließlich

²⁸⁷ Koch, Gertrud, *Vorwort*, In: Curtis, Robin/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hrsg.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München: Fink 2010, S. 9.

²⁸⁸ Mehr zu Vivian Sobchacks Synästhesie-Begriff siehe im Kapitel zu Vivian Sobchack.

²⁸⁹ Vgl. Hagener, Malte, *Wohin gehen? Wohin sehen? Raum und multiple Bildschirme in der Begehbaren Mehrkanalinstallation*, In: Curtis, Robin/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hrsg.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München: Fink 2010, S. 167.

²⁹⁰ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press 1992, S. 77.

multisensorisch von statten geht, sind (Film-)Bilder in der Lage all unsere Sinne zu erregen.²⁹¹ So fasst es Laura Marks in Worte: „If cinema is perceived by a whole body, vision is inextricable from other senses.“²⁹² Da die Wahrnehmung von auditiven Elementen, von Tönen, näher an unseren Körper gekoppelt ist, als das visuelle, dringen Töne wortwörtlich in uns ein. Wir nehmen sie quasi wie einen Geruch auf. Durch diesen Prozess des Tons, wird unser Körper näher an das Bild gebracht. Wenn Synästhesie also bedeutet, dass die Reizung *eines* Sinnes zugleich andere Sinne stimuliert, so sind es in diesem Fall die „multisensorischen Qualitäten des Visuellen“²⁹³, welche synästhetisch wahrgenommen werden. Somit ist die Analogie Laura Marks' Theorie zu Maurice Merleau-Pontys und Vivian Sobchacks geklärt. Alle drei sehen die menschliche Wahrnehmungserfahrung als etwas Ganzheitliches, an den Leib gebundenes. Am eingängigsten formuliert dies Maurice Merleau-Ponty:

„Meine Wahrnehmung ist [...] keine Summe von visuellen, taktiven, auditiven Gegebenheiten; ich nehme viel mehr auf eine ungeteilte Weise mit meinem ganzen Sein wahr, ich erfasse eine einzigartige Struktur des Dings, eine einzigartige Weise des Existierens, die alle meine Sinne auf einmal anspricht.“²⁹⁴

Laut Merleau-Ponty sind die menschlichen Sinne in permanenter Kommunikation miteinander und somit bildet die synästhetische Wahrnehmungsform keine Ausnahme, sondern die Regel. Dies bringt mit sich, dass visuelle Reize den Geruchssinn und Töne haptische Reize hervorrufen können.²⁹⁵

Für die drei oben genannten Wissenschaftler²⁹⁶ steht fest, dass sich die Reizung der Sinne nicht voneinander getrennt ereignet, sondern dass ein Zusammenspiel mehrerer Sinne die menschliche Wahrnehmung prägt. Wir nehmen mittels unseres Körpers mit

²⁹¹ Vgl. Zechner, Anke, *Filmwahrnehmung mit allen Sinnen - von der Programmierung der Nahsinne im Kino. Gedanken zum Verhältnis von visuellen Programmen und Gerüchen*, In: Klippel, Heike, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Münster: Lit 2008, S. 271.

²⁹² Marks, Laura, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham, London: Duke University Press 2000, S. 148.

²⁹³ Zechner, Anke, *Filmwahrnehmung mit allen Sinnen - von der Programmierung der Nahsinne im Kino. Gedanken zum Verhältnis von visuellen Programmen und Gerüchen*, In: Klippel, Heike, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Münster: Lit 2008, S. 271.

²⁹⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Das Kino und die Psychologie*, In: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg: Meiner 2003, S. 31f.

²⁹⁵ Vgl. Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Fink 2011, S. 73.

²⁹⁶ Natürlich bin ich mir bewusst, dass diese Aussage auch auf weitere Filmwissenschaftler zutrifft, doch der Fokus dieser Arbeit liegt hauptsächlich auf den Ansichten eben jener oben genannten.

allen Sinnen zugleich wahr: „We are in fact, all synaesthetes - and thus seeing a movie can also be an experience of touching, tasting and smelling it.“²⁹⁷

Der Film ist somit *das* synästhetische Medium schlechthin. Dadurch lässt sich auch der starke somatische Einfluss des Films auf seine Rezipienten erklären. Ein Medium, welches eigentlich nur aus Bildern und Tönen besteht, ist in der Lage, den komplexen Körper seiner Rezipienten in einer derart intensiven Art und Weise zu adressieren, dass sich dieser kaum entziehen kann. So gelangen eigentliche Nicht-Synästhetiker in den unvergesslichen Genuss einer synästhetischen Leib-Erfahrung.²⁹⁸

4.1.3 Der Rhythmus des Films

„Unter Film verstehe ich optischen Rhythmus, dargestellt mit den Mitteln der Phototechnik; beides als Material einer Phantasie, die aus dem Elementaren und Gesetzmäßigen unserer Sinnesfunktionen heraus schafft.“²⁹⁹

Für den Begriff Rhythmus gibt es in etwa so viele Definitionsversuche, wie es Lexikoneinträge dazu gibt. Er taucht in diversen Forschungsbereichen, wie z. B. in der Musikwissenschaft, Psychologie und in der Literaturwissenschaft, auf und schafft somit eine fächerübergreifende Verbindung. Die zwei, auch für den Film, relevantesten Aspekte, welche immer betrachtet werden, sind zum einen die *Ordnung* und zum anderen die *Bewegung*.³⁰⁰ Ein für diese Arbeit besonders wichtiger Aspekt der Rhythmusforschung ist der der „Intermodalität“. Hinter diesem Begriff verbirgt sich die Wahrnehmung eines Rhythmus, welche nicht ausschließlich auf der akustischen Ebene passiert, sondern eine visuelle miteinbezieht. Setzt man dies in Zusammenhang mit der, im vorherigen Kapitel behandelten, Synästhesie, erwächst hieraus die Frage nach dem „Rhythmus der sinnlichen Wahrnehmungsformen“³⁰¹:

²⁹⁷ Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, S. 70.

²⁹⁸ Vgl. Curtis, Robin, *Synästhesie und Immersion. Räumliche Effekte der Bewegung*, In: Curtis, Robin/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hrsg.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München: Fink 2010, S. 134.

²⁹⁹ Hans Richter 1926, In: *G - Material zur elementaren Gestaltung: 1923-1926*.

³⁰⁰ Vgl. Moritz, Rebecca Anna, *Musikvideos. Bild und Ton im audiovisuellen Rhythmus*, Boizenburg: Werner Hülsbusch 2010, S. 56.

³⁰¹ Ebd., S. 57.

„Rhythmus, bezogen auf die Bewegungsempfindung unseres eigenen Körpers, besetzt unser gesamtes Sensorium, also all unsere Sinne. Der Versuch, sich einen Rhythmus in Gedanken vorzustellen, funktioniert nur über das konkrete Denken an sinnliche Abläufe, nicht aber auf abstrakte Art und Weise. Beispielsweise stellt man sich in so einem Fall einen Takt oder eine Bewegungsfolge vor; vielleicht spricht oder summt man in Gedanken den Rhythmus nach. Körperlich kann sich das Denken eines Rhythmus durch ein Wippen mit dem Kopf oder dem Fuß ausdrücken. Daraus lässt sich folgern, dass der Rhythmus eine Empfindung unseres Körpers ist und nicht unseres Verstandes.“³⁰²

Im Film gibt es visuelle Rhythmen, wie jene der Kamerabewegung und Montage. Dazu kommt noch die auditive Ebene des Tons. Somit werden Rhythmen miteinander kombiniert, die sowohl miteinander harmonisieren, als auch sich widersprechen können. Diese Art von akustisch-visuellem Rhythmus bestimmt die Dynamik des Films.³⁰³ All dies liegt in den Händen des Regisseurs. Er bestimmt die Länge einer Bildsequenz und wann geschnitten wird. Dazu bedarf es wortwörtlich dem Rhythmusgefühl, denn festgeschriebene Regeln gibt es hierzu nicht. Dieses Gespür für den „richtigen“ Zeitpunkt der Montage beschreibt Dirk Schreier so:

„Während meiner Montagearbeit fiel mir irgendwann auf, daß ich auf eine Art Metrum zurückgreife bzw. mir eins künstlich erzeuge, um letztendlich die ‚richtige‘ Stelle zum Schneiden zu finden. Ich stelle mir gleichmäßige Schläge vor, die ich beim Zählen in Beat und Off-Beat unterteile, indem ich zähle 1 - und, 2 - und, usw. Möchte ich nun die Szene zur Ruhe kommen lassen, dann werde ich auf dem von mir selbst im Geiste unterlegten Beat, also den Ziffern schneiden. Ein Schneiden auf dem ‚und‘ hätte so gesehen für mich Off-Beat Charakter und würde einen plötzlichen Ausstieg aus der Einstellung nach sich ziehen.“³⁰⁴

Passend zum Thema Schnitt, unternehmen wir nun einen kurzen Exkurs in den Bereich der Musikvideo-Montage. Geht es beim Film um die „Betonung von Bildern“³⁰⁵, so ist es die Aufgabe des Musikvideos, Klänge zu bebildern. Zu Beginn der „Musikclip-Ära“, schneidet man, à la Manier des „Schnitt-Beats“, die Videobilder so synchron wie möglich auf den Beat der Musik zu. Heutzutage wird bei narrativen Clips, mit Hilfe der Technik, häufig sogar der Ton an die Bildebene angepasst. Eine Untersuchung hat ergeben, dass die „Bebilderung [...] einen geringeren Einfluss auf die emotionale

³⁰² Moritz, Rebecca Anna, *Musikvideos. Bild und Ton im audiovisuellen Rhythmus*, S. 57.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 58.

³⁰⁴ Schreier, Dirk, *Der richtige Rhythmus*, In: *Schnitt. Das Filmmagazin Nr. 51*, Online-Ausgabe: <http://www.schnitt.de/212,5725,01.html>, gesichtet am 14.10.2013.

³⁰⁵ Motte-Haber, Helga, *Bild und Ton. Das Spiel der Sinnesorgane oder der Film im Kopf*, In: Krüger, Klaus/Matthias Weiß (Hrsg.), *Tanzende Bilder. Interaktion von Musik und Film*, Fink: München 2008, S. 73.

Bedeutung hat als die Musik.“³⁰⁶ Bei zwei äußerst aggressiven Musikclips (The Prodigy „Smack my Bitch up“ und ein teilweise animiertes Video von Korn „Freak on a Leash“) wird die Musik vertauscht. Das animierte Video wird nun statt im Original als „lustig“ als neutral bewertet, wohingegen das Video von The Prodigy als „brutal“ bewertet wird. Die sehr scharfe Musik von Korn verstärkt also das ohnedies bereits „tendenziell brutale“ Video. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Musik in der Lage ist, den „semantische[n] Gehalt von Bildern stärker potenzieren zu können, als umgekehrt, vorausgesetzt sie weist emotional in die gleiche Richtung wie die visuelle Schicht.“³⁰⁷ Der Frage, ob Musik deshalb in Bezug auf die emotionale Wirkung von größerer Signifikanz ist als das Bild muss allerdings an anderer Stelle nachgegangen werden, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

4.2 Musik im dokumentarischen Film

Spricht man von Filmmusik, so denkt man im ersten Moment an die musikalische Begleitung in Spielfilmen. Aber auch und *gerade* in dokumentarischen Filmen spielt die Musik eine immanente Rolle. Wenn im Folgenden die Rede von Filmmusik ist, so ist der Einsatz von komponierten Musikstücken gemeint und nicht die Gesamtheit aller Filmgeräusche und Töne (z. B. Straßenlärm oder Vogelgezwitscher), welche als Einheit ebenfalls ihren eigenen Soundtrack bilden. Deshalb bietet es sich an, statt von Filmmusik von Musik im Film zu sprechen. Die Musik im Film lässt sich zum einen unterscheiden in eine eigens für den Film komponierte Musik und in „Nicht-Filmmusik“, also die Musik, welche schon vor der Produktion des Filmes existiert. Letztere kann sich aus bekannten Schlager-Hits, Rocksongs oder auch klassischen Stücken wie beispielsweise von Beethoven zusammensetzen. Ferner unterscheidet man in Musik „im On“ (diegetisch), bei der die Musikquelle im Filmbild sichtbar ist und Musik „im Off“ (nicht-diegetisch), welche nicht real ins Filmgeschehen integriert ist und das Filmgeschehen aus dem Off als unsichtbare Quelle begleitet und unterstützt.³⁰⁸

Das wichtigste Schlagwort im Zusammenhang mit einem dokumentarischen Film ist seine „Realität“. Dieser Realitätsbezug scheint allerdings auf den ersten Blick, in Verbindung mit Filmmusik, in Widerspruch zu stehen. Musik in einer Dokumentation ist meist nicht-diegetisch, handelt es sich nicht um eine Dokumentation *über* Musik.

³⁰⁶ Motte-Haber, Helga, *Bild und Ton. Das Spiel der Sinnesorgane oder der Film im Kopf*, S. 74.

³⁰⁷ Ebd., S. 75.

³⁰⁸ Vgl. Schneider, Norbert Jürgen, *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*, München: Ölschläger 1989, S. 27.

„Musik im dokumentarischen Film - insbesondere wenn sie als Fremdton ‚im off‘ erklingt - ist in den meisten Fällen Ausdruck der ‚inneren Realität‘ und hat dem Filmbetrachter die Erlebnisseite einer physischen Realität mitzuteilen.“³⁰⁹

„Realität“ lässt sich in eine „innere Realität“ und eine „äußere Realität“ unterteilen. Die „innere Realität“ ist die Erlebnisseite, welche eine emotionale Einfärbung des Wahrgenommenen in sich birgt. Die „äußere Realität“ steht für die Wahrnehmungsseite, welche das sinnliche Erkennen und rationale Erfassen eines Geschehens beinhaltet.³¹⁰ Im Idealfall halten sich „äußere“ und „innere Realität“ die Waage. Denn verliert die innere Realität als „gestaltete physische Wirklichkeit“³¹¹ ihren Gegenpol, so führt dies schnell zu einer Vermischung von Realität und Idealität. Dies kann etwa beim Gebrauch von nicht zum Filmgeschehen passender Musik geschehen, welche der „äußeren Realität“ nicht standhält.³¹² Festzuhalten ist auch, dass die Realität immer subjektiv ist. Jeder Rezipient hat seine eigene Wahrnehmung und schafft sich seine eigene Realität. So kommt es, dass auch die Musik in einem Dokumentarfilm zu einer für jeden Rezipienten individuellen Beeinflussung der Wahrnehmung führt.

„Die Verwendung von Musik im Film [...] stellt immer eine Perspektivierung der gezeigten Wirklichkeit dar. Diese Perspektivierung ist in ihrem Wesen und Stellenwert zu erkennen. Für die Schaffung ‚innerer Realität‘ ist es sinnvoll, die Perspektivität der Bilder und die Perspektivität der Töne divergieren zu lassen: das eröffnet neue Aspekte der Wahrnehmung.“³¹³

Doch dabei darf nicht in Vergessenheit geraten, dass es gerade bei dokumentarischem Filmmaterial einer Legitimierung des Musikeinsatzes bedarf, um die Authentizität nicht zu gefährden.

4.2.1 Filmgestaltung durch Musik

Norbert Jürgen Schneider nennt neben der Legitimierung der Musik im Film noch drei weitere Kategorien, welche wichtige Gestaltungsmittel für einen dokumentarischen Film sind. Dabei handelt es sich um „Musik am Drehort“, „Musik um den Drehort“ und „die Funktion des Filmautors als ‚Wahrheitsinstanz‘“.

Musik am Drehort umfasst die Musik, welche der „äußeren Realität“ angehört. Sie ist die wichtigste Art von Musik für den Dokumentarfilm. Sie findet unabhängig der

³⁰⁹ Schneider, Norbert Jürgen, *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*, S. 29.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 29, Skizze.

³¹¹ Ebd., S. 29.

³¹² Vgl. ebd., S. 29.

³¹³ Ebd., S. 37.

Dreharbeiten statt und ist somit „real“. Um zu veranschaulichen, was genau diese Sub-Form von Musik im Film bedeutet, nenne ich das Beispiel von Felix Kuballas *Wer umarmt wen?*, welches sich um das Verhältnis von Politikern zu Journalisten dreht. Kuballa erwählt Drehorgelmusik zur Begleitung, da während der Dreharbeiten tatsächlich ein Drehorgelmann vor der Parteizentrale stand:

„Von seiner Musik haben wir drei Minuten pur aufgenommen, ohne genau zu wissen, was wir später damit anfangen können. Wir haben also schon beim Drehen an Musik als gestaltendes Moment gedacht. Aber: Wäre da kein Leierkasten erklingen, hätten wir uns nicht die Mühe einer Musiksuche gemacht, wir wären wahrscheinlich nicht einmal auf die Idee gekommen, Musik einzusetzen. Beim Schneiden des Films haben wir die Leierkastenmusik dann auch nur an der Filmstelle eingesetzt, an der sie während der Aufnahme im Hintergrund tatsächlich zu hören war. Es war eine Szenemontage, in der die Gratulanten in die SPD-Baracke strömten. Zum Schluß dieser Montage habe ich dann auch noch den Leierkastenmann gezeigt, damit der Zuschauer wußte, daß es sich hier um Originalton handelt und nicht um Musikdramaturgie des Filmemachers.“³¹⁴

Musik um den Drehort beschreibt den Typ von Musik, welcher sich zwischen Musik „im On“ und Musik „im Off“ platziert. Sie ist zwar kein Bestandteil mehr der „äußeren Realität“ im Hinblick darauf, dass sie tatsächlich während den Dreharbeiten ertönt, aber sie ist auch nicht völlig beliebig ausgewählt. Sie gehört im weitesten Sinne dem Drehort an oder steht mit ihm in Verbindung. Als Beispiel sei hier ein Film zu nennen, der in den Bergen Bayerns gedreht wurde und bayrische Volksmusik, wie Zither, Alphorn und Jodeln verwendet. Musik, welche auf die Atmosphäre des Drehortes abgestimmt ist, aber dennoch nicht am Drehort live gespielt wird.

Die Funktion des Filmautors als ‚Wahrheitsinstanz‘ ist grundlegend für einen dokumentarischen Film. Denn die Glaubhaftigkeit des Filmemachers bestimmt, inwiefern sich der Rezipient auf das Gezeigte einlässt und es als Realität annimmt. Damit einhergehend verlieren gewisse Bereiche, welche beim Spielfilm sehr wichtig sind, völlig an Bedeutung. Es werden keinerlei Kostüme oder Künstlichkeiten verwendet und die Darsteller sind „echt“, also keine Schauspieler. Montage, Geräusche und Musik sind bestimmt durch „äußere“ und „innere Realität“. Somit ist die Musikauswahl dem Wahrheitsanspruch des Filmautors verpflichtet.³¹⁵

4.2.2 Die dramaturgische Funktion der Musik im dokumentarischen Film

Norbert Jürgen Schneider nennt 25 Punkte in Bezug auf die Frage, was Musik im Zusammenhang mit Film bewirken kann. Musik im Film kann: 1. Atmosphären

³¹⁴ Zitat von Felix Kuballa in: Schneider, Norbert Jürgen, *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*, München: Ötschläger 1989, S. 31.

³¹⁵ Vgl. Schneider, Norbert Jürgen, *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*, München: Ötschläger 1989, S. 32.

herstellen, 2. Ausrufezeichen setzen, 3. Bewegung illustrieren, 4. Bilder integrieren, 5. Bildinhalte akustisch abbilden, 6. Emotionen abbilden oder verstärken, 7. Epische Bezüge herstellen, 8. Formbildend wirken, 9. Gesellschaftlichen Kontext vermitteln, 10. Gruppengefühl erzeugen, 11. Historische Zeit evozieren, 12. Idyllisieren, 13. Inspirieren und Anregen, 14. Irreal machen, 15. Karikieren und Parodieren, 16. Kommentieren, 17. Nebensächlichkeiten hervorheben, 18. Ortsangaben machen, 19. Personen dimensionieren, 20. Physiologisch konditionieren, 21. Rezeption kollektivieren, 22. Raumgefühl herstellen, 23. Textinhalte transferieren, 24. Visuelle Aufmerksamkeit modifizieren, 25. Zeitempfindungen relativieren.³¹⁶

Musik kann Emotionen abbilden oder verstärken und ihre Expressivität sorgt dafür, dass ein bestimmter Rhythmus auch bestimmte Emotionen wecken kann. So bewirkt die Verbindung von Musik mit gezeigten Objekten (dies können neben Menschen auch Tiere und Bauwerke diverser Sorte sein) im Film die Weckung von Emotionen. Zu erwähnen ist hierbei die Analogie von der Struktur der Musik und der der Emotionen. Bei beiden handelt es sich um Intensitätsverläufe in zeitlicher Gliederung.

Musik im Film kann epische Bezüge herstellen. Das menschliche Gedächtnis ist in der Lage, bestimmte stimmungsabhängig gespeicherte Erinnerungen immer wieder abzurufen, wenn eine entsprechende Stimmung (im Film) erneut erzeugt wird. Somit kann Musik im Film zur Orientierung dienen. Durch Musikeinsätze an bestimmten Stellen, können Querverbindungen und Bezüge zu anderen Szenen hergestellt werden: Verweise auf die Vergangenheit oder die Zukunft sind durch sie möglich.

Musik kann idyllisieren. Dies ist auch gerade in Bezug auf die kommende Analyse ein wichtiger Punkt. Musik eignet sich sehr gut zur Untermalung von Filmbildern. Sie kann sie in ihrem visuellen Gehalt verstärken, wenn sie denn passend gewählt ist. Entzieht man einem Filmbild seine wahren Geräusche (beispielsweise Autolärm oder erzählende Menschen) und unterlegt diese Szene mit der Intention des Filmemachers entsprechender Musik, so erhält es eine idyllische Ausstrahlung.

Musik kann irreal machen. Dies bedeutet, die „äußere Realität“ in die „innere Realität“ des Filmemachers zu transponieren. „Musik vermag den Zuschauer aus den alltäglichen Wahrnehmungskonventionen in eine eigene Welt der Wahrnehmung zu geleiten.“³¹⁷ Musik ist im Stande, Erinnerungen, Assoziationen und Emotionen wachzurufen. Somit ist der gezielte Einsatz von Musik im Film dazu da, um das, was ein Bild alleine nicht fähig ist auszudrücken, zu verstärken und um das, was der Filmemacher im Moment der Aufnahme tatsächlich empfindet, entsprechend wiederzugeben.

³¹⁶ Schneider, Norbert Jürgen, *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*, S. 102.

³¹⁷ Ebd., S. 107.

Musik kann physiologisch konditionieren. Musik wirkt sich immer auf den menschlichen Körper aus. Dies kann einerseits zu einem Heruntersetzen der Puls- und Atemfrequenz durch langsame, beruhigende Musik und andererseits zu einem schnelleren Pulsschlag durch einen treibenden Beat führen. Die Lautstärke spielt ebenfalls eine Rolle: Über 65 Phon regt sie das Vegetativum dermaßen an, dass sich die Ratio und die analytische Bewusstheit des Rezipienten kaum gegen die Auswirkungen auf Puls, Atem, Blutdruck usw. wehren können. Um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu steigern, eignet sich dementsprechend am besten eine geringe Lautstärke.

Musik kann Raumgefühl herstellen. Eine weite Landschaft kann durch den Einsatz eines Klangpanoramas noch größer wirken. Dementsprechend vermögen stumpfe Töne einen kleinen Raum noch enger wirken zu lassen. Da dieser gestalterische Musikeinsatz allerdings vom Filmemacher subjektiv angewandt wird, ist dies ein die Realität verfälschendes Stilmittel und kommt vorwiegend in essayistischen Filmen vor.

Musik kann aber nicht nur das Raumgefühl, sondern auch die Zeitempfindung relativieren. Sie kann sowohl Zeit dehnen als auch raffen.

„In unserem modernen Alltag unterscheiden wir zwischen der äußeren Zeit (die quantitative oder mechanische Zeit), die mit Uhren physikalisch messbar ist, und der inneren Zeit (die qualitative oder subjektive Zeit), die eine vornehmlich psychologisch erfassbare Größe ist. Die äußere Zeit ist die Zeit der Uhren. Die innere Zeit ist die Zeit der Musik: keine andere Erlebensform ist derart befähigt, Zeit zu strukturieren, Zeit qualitativ zu ändern und die Geschwindigkeit bzw. Intensität von ‚Dauern‘ zu beeinflussen.“³¹⁸

³¹⁸ Schneider, Norbert Jürgen, *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*, S. 142.

5. Bar25 - Tage außerhalb der Zeit. Analyse eines dokumentarischen Films im Hinblick auf die somatische Wahrnehmung von Musik und Körper

5.1 Allgemeine Infos

*„Bar25 unser Himmel,
ins Hirn gebrannt ist dein Name.
In deinen Eingang ich komme.
Dein Programm geschehe,
wie im Circus so auf dem Dancefloor.
Unser täglich Spass gib uns heute.
Und vergib uns unsere Krankenscheine,
wie auch wir vergeben anderer Notlügen.
Führe uns weiterhin in Versuchung,
erlöse uns von dem Abturn.
Denn dein ist das Verspulte und die Magie
und die Fabelhaftigkeit im Fotoautomaten.
Schaukeln.“³¹⁹*

5.1.1 Bar25 - Beschreibung eines Mythos

Die Bar25 ist eine von 2004 bis 2010 existierende Feier-Location, welche auf einer brachliegenden Fläche direkt am Spree-Ufer errichtet ist und weltweit Ruhm erlangt hat. Das Areal erinnert an ein autarkes Dorf inmitten der Großstadt Berlin. Wagenburg, Spielplätze für Erwachsene, Pool, Sauna, Restaurant, Open-Air-Kino, Zirkuszelt mit Bühne und mehrere kleine Etablissements, welche zum Feiern mit elektronischer Tanzmusik bespielt werden, prägen das Erscheinungsbild.

5.1.2 Regisseurinnen & Entstehungskontext

Bar25 - Tage außerhalb der Zeit ist ein dokumentarischer Film über das Leben, Feiern und Lieben in der legendären Bar25. Britta Mischer und Nana Yuriko, ihres Zeichens Autorinnen und Filmemacherinnen, realisieren 2012 ein Projekt, das den Geist des ehemaligen Clubs wieder auferstehen lässt. Produziert wird der Film mit Hilfe von „Crowdfunding“. Unter „Crowdfunding“ („Schwarmfinanzierung“) versteht man eine, noch relativ junge, internetbasierte Finanzierungsform für bestimmte Projekte. Es werden Plattformen eingerichtet, auf denen es Sponsoren möglich ist zu spenden. Ziel ist es, möglichst viele Unterstützer zu finden und einen hohen Geldbetrag zu erreichen. Die Sponsoren werden zum Dank beispielsweise im Abspann eines Films genannt

³¹⁹ *Bar25 Tage außerhalb der Zeit*, 2012, 95 Min., DVD-Klappentext.

oder erhalten vorher benannte Prämien.³²⁰ Es ist das erste deutsche Filmprojekt, das auf diese innovative Weise realisiert wird. Ein Trailer auf *Youtube* mit Ausschnitten aus dem späteren Film ruft zu Spenden über die Crowdfunding-Plattform *Inkubato.com* auf. Für die Unterstützer gibt es Prämien in Form von Tracks, DVDs und Kartenspielen. Dank 271 Unterstützern kommen knapp 27.000 Euro zusammen.³²¹ Die übrigen Kosten übernimmt das ZDF, in welchem im Gegenzug die Dokumentation nach der Kinolaufzeit zuerst ausgestrahlt wird. Als Dankeschön werden die Spender zudem im Abspann des Films namentlich angeführt.

Was ursprünglich als Imagefilm geplant ist, um das Gelände vor dem Kauf von Investoren zu schützen, entwickelt sich zu einem langjährigen Filmprojekt. Ganze sechs Jahre lang begleiten die zwei Filmemacherinnen das Treiben in der Bar25. Vom kollektiven Aufbau der Bar aus Baumüll anderer abgerissener Clubs in der Umgebung, bis zur Schließung und Trauerfeier im September 2010. Mit einer Handkamera ausgestattet und in Verkleidung, damit die kostümfreudige „Feiermeute“ nicht gestört wird, mischen sich Britta Mischer und Nana Yuriko, später unterstützt von der Kamerafrau Peppa Meissner und dem Kameramann Alex Schmalz, unters Partyvolk. Die Bar-Besucher werden mit Handzetteln über die Dreharbeiten informiert. Im Laufe der Dreharbeiten zieht die Filmcrew in eine Hütte inmitten des Partydorfs, welche ihr einerseits Raum für Rückzug lässt und ihr andererseits ermöglicht, stets direkt vor Ort zu sein.³²² Am Ende umfasst das Filmmaterial ca. 1250 Stunden, die innerhalb von zwei Jahren zu einem 95-minütigen Film montiert werden.³²³

Zum Entstehungszeitpunkt der Dokumentation kennen Mischer und Yuriko die Macher der Bar25 nicht nur bereits etliche Jahre, sondern waren selbst am Aufbau der Bar beteiligt und zählen zu den Stammgästen. Dies impliziert, dass es sich nicht um eine distanzierte, objektive Darstellung der Bar25 handeln kann, worauf jedoch seitens der Regisseurinnen auch kein Anspruch besteht; Sie bezeichnen den Film als „Doku-

³²⁰ Für mehr Informationen zu Thema *Crowdfunding* siehe: Waider, Christina, *Crowdfunding als alternatives Filminvestitionsmodell. Ist Crowdfunding und Crowdinvesting ein zukunftsfähiges Finanzierungsmittel?*, Hamburg: Diplomica 2013.

³²¹ <http://www.inkubato.com/de/projekte/bar25>, gesichtet am 07.11.2013.

³²² Vgl. Krupp, Kerstin, *Die Chronistin der Party-Rebellion*, In: *Frankfurter Rundschau*, Onlineausgabe, 03.05.2012, <http://www.fr-online.de/politik/bar-25-film-die-chronistin-der-party-rebellion,1472596,15093524.html>, gesichtet am 05.11.2013.

³²³ Sasse, Denis, *Interview mit Britta Mischer (,Bar25‘)*, 22.08.2012 auf <http://www.filmtoago.net/interview-mit-britta-mischer-bar25/>, gesichtet am 08.11.2013.

Märchen.“³²⁴ Das Werk soll ein Geschenk an die Barbesitzer, eine Hommage und eine Liebeserklärung sein. Letztere führt geradewegs zu einer Verklärung, nämlich *die* der Tatsachen, denn wesentliche Aspekte wie der Drogenkonsum oder die harte Türpolitik werden ausgespart.

Abgesehen von der partiellen Verklärung der Realität, eignen sich die Filmbilder, die audiovisuelle Darstellung und deren Synergie mit den Kommentaren der Protagonisten, gut für eine Analyse mit dem Schwerpunkt Körper, somatische Wahrnehmung, Musik und deren Zusammenwirken. Neben den farbenfrohen Filmbildern ist es vor allem der Soundtrack, der die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das Zusammenwirken von verspielten Kameraperspektiven mit exklusiven Tracks ist für diese Dokumentation charakteristisch und stellt somit ebenfalls einen Teil folgender Analyse dar.

5.1.3 Inhalt der Dokumentation

„Denn Dein ist das Verspulte und die Magie und die Fabelhaftigkeit...Ein großer Holzzaun verläuft um den legendären Club Bar25 in Berlin. Über die Grenzen der Stadt hinaus ranken sich die Mythen um das Wunderland für Erwachsene, um endlose Partys, Unmögliches und Verbotenes. Wer es einmal geschafft hat reinzukommen, der kommt so schnell nicht mehr raus. Stunden werden hier zu Tagen, Augenblicke zur Unendlichkeit. Denn hinter dem Bretterzaun erstrecken sich Club, Restaurant, Bar, Hostel und Zirkus – eine pulsierende Welt, in der Zeit keine Rolle spielt. Christoph, Steffi Lotta, Danny und Juval sind die Macher der Bar25 und leben jenseits von festgefahrenen Ideologien und Normen. Sie erschaffen aus einer Brache an der Spree einen Jahrmarkt für Erwachsene. Musik, Ekstase und Kunst sind ihre Formen des Protests für ein selbstbestimmtes Leben. Doch die Umstrukturierung des Spreeufers in Berlin macht auch vor der Bar25 keinen Halt und so steht die Vertreibung aus dem Paradies bevor – jedoch nicht, ohne sich mit einem einzigartigen Spektakel zu verabschieden.“³²⁵

Bar25 - Tage außerhalb der Zeit thematisiert die Geschichte einer Gruppe von Idealisten, die sich und ihren Mitmenschen eine Welt zum Feiern, Essen und zur Erholung vom Alltag schaffen wollen. Die Dokumentation begleitet vier Protagonisten: Danny Faber, Christoph Klenzendorf, Juval Dieziger und Steffi Lotta, welche Teil des Kollektivs um die Bar25 sind. Sie erzählen ihre Geschichte und die der Bar anhand von

³²⁴ Der Begriff des „Doku-Märchens“ zur Charakterisierung der zu analysierenden Dokumentation, wird folglich beibehalten. Mischer und Yuriko rechtfertigen ihn wie folgt: „Es ist eben kein reiner Dokumentarfilm. Wir haben ihn auch nicht so aufgezogen wie eine Reportage, wo man mit großen Kameras drauf halten würde und schaut was passiert. Wir wollten eben zeigen, dass die Bar25 mehr ist. Es ist eben ein zeitloser Ort, ein zeitloses Stück, wie es ein Märchen auch ist.“ (Sasse, Denis, *Interview mit Britta Mischer (Bar25)*, 22.08.2012, <http://www.filmto.go.net/interview-mit-britta-mischer-bar25/>, gesichtet am 08.11.2013.)

³²⁵ <http://www.bar25.de/movie/>, gesichtet am 05.02.2014.

Interviews. Der Film ist ein Zeitdokument, welches die Entstehungsgeschichte der Bar25 wiedergibt.

Diese beginnt, als sich 2004 eine Gruppe von, in Berlin lebenden, Menschen dazu entschließt, sich mit ihrem Wohnwagen niederzulassen und Partys zu feiern. Durch Zufall entdecken sie eine brachliegende Fläche an der Spree. Nach vielen Arbeitsstunden und dank der Unterstützung vieler Freunde entsteht die Bar25. Die Freunde entschließen sich ihre gut bezahlten Jobs aufzugeben und sich stattdessen ein Dorf aufzubauen, in dem sie ihre Ideale ungezwungen leben können. Es entsteht eine Art Kommune, in der dörfliche Sozialstrukturen herrschen und in der viel körperliche Arbeit gefragt ist. Mit dem Besitzer des Geländes, der Berliner Stadtreinigung, wird ein Vertrag über eine Zwischennutzung ausgehandelt. Solange es keinen Käufer gibt, darf das Areal von den Bar25-Betreibern genützt werden. Das Interesse an den Aussteigern, ihrer Lebensform und den legendären Partys wächst schnell über die Grenzen Berlins hinaus. Der Ansturm von Feierwütigen und Neugierigen wird stetig größer. Danny Faber beschreibt dieses Phänomen wie folgt: „Innerhalb von zwölf Stunden verteilt sich das Konfetti durch den ganzen Laden, innerhalb der nächsten 24 Stunden durch die halbe Stadt und innerhalb der nächsten 48 Stunden, dank EasyJet, durch halb Europa.“³²⁶

Auf Grund von sich häufenden Beschwerden dringt eines Nachts die Polizei in das Gelände ein und konfisziert die Musikanlage. Die Party ist vorerst beendet. Ein jahrelanger Kampf mit den Behörden beginnt. Das Projekt *Mediaspree* bringt eine Umstrukturierung des Bereichs am Spree-Ufer mit sich: Es sollen Bürogebäude, Medienkonzerne und Kommunikationsunternehmen angesiedelt werden. Die Bar25 steht diesem Bauvorhaben allerdings im Weg. Daraufhin organisieren die Bar-Betreiber eine Demonstration, Menschenmassen gehen auf die Straße und aufs Wasser und setzen sich für die Erhaltung des Clubs ein. Ein Treffen mit dem Berliner Bürgermeister Klaus Wowereit führt zu keinem Ergebnis. Ein Gerichtstermin folgt und die Kündigung wird vorerst aufgehoben. Die Betreiber nutzen die Zeit dazu, das Gelände weiter auszubauen. Das Feiendorf schwillt auf die doppelte Größe an und wird mit diversen Annehmlichkeiten aufgerüstet: ein Spa mit Pool, Massage-Bereich und „Akkupunktur“, ein Restaurant und ein Zirkuszelt. Doch obwohl sich weltweit viele Menschen mit der Bar25-Crew solidarisieren und Petitionen unterschreiben, kommt es im September 2010, nach drei Jahren Kampf, zur behördlich erzwungenen Schließung. Bevor das Gelände geräumt wird, wird eine mehrtägige Abschiedsparty zelebriert, die dem Ruf der Bar noch einmal alle Ehre macht.

³²⁶ Zitat aus *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*, Min. 14:11.

5.1.4 Kategorisierung der Dokumentation

Bei *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* handelt es sich um eine Art Dokumentarfilm, genauer um eine Interview-Dokumentation. Dieser Begriff ist von Thomas Koebner geprägt und steht für die Montage, die überwiegend aus Interviews besteht:

„Zum Interviewdokumentarismus kann man solche Filme zählen, die auf der auditiven und visuellen Ebene hauptsächlich aus den Interviews mit einer Person oder mehreren Personen montiert sind und dabei auf einen erklärenden oder wertenden Kommentar weitestgehend verzichten. Das Bild fokussiert den Interviewten in Nah- und Großaufnahme [...]. Archivmaterial (Filmausschnitte, Fotos, schriftliche Dokumente, Tonbandaufzeichnungen et cetera) und/oder Alltagsbeobachtungen sind den Interviews untergeordnet. Sie werden als zusätzliche Authentizitätssignale, illustrierend oder als Schnittbilder eingesetzt.“³²⁷

Im Falle von *Bar25* sind die Interviews den anderen Filmbildern jedoch nicht übergeordnet. Im Gegenteil, sie erfüllen zwar ihre Aufgabe der Narration und der Vermittlung des Hintergrunds, aber der Wert der Filmbilder ist für die Verdeutlichung der Bedeutung der Bar für ihre Macher und Stammgäste, der Sinneseindrücke, die Energie und das Lebensgefühl, welche man bei einem Besuch dort erlebt, und auch für das Anliegen der Untersuchung auf die somatische Wahrnehmung der Rezipienten von größerer Bedeutung.

Das Genre birgt allerdings mehrere Sub-Gattungen in sich, welche zu einer exakteren Kategorisierung dienen. Angelehnt an die Theorie Bill Nichols, nach welcher es sechs dokumentarische Repräsentationsmodi gibt, ist die hier behandelte Dokumentation eine Mischform aus „poetic mode“ (poetischer Modus), „observational mode“ (beobachtender Modus) und „performative mode“ (performativer Modus).

Beim „poetic mode“ sind die Filme nach ästhetischen Merkmalen und poetischen Aspekten geordnet. Das heißt, dass keine chronologische Narration dominiert, sondern fragmentarische und subjektive Assoziationen die Filmmontage prägen. Beim „observational mode“ ist dem Filmteam ein uneingeschränkter Zugang zu den zu dokumentierenden Ereignissen gestattet. Es besteht keine Distanz zum Gefilmten, das Team ist mittendrin und unmittelbar dabei. Der Fokus wird hierbei auf eine raumzeitliche Kontinuität gelegt. Interviews, Eingriffe in die Szenerie, Voice-Over-Kommentare und zusätzliche Musik sind untersagt.

Der „performative Modus“ kann durchaus auch Spielszenen enthalten. Rhetorische, expressive und poetische Aspekte stellen die organisierenden Dominanten des Films. Unkonventionellen narrativen Strukturen und der subjektiven Darstellung wird großes

³²⁷ Hißnauer, Christian, *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Erklärungen*, Konstanz: UVK 2011, S. 291f.

Gewicht beigemessen, individuelle Emotionen und Werte werden thematisiert.³²⁸ *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* zeichnet sich nicht durch eine chronologische Erzählung aus. Auf narrativer Ebene findet ein Spiel mit der Zeit statt. Sie wird dominiert durch die subjektive Wahrnehmung der Filmemacher, welche teils fragmentarisch aneinander gereimte Einstellungen der farbenfrohen, von Stroboskop-Licht bemalten Bäume und Gebäudeteile zeigt. Dies erfolgt auf Grund ihrer Schönheit und ihrer Ästhetik und erhält dadurch einen poetischen Charakter. Rückblenden mit einer im Anschluss relativ chronologischen Erzählung der Entstehungsgeschichte, sorgen dennoch nicht für eine Störung der Verständlichkeit des Erzählflusses. Dazu fügen sich Zwischentitel, welche aus animierten Illustrationen und Zitaten bekannter Schriftsteller³²⁹ bestehen und die Aufgabe haben, den Film in einzelne „Akte“ einzuteilen. Somit entsteht ein visuelles Gedicht. Wie schon erwähnt, ist dem Filmteam um Britta Mischer und Nana Yuriko während den Dreharbeiten ein uneingeschränkter Zugang zu dem Partydorf gestattet. Durch ihre jahrelange Freundschaft mit den Betreibern der Bar, besteht eine enge und unmittelbare Beziehung zu den Protagonisten der Dokumentation. Dies ist beispielsweise auch in der Szene zu erkennen, als Danny Faber wegen der Anhäufung der negativen Erlebnisse, wie der Kündigung des Mietvertrages, Tränen in den Augen hat und die Hand der Kamerafrau tröstend über seine Schulter streicht,³³⁰ oder auch als letztere direkt vor einem Gerichtstermin „Viel Glück!“ wünscht. Im Gegensatz zu Nichols Definition werden allerdings Interviews geführt, welche durch Voice-Overs eingeleitet oder ausgefadet werden. Auch zusätzliche Musik prägt die Dokumentation, wie bereits erwähnt, entscheidend mit. Es ist die Verbindung von Bild und Ton, die diese Dokumentation auszeichnet.

Neben Interviews und authentischen Feierszenen gibt es im Film auch Spielszenen. Diese sind in unserem Beispiel inszeniert, um anhand übertriebener Darstellung den Märchencharakter der Bar25 und auch der Dokumentation zu demonstrieren. Sie bilden nicht das ab, was zum Zeitpunkt der Aufnahme geschieht, sondern das, was geschehen könnte. Man kann demnach auch von nachgestellten Szenen sprechen. Bei Min. 11:24 sieht man die Protagonisten und andere Wagenburg-Bewohner in den unterschiedlichsten Kostümen die absurdesten Dinge tun: Ein Dienstmädchen fegt mit dem Staubwedel Schmutz von der Veranda einer Holzhütte. Ein burleskes Cowgirl sitzt auf dem Geländer und schaukelt an ihrem Arm einen rosa Regenschirm hin und her. Ein Pirat versteckt sich hinter der Hütte und lugt hervor. Ein geschminkter Mann mit Trachten-Hut sitzt auf dem Dach und wirft Rosen hinab. In der nächsten Einstellung

³²⁸ Vgl. Hißnauer, Christian, *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Erklärungen*, Konstanz: UVK 2011, S. 85-87.

³²⁹ Beispielsweise von Friedrich Nietzsche und Friedensreich Hundertwasser.

³³⁰ *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*, Min. 47:07.

angelt ein Cowgirl mit einem Kecher Plastikfische aus dem Wasser. Hinter ihr sitzt ein Mädchen im Dirndl, das Pilze sucht. Die folgende Einstellung führt wieder zurück zur Holzhütte. Dieses Mal ist eine Karawane von vier Männern zu beobachten, die in Jagdkleidung gehüllt und bewaffnet vorsichtig an der Hütte vorbeischleicht. Ob sich solch eine Szenerie wirklich zutragen würde, scheint zwar fragwürdig, doch während der Rezeption zweifelt man dies zunächst nicht an. Szenen wie diese versinnbildlichen das Ziel der Bar-Betreiber, sich ihre eigene Welt zu schaffen und in ihrer eigenen Realität leben zu können. Hierzu Steffi Lotta:

„Wir ham‘ uns einfach was erschaffen in dieser Realität, die uns umgibt ham‘ wir uns einfach ‘n Ort erschaffen, der für uns ‘ne Realität hat. Das is‘ für uns das Leben und es is‘ ja auch ... was is‘ normal, ne?! Also, Realitätsflucht würd‘ ich das nich‘ nennen. Nee, wir bauen uns eher so ‘n bisschen ‘n Dorf auf, wie wir Lust haben zu leben und merken, dass viele Leute, die in der Realität leben, auch Lust d‘rauf haben und uns eigentlich jedes Wochenende besuchen.“³³¹

Eine Kategorisierung und Genre-Zuordnung von *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*, gestaltet sich, wie dargelegt, komplexer als im Regelfall. Es lässt sich festhalten, dass es sich um eine Mischform aus dokumentarischen und inszenierten Szenen, geschmückt durch Zitate und Illustrationen mit philosophischem Gehalt, handelt. Der Film hebt sich aus dem Genre der Dokumentation und weiters aus dem Subgenre der Dokumentationen über die Club-Szene der elektronischen Tanzmusik hervor, insofern als eine Ästhetisierung der Filmbilder vorgenommen wird (etwa durch „color grading“³³²). In Pendants wie „Feiern“ oder „24h Berlin“, die sich bemühen die „wahren“ Seiten der Szene aufzuzeigen, in denen es heruntergekommene, schmutzige Locations gibt, in denen Drogen- und Alkoholkonsum an der Tages- und Nachtordnung stehen, werden kaum Bemühungen unternommen, die Bilder zu ästhetisieren. Abschließend lässt sich sagen, dass der oben verwendete Begriff des „Doku-Märchens“ durchaus passend ist, denn die Intention, die Realität zu zeigen, ist zwar gegeben, allerdings zeigen Mischer und Yuriko *ihre* Wirklichkeit und Schmücken diese aus, um den Rezipienten für die Materie zu begeistern und ihm ein Eintauchen in ihre Welt zu erleichtern.

³³¹ *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*, Min. 12:27.

³³² Unter „color grading“ versteht man eine Farbkorrektur. Auf Grund wechselnder Lichtverhältnisse beim Dreh, wird die Farbstimmung in der Postproduktion nach Wünschen des Filmemachers angepasst, um die Wahrnehmung nicht durch Farbstiche zu stören. In „*Bar25 – Tage außerhalb der Zeit*“ wird in manchen Szenen bewusst nicht korrigiert und das farbige Struboskop-Licht im Club als Stilmittel verwendet.

5.2 Methode der Filmanalyse und Analyseschritte

„Ein Film ist schwer zu erklären, da er leicht zu verstehen ist.“³³³

Die folgende Filmanalyse legt ihren Schwerpunkt auf die filmische Gestaltung. *Bar25-Tage außerhalb der Zeit* ist ein „Doku-Märchen“ mit manipulierter Realität, ein Mix aus Dokumentation (z. B. bei Aufnahmen außerhalb der Bar), Inszenierung (wie bei Aufnahmen auf dem Gelände) und philosophischem Essay, mit Zwischentiteln zur Illustration.³³⁴

Die vorliegende Analyse widmet sich demnach Gestaltungsformen wie Montage, Schnittrhythmus, Sequenzabfolge, Kameraperspektive und -bewegung und den Einstellungsgrößen. Darüber hinaus stehen der Körper und die somatische Wahrnehmung im Vordergrund. Inwiefern der Rezipient eine körperliche Reaktion erfährt, variiert persönlichkeitspezifisch. Es gibt bekanntlich kein Patentrezept für eine Kombination von filmischen Gestaltungsmitteln, um eine besonders starke somatische Adressierung zu bewirken. Deshalb liegt der Fokus der folgende Analyse auf jenen filmtechnischen Mitteln, denen eine körperliche Affektion nachgesagt wird, ohne deren Intensität zu bestimmen. Des Weiteren untersuche ich, inwiefern die Bildebene mit der Tonebene, nebensächlich ob es sich um Musik oder Kommentar handelt, interagiert. Analyseschwerpunkte sind, nochmals zusammengefasst, die in den vorangegangenen Kapiteln behandelten Theorien im Hinblick auf die Rezeption von Film, den Rezipienten-Körper und die somatische Wahrnehmung.

5.3 Analyse audiovisueller filmästhetischer Mittel in *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*

„Die Leute sollen beim Zuschauen das Gefühl haben, sie seien selbst auf einem Trip - ein bisschen wie bei Alice im Wunderland.“³³⁵

Bar25 - Tage außerhalb der Zeit eignet sich für eine Analyse mit dem Schwerpunkt Körper, Musik und Wahrnehmung dahingehend, dass hier genau diese drei Komponenten sehr stark miteinander verbunden sind. Die Filmbilder zeigen Menschen, mal alleine, mal in Massen, die ihre Körper zu elektronischer Musik bewegen. Der

³³³ Metz, Christian zitiert nach Monaco, James, *Film verstehen, Kunst. Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt 2002, S. 175.

³³⁴ Vgl. Jürgens, Jessika, *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit. Der Dokumentarfilm*, Interview mit Britta Mischer, In: *Intro* Ausgabe 207, November 2012, S. 110.

³³⁵ Gottschalk, Katrin, *Am bunten Strand der Spree*, 02.05.2012, In: *Der Tagesspiegel*, Onlineausgabe, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/party-doku-ueber-die-bar-25-schon-zur-eroeffnung-kamen-1000-leute/6577962-2.html>, gesichtet am 05.11.2013.

Körper steht im visuellen, die elektronische Musik im auditiven Fokus der Dokumentation. Somit lassen sich die zuvor erörterten Theorien von Maurice Merleau-Ponty, Vivian Sobchack und Thomas Morsch anwenden und erproben.

Es sind vor allem die Körperbilder, die den Film ausmachen. Körperaufnahmen, ob in Detailaufnahme, Close-Up oder Nahaufnahme, dominieren den Film. Das Pendant dazu stellt die elektronische Tanzmusik als auditives Gestaltungsmittel dar. Diesem Musikgenre sagt man, wie erwähnt, eine besonders intensive Wirkung auf den menschlichen Körper nach. Diese Körperbilder in Verbindung mit dem elektronischen Soundtrack führen zu einer affektiven³³⁶ und somatischen Ansprache des Filmrezipienten. *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* verschreibt sich der Vermittlung von Intensitäten und Affekten. Das „Doku-Märchen“ schafft die Möglichkeit einer direkten somatischen Wahrnehmung, da die kognitiven Interpretationsspielräume auf der Bild- und Tonebene durch die spezielle Inszenierung eingeschränkt sind. Dennoch spielt auch die emotionale Adressierung der Rezipienten, welche durch die Geschichte der Protagonisten stattfindet, eine bedeutsame Rolle.

In dieser audiovisuellen Analyse steht das Zusammenspiel von Bild und Ton, die synästhetische Gestaltung und der Rhythmus des Films im Hinblick auf die somatische Wahrnehmung des Rezipienten im Mittelpunkt. Das „Doku-Märchen“ ist geprägt von äußerst ästhetischen Aufnahmen, welche durch verschiedene Lichtverhältnisse, unterschiedliche Farbgebung und Rhythmen erzeugt werden. Musik, Filmbilder und Schnitt formieren sich zu einer Einheit, die eine starke Anziehungskraft auf die Rezipienten ausüben kann. Das Zusammenwirken der elektronischen Musik mit der Darstellung performativer Körper, adressiert den Zuschauerkörper in besonderer Form. Die Kombination von Filmbildern und elektronischer Musik ist der eigentlichen Träger des filmischen Verlaufs. Die On- und Off-Kommentare der Protagonisten ergänzen die visuelle Narration. *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* entwickelt sich entlang dieser Erzählung und tut dies vor allem durch Affekte und Kräfte, die die Bilder miteinander verknüpfen.

Ein Großteil der Aufnahmen ist, wie erwähnt, mit einer Handkamera aufgenommen. Dies ermöglicht ein nahes Herankommen an Objekte und Personen. Die Kamera folgt stets einem der Protagonisten, so als folge man einem Freund, der einem einen exotischen Ort präsentiert.

³³⁶ Mehr Informationen zum Begriff des Affekts siehe Krause-Wahl, Antje/Heike Oehlschläger/Serjoscha Wiemer (Hrsg.), *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, Bielefeld: transcript 2006.



337



338

337 © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.

338 © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.



339

Des Öfteren nehmen die Protagonisten Kontakt mit der Kamera auf, werfen ihr, wie oben, Schulterblicke zu und stellen somit eine Art Dialog zum Rezipienten her. Diese Kameraführung weist eine Analogie zu den Sehgewohnheiten des Publikums auf und sorgt so für den Eindruck des unmittelbaren Dabeiseins. Ein omnipräses Merkmal ist die Unschärfe als dominierender Wahrnehmungseindruck. Ein Spiel mit Tiefenschärfe, „Bokeh“³⁴⁰ und langsamen Überblendungen in ruhigen Momenten, weist Ähnlichkeiten mit der filmästhetischen Darstellung von Rauschzuständen auf. Körper in der Masse sind oft unscharf gezeichnet, Gesichter sind kaum erkennbar, sie lösen sich auf. So bleiben Emotionen verschleiert, der Dargestellte wird auf seinen Körper reduziert. Je mehr also der (Gesichts-)Ausdruck der Figur in den Hintergrund tritt, desto stärker wird der Leib an sich fokussiert. Die Unschärfe lässt die dargestellte Feiermasse zu einem einzigen Farbkleck verschmelzen. Die Konturen verschwimmen miteinander. Dieter Mersch bezeichnet einen derartigen „Farbkleck“, in Analogie zu

³³⁹ © *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*.

³⁴⁰ „Bokeh“ ist eine Bezeichnung für die Darstellungsart von unscharfen Bereichen in einer Aufnahme. Mehr hierzu siehe: Striewisch, Tom, *Der große Humboldt Fotolehrgang. Von der Aufnahme zum fertigen Bild*, Humboldt: Hannover 2012, S. 393.

Roland Barthes' Begriff des „punctums“³⁴¹ als „ekstatische[s] Moment der Bildlichkeit“, in dem das Filmbild nicht mehr „entziffert werden kann, sondern affiziert.“³⁴²



343



344

³⁴¹ Das „punctum“ ist, laut Barthes, ein Detail im Bild, welches sich jeder Art der Analyse entzieht. Es ist ein Effekt, eine expressive Kraft, die nur gefühlt werden kann. Siehe hierzu: Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

³⁴² Mersch, Dieter, In: Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011, S. 24.

³⁴³ © *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*.

³⁴⁴ © *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*.

Mischer und Yuriko wählen dennoch einzelne Individuen aus, die durch ihr auffallendes Äußeres oder ihren Tanzstil hervorstechen, und heben sie durch scharfe Nahaufnahmen hervor. Durch diese häufigen Nah- und Detailaufnahmen werden Körperteile, -bewegungen und -haltungen zum Objekt einer analytisch präzisen Inszenierung.

Zweifelsohne sind es vor allem Tanzszenen, die den Körper besonders betonen:

„Die in ihnen stattfindende Verfremdung körperlicher Motorik lenkt die Aufmerksamkeit auf den Eigensinn des Körpers und stattet ihn mit Ausdrucksformen aus, die sich von Subjektivität und Emotionalität lösen.“³⁴⁵

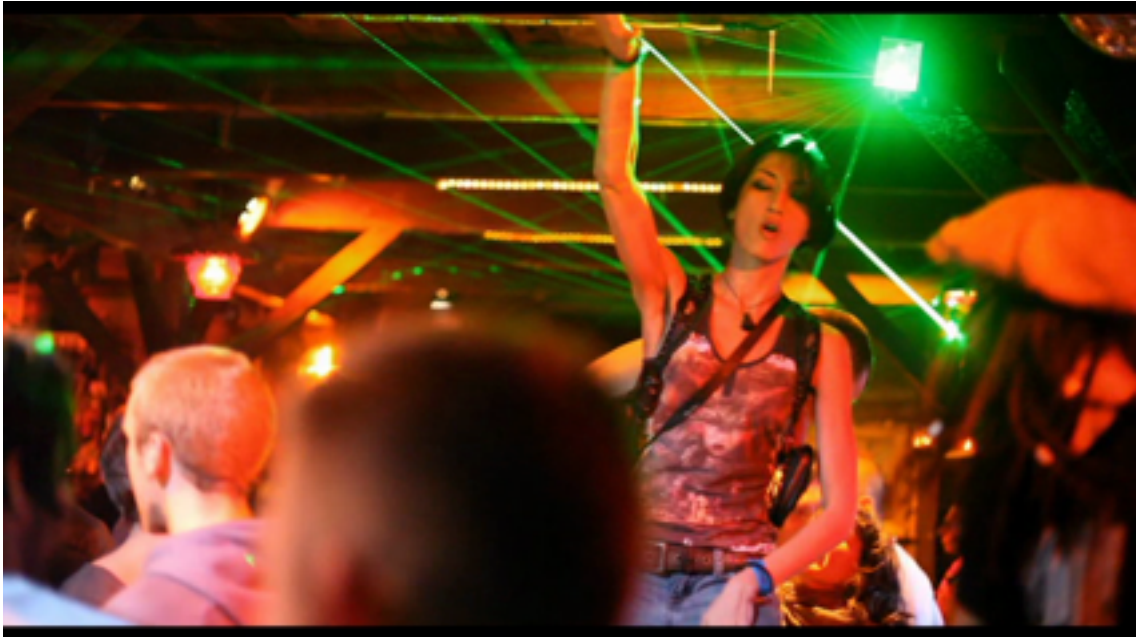
Die Kamera zeigt Aufnahmen von zum Rhythmus tanzenden Körpern und im Takt schlagenden Händen. In Nah- und Detailaufnahmen werden einzelne entrückte Gesichter festgehalten, die ekstatisches Empfinden ausdrücken.



346

³⁴⁵ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011, S.303.

³⁴⁶ © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.



347



348

Bar25 - Tage außerhalb der Zeit ist in zwei Typen der Körperdarstellung zu untergliedern. Zum einen in die unscharfen, verschwommen Körperbilder, welche für eine Defiguration sorgen und Empfindungen und Kräfte transportieren, und zum anderen in die scharfen, nahen und detaillierten Körper(teile) und Gesichter. Bei dieser widersprüchliche Darstellungsweise des Körpers, nämlich einmal die Betonung und

³⁴⁷ © *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*.

³⁴⁸ © *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*.

einmal das Verschwinden in der Masse, scheint dennoch die Erfahrbarkeit und Wirkung der Musik im Vordergrund zu stehen.³⁴⁹ Durch die Unschärfe wird eine andere Wirklichkeit eingefangen, die sonst für das menschliche Auge unsichtbar wäre.

Männer- und Frauenkörper werden in all ihren Facetten dargestellt: nackt oder bekleidet, im Stillstand oder in Bewegung, klar oder unscharf, im Detail oder aus der Ferne. „Der Körper rückt hier immer wieder gleichermaßen als Darstellungsobjekt, Ausdrucksfläche und Adressat ins Zentrum.“³⁵⁰ Um diese Annahme dezidiert zu belegen, untersuchen wir eine ausgewählte Szene im Hinblick auf den Einsatz filmästhetischer Stilmittel, dieses Mal unter Einbezug der auditiven Ebene.

Szenenanalyse Minute 25:27: „Reise in die Bar25, Befreiung des Körpers im Schlamm und die Bedeutung von Zeit“:



351

Die Exposition wird mit einer Totalen eröffnet, die, von Unschärfe geprägt, im Hintergrund den Fernsehturm als Wahrzeichen Berlins und einen Hochhauskomplex zeigt. Auf der Spree fährt ein Touristendampfer von links auf die Kamera zu. Während die Umgebung in Unschärfe getaucht ist, ist das Schiff scharf erkennbar und wird somit fokussiert. Es wird die Außenwelt der Bar25, die sogenannte „Realität“ gezeigt. Nur hier hat man ein Zeitgefühl, welches später in der Bar irrelevant ist. Die

³⁴⁹ Vgl. Kruse, Patrick, *Nine Inch Nails - Besides You In Time*, In: *Rock and Pop in the Movies 1*, 2011, S. 173.

³⁵⁰ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*. S. 189.

³⁵¹ © *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*.

Außenaufnahmen dienen somit der Orientierung über Zeit und Raum, da diese Komponenten in der Bar schwer auszumachen sind.³⁵² Des Weiteren wird der Kontrast zwischen der Außenwelt und dem Bar-Gelände betont. Ein langsamer Verfolgungs-Schwenk der Kamera begleitet den Dampfer stets in Fahrtrichtung von links nach rechts durchs Bild. Je näher das Schiff kommt, desto schärfer wird es. Die Kamera ist wackelig, wippt auf und ab. Dadurch hat man als Zuschauer ein flaes Gefühl im Magen, als befände man sich auf einem Schiff. Der Dampfer fährt knapp vorbei und die Kamera schwenkt weiter in seine Fahrtrichtung, als wolle sie uns mit auf eine Reise nehmen. Hört man zuerst nichts außer diegetische Geräusche, das Motorengeräusch des Schiffes, Möwengeschrei und das Rauschen des Wassers, so wird die Tonkulisse bald vom Einsatz extra-diegetischer Musik und Wasserblubbern ergänzt. Das künstliche Wasserblubbern unterstützt das diegetische Wassergeräusch in seiner Wirkung und verstärkt es. Die Orientierungsgeräusche sorgen für eine verstärkte Wahrnehmung der Atmosphäre. In den folgenden Einstellungen bleibt der extra-diegetische Sound derselbe. Die einzelnen Einstellungen werden so miteinander verbunden und es ist für räumliche und zeitliche Kontinuität gesorgt. So wird die Wahrnehmung des Rezipienten gesteuert. Das Schiff und der Wasserweg sind scheinbar eine Metapher für eine Fahrt, eine Reise in eine andere Welt.

Durch einen Anschlussschnitt, oder auch „match cut“³⁵³, wird in die nächste Einstellung übergeleitet. Die Einstellungen sind durch Musik und die Bewegungsrichtung der Kamera, des Schiffs und der Fließrichtung des Wassers miteinander verbunden. Die zweite Einstellung zeigt eine Panorama-Aufnahme des Bar25-Geländes aus der Vogelperspektive. Nach der zeitlichen Orientierung, erfolgt die räumliche. Zeit und Raum sind *die* zwei Komponenten, welche beim Feiern schnell in Vergessenheit geraten. Durch diese Aufnahmen wird dem Zuschauer ein Überblick verschafft. Auf dem Wasser, im Vordergrund, ist erneut ein Schiff in gleicher Fahrtrichtung zu sehen. Die Reise wird fortgesetzt. Die Vogelperspektive lässt das Partydorf klein wirken, als seien Mini-Menschen in einer künstlichen Miniatur-Märchenwelt.

³⁵² „Die einzige Berührung, die wir mit der Realität haben hier, ist das Wetter.“ Juval in *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*, Min. 13:14.

³⁵³ Es wird eine zeitliche und räumliche Kontinuität, die beim Dreh eventuell nicht bestanden hat, geschaffen. Geschehnisse können verdichtet werden. Gerade in Bezug auf die Zeit, welche in der Bar25 ein „sehr dehnbarer Begriff“ ist, werden so Aufnahmen von Morgendämmerung, von tagsüber und von abends/nachts aneinandergereiht, um den Zeitverlauf darzustellen. Solche Schnitte suggerieren eine Einheit und werden vom Rezipienten kaum wahrgenommen.



354

Abgesehen von den Körperbildern, spiegelt sich das Motiv der Unschärfe auch hier in Anwendung der „Tilt-Shift“-Technik wider. Diese bezeichnet die Darstellung einer Landschaft im Miniaturformat. Durch Unschärfe an den Bildrändern, besonders knallige Farbdarstellung und beschleunigte Bewegungen entsteht der Eindruck einer geschrumpften, irrealen Stadt.³⁵⁵ Diese Ästhetik zieht sich durch den ganzen Film. Die Schwenkrichtung der Kamera wird beibehalten. Ein Übersichts-Schwenk von links nach rechts mit der Fließrichtung des Wassers und der Fahrtrichtung des Dampfers. Die Tonspur besteht aus extra-diegetischen Geräuschen: dem Wasserblubbern und der Musik aus der ersten Einstellung.

Ein „match cut“ führt in die nächste Einstellung. Die Geräuschkulisse bleibt dieselbe und gewährleistet so Kontinuität, wenngleich visuell ein harter Schnitt vollzogen wird. Ein „Over-The-Shoulder-Shot“ zwischen zwei Frauen hindurch, eine leichte Aufsicht auf das Wasser, wo ein Mann hinabtaucht. Er taucht sinnbildlich ein in die Welt der Bar25. Hier sind nun drei Tonspuren übereinandergelegt: das extra-diegetische Wasserblubbern, die Musik und der „ambient-sound“ (Umweltgeräusche): das diegetische Wassergeräusch beim Tauchgang, und die Unterhaltung von nicht sichtbaren Menschen. Während der diegetische „ambient sound“ für eine Unterstreichung der Authentizität sorgt, betont der extra-diegetische Sound einmal mehr die Handlung des Tauchers.

³⁵⁴ © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.

³⁵⁵ Vgl. Hansmann, Franz, *Videotricks - Wissen wie's geht. 12 tolle Videotricks zum selber machen*, Norderstedt: Books on Demand 2011, S. 136.

Es folgt ein weiterer harter Schnitt auf die vierte Einstellung, welcher eine Plansequenz entspringt. Eröffnet wird diese Einstellung durch eine Seifenblase, die aus der Kamera zu entstammen scheint, als würde der Rezipient diese selbst erzeugen.



356



357

³⁵⁶ © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.

³⁵⁷ © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.

Sie reiht sich in eine Reihe weiterer Seifenblasen ein, die von links nach rechts durch das Bild schweben. Seifenblasen stehen für Spaß, Unbeschwertheit und haben etwas Kindliches. Sie weisen uns den Weg in die Bar und deuten darauf hin, dass sie ein märchenhafter Ort für das Kind in uns ist. Erneut ist ein Schiff zu sehen auf dem Jugendliche feiern, mit Fahrtrichtung von links nach rechts. Die Figuren auf dem Schiff sind alle unscharf bis auf ein Mann im Zentrum des Schiffs, der den Menschen hinter der Kamera, zujubelt. Die Kamera folgt seinem Blick und der Flugrichtung der Seifenblasen mit einem langsamen Schwenk auf das Gelände der Bar²⁵.

Dieser langsame, panoramierende Schwenk dient zur Orientierung und hat hinführende Wirkung.³⁵⁸ Die Plansequenz fesselt den Blick des Rezipienten. Dieselbe Einstellung eröffnet nach und nach eine neue Perspektive und führt in die Szene ein. Der Zuschauer ist am Ziel der Reise angekommen. Eine Halbtotale zeigt Menschen, die sich teils nackt im Schlamm suhlen, bunte Bälle zum Spielen, das Schlamm-Becken ist mit Kindermalereien verziert. Selbst das Filmpublikum kann hier scheinbar wieder zum Kind werden und zwar in dem Sinne, dass es „das hartnäckig Seiende überwindet und magisch die Welt beherrscht.“³⁵⁹ Die Kamera richtet ihren Fokus auf eine Frau, die von links nach rechts durchs Becken läuft, folgt ihr mit einem Schwenk und nimmt den Zuseher sowohl mit als auch an die Hand. Zuerst wird das Treiben aus einem „High-Angle-Shot“ gezeigt.



360

³⁵⁸ Vgl. Böhringer, Joachim/Peter Bühler/Patrick Schlaich, *Kompendium der Mediengestaltung für Digital- und Printmedien, Band 1*, Berlin, Heidelberg: Springer 2008, S. 348.

³⁵⁹ Kandorfer, Pierre, *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*, Köln: DuMont 1998 S. 54.

³⁶⁰ © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.

Die Kamera schwenkt weiter hinein und hält dann kurz inne, ein Mensch bedeckt seinen Körper mit einem von Schlamm verfärbten Tuch, die menschlichen Konturen verschwinden darunter und man erkennt nur noch ein felsenähnliches Etwas, das nicht mehr als Mensch auszumachen ist. Die Körper werden eins mit dem Schlamm. Eine Orgie, ein kuschelndes Pärchen. Diese Szene erinnert in ihrer Form und Gestalt an eine Szene aus dem Film *Zabriski Point* (1970) von Michelangelo Antonioni. Hier tolen mehrere Liebespaare halbnackt in der Wüste umher, um sich daraufhin zu lieben. Die Kamera wahrt vorerst Distanz. Nun folgt ein Einstellungswechsel, mit dem der Rezipient die Einlassschwelle in die Bar überschreitet. Schließlich wird die Kamera³⁶¹ nun doch in den Sog der Bar²⁵ gezogen und ist plötzlich mittendrin. Der „Point-of-View-Shot“, oder die subjektive Einstellung, führt dazu, dass der Zuschauer fortan kein Beobachter von außen, sondern in die Gemeinschaft der Bar aufgenommen ist. Die Kameraeinstellung ist eine Halbnaher/Amerikanische und filmt die Schlamm-Catcher auf Hüfthöhe. Die Körper sind nicht mehr vollständig, aber detaillierter zu sehen. So wird die Aufmerksamkeit noch stärker auf sie gelenkt. Eine Form von Nähe und Intimität wird hergestellt. Als Zuseher sitzt man indirekt selbst im Schlamm und schaut den anderen beim Spiel zu. Die Kamera schwenkt nun vertikal nach oben. Die gesamte Szene hat etwas Kunstvolles, Performatives und sehr Ästhetisches. Der Körper wird in seiner Natürlichkeit, seiner Nacktheit ausgestellt. Er wird eins mit der Erde.

Die Kombination von den visuellen Bildern der Berührungen, die die Körper auf der Leinwand mit dem Schlamm haben, mit der auditiven Ebene des Wasser- und Schlammgeräuschs vermittelt den Eindruck, man könne den Schlamm auf der eigenen Haut spüren. Das nasskalte, aber dennoch angenehme Gefühl auf der Haut ereignet sich, weil wir wissen, was es heißt, einen Körper zu besitzen, Leib zu sein, und weil wir uns erinnern, wie sich Schlamm auf nackter Haut anfühlt. Es beruht

„auf der Ähnlichkeit, die ein wahrgenommener äußerer Körper mit meinem Leib aufweist. Motiviert durch diese Ähnlichkeit vollziehe ich eine apperzeptive Übertragung, in der ich den äußeren Körper in Analogie zum eigenen Leib als Leib, d.h. als empfindenden und wahrnehmenden Körper auffasse.“³⁶²

In dieser Einstellung hört man nur noch einen extra-diegetischen Sound, das Wellenrauschen und die Musik. Dieser Sound, welcher seit der ersten Einstellung konstant ist, verbindet die Einstellungen miteinander und die Grenzen zwischen

³⁶¹ Da der Rezipient abhängig ist von der Kamera - sie bestimmt was und wie viel der Rezipient sieht - hat er dieselbe Sicht auf das Geschehen. Der Standpunkt der Kamera ist auch immer der des Rezipienten. Seine Augen sind die Kamera(linse). Ist also die Rede davon, dass die Kamera in den Sog der Bar²⁵ gezogen wird, so gilt dies gleichfalls für den Rezipienten.

³⁶² Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011, S. 196.

diegetischen und nicht-diegetischen Klängen scheint, ebenso wie jene zwischen Realität und Irrealität, zu verwischen. Immer wieder werden Musikquellen, die Mischpulte der DJs, gezeigt. Es ist allerdings nie sicher auszumachen, ob der begleitende Sound auch wirklich von dieser Quelle stammt.

Des Weiteren hat die auditive Ebene hier die Aufgabe, die Raumwahrnehmung zu beeinflussen. Durch Umgebungsgeräusche und Musik wird ein akustischer Raum geschaffen, der das Eintauchen in das Geschehen maßgeblich unterstützt.

Bilder und Musik arbeiten auf eine Auflösung hin. Die Szene im Schlamm beginnt mit einer statischen Kamera, die uns einen zeitlich-räumlichen Überblick verschafft. Die Bewegungen der Figuren im Film und auch die Schnittfrequenz sind auf die Musik montiert. Somit bestimmt der musikalische Rhythmus jenen der Schnittrhythmus. Neben der Unschärfe ist auch, wie bereits erwähnt, die Zeit ein omnipräsentes Motiv im Film. Sie wird ständig thematisiert, sei dies in visueller Form durch Zeitraffer, Zeitlupe oder „Reverse Motion“, oder in auditiver Form durch Kommentare³⁶³ und Lyrics³⁶⁴ des Soundtracks. In den Innenaufnahmen des Clubs ist selten ersichtlich, um welche Tageszeit es sich handelt. Durch Außenaufnahmen wird uns die Außenwelt der Bar25, die „Realität“ gezeigt und eine zeitliche Orientierung ermöglicht. Der Kontrast zwischen Innen und Außen ist ebenfalls durch die Ästhetik der Filmbilder auszumachen. Während die Außenaufnahmen häufig einen Reportage-Charakter aufweisen, wie beispielsweise die Szene, in der die Polizei auf das Gelände einmarschiert, um die Musikanlage zu konfiszieren,



365

³⁶³ „Zeit ist auf jeden Fall an diesem Ort ein total dehnbarer Begriff. Der Tag ist eben nicht mehr in 24 Stunden eingeteilt, sondern auch mal in 37 oder 72,5 oder ... is' halt nicht mehr 24 Stunden oder sieben Tage. Es sind eben manchmal auch 25 Stunden oder 50 Stunden. Wir haben sozusagen den 25er-Rhythmus eingeführt.“ Juval in: *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*, Min. 26:27.

³⁶⁴ Zum Beispiel *Soil Ain't Solid - 25/7 Mode*.

³⁶⁵ © *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*.

sind die Innenaufnahmen ästhetisiert und mystifiziert. Allein auf visueller Ebene, durch den Einsatz von Nebelmaschinen, bunten Lichtern, Kostümen, Konfetti-Regen und der immer wiederkehrenden Unschärfe, wird eine Assoziation mit etwas Märchenhaftem, etwas Schönen evoziert.



366



367

Der „Point-of-View-Shot“ ist ein sehr starkes Mittel zur körperlichen Involvierung des Rezipienten, welches in unserem Beispiel durch den Gebrauch der Handkamera zusätzlich verstärkt wird. Immer wieder sieht man auch Szenen, in denen sich die Kamera distanziert gibt, was den Eindruck von Objektivität erweckt. Die Kamera befindet sich in einer Beobachter-Situation, bleibt stellenweise distanziert und objektiv, wie in einem Dokumentarfilm üblich. Doch auch die objektiven Aufnahmen tun der somatischen Adressierung des Rezipienten keinen Abbruch. Im Gegenteil: Laut

³⁶⁶ © Carolin Saage.

³⁶⁷ © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.

Maurice Merleau-Ponty ist im Zusammenhang mit der somatischen Wahrnehmung die Sicht auf die Filmfigur von außen besser als eine subjektive Sicht durch die Augen einer Figur. Dies sorgt für eine stärkere somatische Empathie.³⁶⁸ Allerdings übertritt die Kamera dann doch immer wieder eine Schwelle, wird in den Sog der Bar gezogen und ist plötzlich mittendrin im Geschehen. Dieses Phänomen lässt sich bei der detailliert analysierten Beispielszene gut beobachten. Wie die Kamera, befindet sich auch Zuschauer zuerst außerhalb, ist Beobachter einer Situation und wird dann doch hineingezogen, sodass er ins Geschehen eintaucht.

Die Dokumentation birgt auch einige verfremdete Szenen. Dazu gehören Szenen, die im Super8-Stil gehalten sind: Filmkratzer im Frame, verwackelte, ruckelige Aufnahmen, beschleunigte Abfolge der einzelnen Sequenzen, die einem Zeitraffer ähneln und eine Art Unschärfe, die an die typischen Familien- und Urlaubsfilm der 1960er- / 1970er-Jahre erinnert.



369

Diese Szene ist ein weiterer Indikator für eine somatische Adressierung. Durch die artistischen Bewegungen wird der Zuschauerkörper energetisch aufgeladen. Sie bewirken, durch die spürbare Differenz zur eigenen Körpererfahrung, eine somatische

³⁶⁸ Vgl. S. 22 dieser Arbeit.

³⁶⁹ © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.

Anspannung.³⁷⁰ „[D]er ausgelöste Affekt hallt nach in dem Resonanzkörper, den der Zuschauer für den Film darstellt.“³⁷¹



372

Neben den affektiven Körperbildern beinhaltet das Doku-Märchen auch

„Bilder von Bewegung und Objekten, die weder eine herausragende narrative Signifikanz noch eine spektakuläre Sinnlichkeit aufweisen müssen, um dennoch auf subtile Weise den Zuschauer in seiner Körperlichkeit anzusprechen.“³⁷³

Dies sind zum Beispiel Aufnahmen in Kaleidoskop-Optik, durch die Rauscherfahrung und Ekstase visualisiert werden (1:11:28). Die Szene, in der diese Aufnahmen zum Einsatz kommen, ist als Ganzes ebenfalls als Kaleidoskop zu beschreiben, nämlich in dem Sinne, als einzelne, nicht zusammenhängende Einstellungen aneinandergereiht werden. Aufnahme-Splitter psychedelischen Charakters, erzeugt durch Farbfilter, unnatürliches, offensichtlich von Rauschmitteln evoziertes Lachen (die Protagonisten halten Alkohol und Joints in den Händen), Zeitlupe, Unschärfe, Nebel, Buntfärbung des Himmels und der Sound psychedelischer, künstlicher Geräusche. Darüber hinaus der Kommentar, man sei in der Bar „kein Kostverächter“ (1:14:34).

³⁷⁰ Vgl. Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011, S. 199.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² © *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*.

³⁷³ Ebd., S. 208.



374



375

Um noch einen Schritt weiter zu gehen, ist nicht nur diese Szene ein Kaleidoskop, sondern der ganze Film, ähnlich einer Collage aus verschwommenen, unscharfen, verzerrten, verspiegelten Bildern und demgegenüber klare, scharfe Aufnahmen. So spielt auch der Einsatz von Spezialeffekten eine Rolle, denn diese erhöhen die

³⁷⁴ © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.

³⁷⁵ © Bar25 - Tage außerhalb der Zeit.

Erlebnisintensität. Manche Einstellungen sind mit Hilfe von Filtern in Farbe getaucht, manche dagegen wurden einem „color grading“ unterzogen. Amateurhafte Handkamera-Aufnahmen wechseln mit Profiaufnahmen, beispielsweise mit einer Seilkamera-Fahrt über das gesamte Gelände, ebenso ab, wie dies die Verwendung von subjektiver und objektiver Kamera betrifft.

Während Sprache in Form von On- und Off-screen-Interviews und -Geräuschen nur vereinzelt verwendet wird, ist die Musik (ob diegetisch oder non-diegetisch) stets präsent und dominierend, sodass sie das stärkste auditive Element darstellt, denn selbst beim Einsatz von Sprache bleibt sie konstant im Hintergrund hörbar. Während der Interviews werden bis zu drei Tonebenen übereinander gelegt. Sprache, „ambient sound“ und non-diegetische Musik.

Die Musik in *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* hat mehrerer Funktionen inne. Zum einen dient sie der Gliederung des Films. Wie die Illustrationen den Film auf visueller Ebene in einzelne Akte teilt, so tut dies der Soundtrack auf auditiver Ebene. Es handelt sich hierbei um eine zielgruppenspezifische³⁷⁶ Musikauswahl, die speziell für die Dokumentation erfolgt und produziert wurde. Der Soundtrack besteht aus 26 Tracks von langjährigen Wegbegleitern der Bar25 und von DJs, die im hauseigenen Label unter Vertrag sind.

Die sensorische Wirkung von Musik, also die erwähnte physiologische Auswirkung, ist auch hier beabsichtigt.

„[Die] Schwingungen des Tons im Rezeptionsraum [haben] das Potential, direkt in den Körper des Zuschauers einzudringen. Dies bedeutet, dass Musik als kraftvolles Mittel für die Umstrukturierung der affektiven Beziehung zwischen Film und Zuschauer gesehen werden und somit eine Art von Gegenwärtigkeit und Präsenz vermitteln kann.“³⁷⁷

Die Musik in *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* setzt sich zusammen aus „Musik am Drehort“ und „Musik um den Drehort“. Die „Musik am Drehort“ ist hier die diegetische elektronische Musik. „Musik um den Drehort“ ist zwischen Musik im On und Musik im Off platziert und beschreibt eine non-diegetische Musik, welche aber mit dem Schauplatz in Verbindung steht. Die elektronische nicht-diegetische Musik des Soundtracks könnte also genauso gut diegetisch sein.

Die Kontinuität der extra-diegetischen Geräusche verbindet räumlich und zeitlich getrennte Einstellungen narrativ miteinander. Somit verleiht sie der Montage eine

³⁷⁶ Musikdokumentationen werden primär für Fans oder Musikliebhaber gedreht, weshalb sich die Zielgruppe dieser Dokumentation auf Liebhaber der elektronischen Musik und dieser Feierkultur fixiert. Sie ist „[f]ür alle, die noch nie da waren oder noch ein letztes Mal rein wollen“. (Quelle: Trailer *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*).

³⁷⁷ Siewert, Senta, *Musik in Fatih Akins Gegen die Wand – Sampling der Kulturen*, In: *Rock and Pop in the Movies* 3, 2013, S. 24-42.

zeitliche Kontinuität, die der Abfolge eine Logik verleiht und die Rezeption erleichtert. Die Lyrics der Tracks und ihr Timbre sind auf die jeweilige Situation im Bild abgestimmt. Sie ergänzen und kommentieren das Sichtbare. So ist beispielsweise beim Aufbau der Bar25 das Bild eines Hammers beim Einschlagen eines Nagels, auf den Takt der Musik abgestimmt. Die Musik ist ebenso ein Element der inhaltlichen Gestaltung, indem sie der Untermalung der jeweiligen Stimmung dient. In Feierszenen ist ein treibender Beat charakteristisch, wohingegen bei den reportage-ähnlichen Außenaufnahmen oder bei Erhalt der Mietvertrags-Kündigung melancholische Klänge dominieren. Sie dient dementsprechend auch der Kommentierung von Handlungen und Ereignissen, verstärkt ferner die gezeigten Emotionen und den visuellen Gehalt der Bilder.

Wie auf der Bildebene, gibt es auch auf musikalischer Ebene dramatische Steigerungen. Die Exposition des Bildes ist mit der Exposition der Musik synchron. Das Heranführen an eine Szene wird von einem Musik-Intro begleitet. Hier dient die Musik als „stimulierender Hintergrund, der die Wahrnehmung des Bildgeschehens schärft.“³⁷⁸ Als es dann zur Auflösung der Szene kommt, nämlich dem Eintritt in die Welt der Bar25, wird die Musik ebenfalls schneller und lauter und nähert sich hörbar ihrem Höhepunkt. Sie erfährt eine Steigerung und Erweiterung um andere Tonereignisse und löst sich schließlich auf. Der gezielte Einsatz von Musik verstärkt das, was ein Bild alleine nicht im Stande ist auszudrücken, und bereichert den Film um das, was die Filmemacher im Moment der Aufnahme tatsächlich empfinden.

Bei der Schnitttechnik der Dokumentation handelt es sich um eine rhythmische Montage. Alle Bilder sind auf den Beat der Musik geschnitten und der Rhythmus der Musik wird auf den Filmschnitt übertragen. Auch in der Szene, in der die Band *Bonaparte* ein Live-Konzert spielt, sorgt eine schnelle Schnittfrequenz für den passenden Rhythmus zum Song. Diese Montageform verleiht den Bildern Dynamik und appelliert zugleich an die Motorik des Körpers. Bild und Musik werden bewusst aufeinander abgestimmt. Sie sind voneinander abhängig und beeinflussen sich gegenseitig. Ergo geht es nicht um die Bebilderung von Musik oder die Vertonung von Bildern, sondern darum, mit dem Zusammenspiel dieser beiden Phänomene die Körper auf der Leinwand, den Körper des Films und den Körper des Zuschauers miteinander zu verbinden und zwar „zu einer Choreographie von Bewegung, Impulsen, Rhythmus, abruptem Stillstand und energetischen Intensitäten, die auf somatischen Nachvollzug drängen.“³⁷⁹

³⁷⁸ Schmidt, Hans-Christian, *Filmmusik*, Kassel, Basel, London: Bärenreiter 1982, S. 107.

³⁷⁹ Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011, S. 191.

6. Schlussbetrachtung

Ziel vorliegender Studie war es, der Frage nachzugehen, wie sich die Medien Film und elektronische Musik aus wahrnehmungstheoretischer Sicht zum Rezipientenkörper verhalten. Es sollte geklärt werden, ob und wie das audiovisuelle Medium Film mit Hilfe filmtechnischer Mittel eine somatische Adressierung verursacht.

Hierbei war die Darlegung dreier Teilbereiche von besonderer Bedeutung. Zuerst wurden die körperzentrierten Wahrnehmungstheorien nach Maurice Merleau-Ponty, Vivian Sobchack und Thomas Morsch erörtert. Mit diesen als phänomenologischem Grundwissen, wurde ein Ausflug in die Welt der elektronischen Tanzmusik unternommen. Dabei standen die körperliche Wahrnehmung von Technomusik, das „Embodiment“, der Tanz als Körpersprache, die kollektive Masse im Club, die Ästhetik der Szene samt deren Vertreter und die Rolle von Zeit und Raum im Blickfeld. Vereint wurden die erworbenen Kenntnisse im dritten Teil, in dem es galt, den Film als synästhetisch und audiovisuell wahrnehmbares Medium zu beleuchten. In einem vierten Teil schließlich, kommt das bisher angeeignete, theoretische Fachwissen in einer Filmanalyse zur Anwendung. Die Analyse ist allerdings nicht ausschließlich unter Zuhilfenahme der in den drei Teilbereichen erarbeiteten, Theorien erfolgt. Auch wurde das im Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft erlernte Fachwissen herangezogen. Da es sich bei vorliegender Arbeit nicht um eine wahrnehmungspsychologische Untersuchung handeln kann, stehen vor allem filmästhetische Aspekte im analytischen Fokus. Es wurden *die* Bildrepertoires herausgefiltert, welche besonders prädestiniert dafür sind, den Körper zu affizieren.

Was die somatische Wahrnehmung betrifft, so konnte unter Berücksichtigung sämtlicher Theorien, Thesen und Exkursionen, die diese Arbeit anführt, gezeigt werden, dass bei der Rezeption eines Films *immer* eine somatische Wahrnehmung stattfindet, bevor die kognitive einsetzt. Geschehe dies unbewusst, oder bei genauerer Betrachtung des Selbst, teilweise bewusst. Auslöser ist das gemeinsame Wirken von Bild und Ton in Zusammenhang mit filmtechnischen Mitteln, welche unseren Körper direkt adressieren. Körper auf der Leinwand erleichtern diesen Effekt und Affekt insofern, als dass wir unsere Körper mit ihnen assoziieren. Andererseits musste festgestellt werden, dass es keine universelle Regel gibt, wie man nun am effizientesten eine somatische Wahrnehmungserfahrung bei Filmzusehern auslösen kann. Ein somatischer Nachvollzug kann sich sowohl auf der Ebene des Dargestellten, als auch auf der Ebene der Darstellung ereignen. Durch die Darstellung von Bewegung und Dynamik durch den gestalterischen Einsatz der Kamera, können sowohl Körperbilder als auch Objekte eine somatische Reaktion evozieren. Der Grad, in welchem sich eine somatische Adressierung ereignet, variiert allerdings von Rezipient

zu Rezipient. Wahrnehmungserfahrungen sind immer an individuelle Erinnerungen, an den persönlichen kulturellen Hintergrund, an bestimmte Vorlieben - kurz, an subjektive Eigenschaften gekoppelt.

Auch wenn es kein Patentrezept für eine besonders effektive Ansprache des Körpers geben kann, sind spezifische filmische Techniken prädestiniert den Körper in seiner Körperlichkeit besonders stark zu adressieren. *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* greift, auf ein großes Repertoire von Möglichkeiten der Affizierung zurück. Hier sind vor allem die Körperdarstellung, Unschärfe, die die einzelnen Körper-Silhouetten miteinander verschwimmen lässt, und, demgegenüber liegend, die scharfe Darstellung von einzelnen, tanzenden Personen und deren entrückten, ekstatischen (Gesichts-)Ausdrücken zu nennen. Ob dies gelungen ist, muss jeder für sich entscheiden. Dennoch ist die Kombination von affektiven (Körper-)Bildern mit einem, den Körper adressierenden, Soundtrack ein Weg, den Rezipientenkörper zum Vibrieren zu bringen.

Quellenverzeichnis

Literatur

Anz, Philipp/Patrick Walder (Hrsg.), *Techno*, Zürich: Bilger 1995.

Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Bauer, Matthias, *Warykino. Synästhesie bei Boris Pasternak und David Lean*, In: Marschall, Susanne/Fabienne Liptay (Hrsg.), *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*, Marburg: Schüren 2006.

Becker, Jürgen (Hrsg.), *Musik im Film. VI. Münchner Symposium zum Film- und Medienrecht am 26. Juni 1992*, Baden-Baden: Nomos 1993.

Becker, Sybille, *Leib-Bildung-Geschlecht. Perspektiven für die Religionspädagogik*, Münster: Lit 2005.

Bermes, Christian, *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*, Hamburg: Junius 2004.

Bernhard, Peter, *Aisthesis*, In: Zirfas, Jörg/Eckart Liebau (Hrsg.), *Die Sinne und die Künste. Perspektiven ästhetischer Bildung*, Bielefeld: transcript 2008.

Bloch, Ernst, *Über die Melodie im Kino*, In: *Literarische Aufsätze*, Werkausgabe, Band 9, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 8. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Böhringer, Joachim/Peter Bühler/Patrick Schlaich, *Kompendium der Mediengestaltung für Digital- und Printmedien, Band 1*, Berlin, Heidelberg: Springer 2008.

Bruhn, Herbert, *Musik und Gefühl als Objekt und Gestaltqualität einer Wahrnehmungshandlung*, In: Krause, Martina/Lars Oberhaus (Hrsg.), *Musik und Gefühl. Bericht über eine Tagung am Zentrum für interdisziplinäre Forschung in Bielefeld*, Hildesheim: Olms 2012.

Canetti, Elias, *Masse und Macht*, München/Wien: Hanser 1994.

Chion, Michel, *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York: Columbia University Press 1994.

club transmediale/Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Cossart, Axel, *(Anti-) Mode. (...Beatniks, Hippies, Punks, Hip Hopper...)*, Köln: Voco-Edition 1995.

Csordas, Thomas J., *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge: University Press 1994.

Curtis, Robin, *Synästhesie und Immersion. Räumliche Effekte der Bewegung*, In: Curtis, Robin/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hrsg.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München: Fink 2010.

Danzer, Gerhard, *Wer sind wir? Anthropologie im 20. Jahrhundert. Ideen und Theorien für die Formel des Menschen*, Berlin, Heidelberg, New York: Springer 2011.

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Diederichsen, Diedrich, *Unheimlichkeit, Pulse, Subjektlosigkeit, Befreiung*, In: club transmediale/Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

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

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen: Francke 2001.

Gabrielsson, Alf, *Perception and Performance of Musical Rhythm*, In: Clynes, Manfred (Hrsg.), *Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of Music*, New York: Plenum Press 1982.

Gebauer, Gunter/Christoph Wulf, *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek: Rowohlt 1998.

Greif, Mark (Hrsg), *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*, Berlin: Suhrkamp 2012.

Heibach, Christiane, *Massen in Bewegung. Von den Medien der Massen zu den Massen der Medien - und wieder zurück?*, In: *Soziale Medien - Neue Massen?. Reader zum Zweiten Medienwissenschaftlichen Symposium der DFG*, Leuphana Universität Lüneburg, Februar 2012.

Hagener, Malte, *Wohin gehen? Wohin sehen? Raum und multiple Bildschirme in der begehbaren Mehrkanalinstallation*, In: Curtis, Robin/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hrsg.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München: Fink 2010.

Hansmann, Franz, *Videotricks-Wissen wie's geht. 12 tolle Videotricks zum selber machen*, Norderstedt: Books on Demand 2011.

Hißnauer, Christian, *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Erklärungen*, Konstanz: UVK 2011.

Hitzler, Ronald/Michaela Pfadenhauer, *Let your body take control! Zur ethnographischen Kulturanalyse der Techno-Szene*, In: Bohnsack, R./W. Marotzki (Hrsg.), *Biographieforschung und Kulturanalyse. Transdisziplinäre Zugänge qualitativer Forschung*, Opladen 1998.

Holert, Tom, *Star-Schnittstelle. Glamour und elektronische Popkultur*, In: club transmediale/Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Islinger, Michael Albert, *Entmaterialisierte Blicke. Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos*, In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 1 1/2005, Themenheft zu Image 1.

Jost, Ekkehard, *Reclams Jazzlexikon. Sachlexikon*, 2. erweiterte und aktualisierte Auflage, Stuttgart: Reclam 2003.

Jürgens, Jessika, *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit. Der Dokumentarfilm*, Interview mit Britta Mischer, In: *Intro*, Ausgabe 207, November 2012.

Kandorfer, Pierre, *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*, Köln: DuMont 1998.

Kirchner, Babette, *Eventgemeinschaften. Das Fusion Festival und seine Besucher*, Wiesbaden: VS 2011.

Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden: SV 2004.

Kleiner, Marcus (Hrsg.)/Achim Szepanski (Hrsg.), *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Koch, Gertrud, *Vorwort*, In: Curtis, Robin/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hrsg.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München: Fink 2010.

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Krause-Wahl, Antje/Heike Oehlschläger/Serjoscha Wiemer (Hrsg.), *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, Bielefeld: transcript 2006.

Kruse, Patrick, *Nine Inch Nails - Besides You In Time*, In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.

Küpers, Wendelin, *Phänomenologie des Ästhetischen und integrale Phäno-praxis des Lernens in responsiven Organisationen*, Raleigh: LuLu 2012.

Kuhn, Thomas, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Le Bon, Gustav, *Psychologie der Massen*, 4. Auflage, Stuttgart: A. Kröner 1922.

Liebsch, Dimitri, *Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie*, In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 17 vom 07.01.2013.

Marks, Laura, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, London: Duke University Press 2000.

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Kino und die neue Psychologie*, In: *Sinn und Nicht-Sinn*, München: Fink 2000.

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Kino und die Psychologie*, In: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg: Meiner 2003.

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Primat der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink 1994.

Merleau-Ponty, Maurice, *Die Struktur des Verhaltens*, Berlin: Walter de Gruyter 1976.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter 1966.

Moritz, Rebecca Anna, *Musikvideos. Bild und Ton im audiovisuellen Rhythmus*, Boizenburg: Werner Hülsbusch 2010.

Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011.

Morsch, Thomas, *Wahrgenommene Wahrnehmung, gesehenes Sehen. Zur ästhetischen Performativität des Films*, In: Christian Fink/Holger Simon (Hrsg.), *Kunstkommunikation. Wie ist Kunst möglich? Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin: Kadmos 2010.

Morsch, Thomas, *Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films, Audition und die ästhetische Moderne*, In: Nessel, Sabine, *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin: Bertz + Fischer 2008.

Motte-Haber, Helga, *Bild und Ton. Das Spiel der Sinnesorgane oder der Film im Kopf*, In: Krüger, Klaus/Matthias Weiß (Hrsg.), *Tanzende Bilder. Interaktion von Musik und Film*, Fink: München 2008.

Nessel, Sabine/Winfried Pauleit/Christine Rüffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews (Hrsg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin: Bertz + Fischer 2008.

Peters, Deniz, „Embodiment“, *Elektroakustische Musik und Expressivität*, In: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Heft 83 (Mai 2010), Mühlenbeck: Positionen 2010.

Poschardt, Ulf, *DJ-Culture*, Hamburg: Rogner und Bernhard 1995.

Richard, Birgit, *DJ-Jane Kicks and Acid Chicks*, In: club transmediale/Meike Jansen (Hrsg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Rietveld, Hillegonda, *Im Spektrum von Techno*, In: Kunstverein Medienturm (Hrsg.), *Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume*, Wien: Folio 2005.

Schlögel, Karl, *Berlin und das Städtchenetz im neuen Europa*, In: Bollmann, Stefan (Hrsg.), *Kursbuch Stadt. Stadtleben und Stadtkultur an der Jahrtausendwende*, Stuttgart: DVA 1999.

Schmidt, Hans-Christian, *Filmmusik*, Kassel, Basel, London: Bärenreiter 1982.

Schneider, Norbert Jürgen, *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*, München: Ölschläger 1989.

Schönhammer, Rainer, *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung*, Wien: UTB 2009.

Schwanhäußer, Anja, *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Frankfurt am Main: Campus 2010.

Seifert, Anja, *Körper, Maschine und Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur*, Dissertation im Fachbereich Erziehungswissenschaft, Psychologie, Sport- und Bewegungswissenschaften an der Universität-Gesamthochschule Essen, 18.07.2002.

Siewert, Senta, *Musik in Fatih Akins Gegen die Wand – Sampling der Kulturen*, In: *Rock and Pop in the Movies* 3, 2013.

Simmel, Georg, *Psychologie des Schmucks*, In: Lichblau, Klaus/Georg Simmel, *Soziologische Ästhetik*, Wiesbaden: VS 2009.

Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.

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

Sobchack, Vivian, *The Scene of the Screen. Beitrag zur Phänomenologie der ‚Gegenwärtigkeit‘ im Film und in den elektronischen Medien*, In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Soeffner, Hans-Georg, *Auslegung des Alltags - Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, Konstanz: UVK 2004.

Stoller, Silvia, *Zur phänomenologischen Wahrnehmungstheorie bei Maurice Merleau-Ponty in der Phänomenologie der Wahrnehmung*, Dissertation an der Grund- und Integrationswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1991.

Striewisch, Tom, *Der große Humboldt Fotolehrgang. Von der Aufnahme zum fertigen Bild*, Hannover: Humboldt 2012.

Voss, Christiane, *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, In: Koch, Gertrud/Christiane Voss (Hrsg.), *...kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink 2006.

Voss, Christiane, *Zur Konstitution der Phänomenalität cinematografischer Illusion*, In: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

Waider, Christina, *Crowdfunding als alternatives Filminvestitionsmodell. Ist Crowdfunding und Crowdinvesting ein zukunftsfähiges Finanzierungsmittel?*, Hamburg: Diplomica 2013.

Waldenfels, Bernhard, *Das Problem der Leiblichkeit bei Merleau-Ponty*, In: Waldenfels, Bernhard, *Der Spielraum des Verhaltens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Wicke, Peter, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig: Kiepenheuer 1998.

Williams, Linda, *Jetzt auf einem kleinen Bildschirm in Ihrer Nähe!*, In: Metelmann, Jörg, *Porno-Pop. Im Erregungsdispositiv*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2010.

Zechner, Anke, *Filmwahrnehmung mit allen Sinnen - von der Programmierung der Nahsinne im Kino. Gedanken zum Verhältnis von visuellen Programmen und Gerüchen*, In: Klippel, Heike, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Münster: Lit 2008.

Online-Quellen

Blindow, Verena, *Wahrgenommene Wahrnehmung*, 06.03.2012, http://www.fu-berlin.de/campusleben/forschen/2012/120306_filmwissenschaft/index.html, gesichtet am 27.05.2013.

Empirismus

<http://www.wissen.de/lexikon/empirismus>, gesichtet am 27.04.2013.

Gerischer, Christiane, *Groove. Magische Momente. Versuch einer rationalen Annäherung*, In: *PopScriptum 11. The Groove Issue*, Online-Publikation des Forschungszentrum Populärer Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, November 2010, http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_gerischer.html, gesichtet am 05.06.2013.

Gottschalk, Katrin, *Am bunten Strand der Spree*, In: *Der Tagesspiegel*, Onlineausgabe 02.05.2012, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/party-doku-ueber-die-bar-25-am-bunten-strand-der-spree/6577962.html>, gesichtet am 05.11.2013.

Inkubato

<http://www.inkubato.com/de/projekte/bar25>, gesichtet am 07.11.2013.

Intellektualismus

<http://www.wissen.de/lexikon/intellektualismus>, gesichtet am 27.04.2013.

Intersubjektivität

<http://www.wissen.de/lexikon/intersubjektivitaet>, gesichtet am 21.06.2013.

Krupp, Kerstin, *Die Chronistin der Party-Rebellion*, In: *Frankfurter Rundschau*, Onlineausgabe, 03.05.2012, <http://www.fr-online.de/politik/bar-25-film-die-chronistin-der-party-rebellion,1472596,15093524.html>, gesichtet am 05.11.2013.

Matussek, Peter, *Was ist Medienästhetik?*, 2008, <http://www.medienaesthetik.uni-siegen.de/medienaesthetik/>, gesichtet am 10.01.2014.

Pfleiderer, Martin, *Dimensionen der Groove-Erfahrung. Eine empirische Studie*, In: *PopScriptum 11 - The Groove Issue*, Online-Publikation des Forschungszentrum

Populärer Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, November 2010, http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_pfleiderer.html, gesichtet am 08.06.2013.

Sasse, Denis, *Interview mit Britta Mischer (,Bar25‘)*, 22.08.2012 auf <http://www.filmto.net/interview-mit-britta-mischer-bar25/>, gesichtet am 08.11.2013.

Schreier, Dirk, *Der richtige Rhythmus*, In: *Schnitt. Das Filmmagazin Nr. 51*, Online-Ausgabe: <http://www.schnitt.de/212,5725,01.html>, gesichtet am 14.10.2013.

Stangl, Werner, *Lexikon für Psychologie und Pädagogik*, 2010, <http://lexikon.stangl.eu/1185/massenpsychologie/>, gesichtet am 17.06.2013.

Tedjasukmana, Chris, *Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden*, 01.01.2008, In: *Nach dem Film. No. 10: Kino zwischen Text und Körper*, 2008, <http://www.nachdemfilm.de/content/unter-die-haut-gehen-zur-welt-sein-und-anders-werden>, gesichtet am 15.05.2013.

Filmographie

Bar25 - Tage außerhalb der Zeit, Mischer, Britta/Nana Yuriko (Buch & Regie), Berlin, 2012, 97 Min.

Berlin at Night, Berlinmusic TV, 2010, 30 Min.

Entr'acte, René Clair (Regie), 1924, 20 Min.

Feiern - Don't forget to go home, Maja Classen (Regie), 2006, 81 Min.

We call it Techno, Maren Sextro/Holger Wick (Regie), 2008, 100 Min.

Zeitgeist Stammheim, Christine Lyschik/Tim Richter (Regie), 2009, 69 Min.

Abstract

Schon länger spielt der Körper in film- und medienwissenschaftlichen Theorien eine essentielle Rolle. Doch die 1990er Jahre stehen für eine Neuorientierung der bisherigen Theorien. Der Fokus liegt nun auf der körperlichen Wahrnehmung und der Reflexion der Medien aus der Perspektive des Körpers. Diese Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt die wichtigsten Theorien zum Thema „Körper im Film“ und „Körper in der elektronischen Tanzmusik“ darzustellen, um mit diesen als Vorwissen eine audiovisuelle Analyse der Dokumentation *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* vorzunehmen.

Im ersten Teil werden die phänomenologischen Theorien zur somatischen Wahrnehmung von Film nach Maurice Merleau-Ponty, Vivian Sobchack und Thomas Morsch beleuchtet. Im zweiten Teil der Arbeit wird der Körper im Umfeld elektronischer Tanzmusik betrachtet. Des Weiteren werden die Eigenschaften von Film als audiovisuelles Medium begutachtet. Hier steht das gemeinsame Wirken von Film und Musik im Betrachtungspunkt. Abschließend wird das genannte Filmbeispiel *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit* einer audiovisuellen Analyse unterzogen. Sie ist Gegenstand der Untersuchung, da sich hier Körperbilder mit elektronischer Tanzmusik und affektiven Bildrepertoires vereint finden. Bei der Analyse stehen die filmtechnischen Mittel, mit Hilfe derer eine körperliche Adressierung der Rezipienten bewirkt werden kann, im Zentrum.

For quite some time, the body has played an essential role in film and media studies. However, the 1990s stand for a reorientation of previous theories. The focus is now on physical perception and on the reflection of media from the perspective of the body. This paper is dedicated to presenting the most important theories on the issues of “the body in film” and “the body in electronic music”, and it uses this knowledge to make an audiovisual analysis of the documentary *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*.

The first part of this paper will illuminate the phenomenological theories about somatic perception of film by Maurice Merleau-Ponty, Vivian Sobchack, and Thomas Morsch. Subsequently, the second part will examine the body in the environment of electronic dance music. Furthermore, the characteristics of film as an audiovisual medium will be examined. What matters here is the joint effect of film and music. Finally, the documentary *Bar25 - Tage außerhalb der Zeit*, which combines body images with electronic music and affective image repertoire, will be analysed in an audiovisual way. The analysis is focused on the film technological means that cause a somatic addressing of the receivers.

Lebenslauf

Sarah Valeska Lebkücher

Persönliches

Sarah Valeska Lebkücher
03.09.1987

Ausbildung und Schule

2014	2. Studienabschnitt Theater-, Film- und Medienwissenschaft abgeschlossen
06/2010	1. Diplomprüfung Theater-, Film- und Medienwissenschaft
03/2008	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
03/2007	Abitur Käthe-Kollwitz-Gymnasium Neustadt an der Weinstraße

Praktika

2012	Axel-Springer-Verlag, BILD, Textressort, Berlin
2011	Hubert Burda Media, InStyle, München
2010	Axel-Springer-Verlag, BILD, Fotoredaktion, Berlin Sat1, Mainz
2008	Openair-Kino & Kulturhaus, Berlin-Spandau