



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Reiz, der das Hirn träumen macht“
Theorien der Körperlichkeit bei Stan Brakhage

Verfasserin

Anne Kern

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer

*Ich danke
meinen Eltern für die emotionale und finanzielle
Unterstützung während des Studiums.
Vielen Dank auch an Katharina G.,
für die aufmerksame und bereichernde
Korrektur dieser Arbeit.*

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S.7
1. Der Körper und die Wahrnehmung	S.9
1.1. Phänomenologie der Wahrnehmung des Leibes	S.11
2. Die Körperlichkeit von Film	S.17
2.1. Der Film als Subjekt	S.17
2.2. Vermittelte Wahrnehmung	S.19
2.2.1. Inkorporierte Relation	S.19
2.2.2. Hermeneutische Relation	S.21
2.3. Das Sensorium des filmischen Leibes	S.23
2.4. Kinästhetische Eigenschaften	S.24
3. Die Körperlichkeit der Zuschauererfahrung	S.28
3.1. Vom Sehen und Berühren	S.29
3.1.1. Die Beschaffenheit der Dinge und ihre Wahrnehmung	S.31
3.2. Hinwendung des Zuschauers zur Leinwand	S.34
3.2.1. Haptische Bilder	S.36
3.2.2. Die Haut des Films	S.38
3.2.3. Berührung der Sinne	S.41
4. Die Körperlichkeit der Herstellung von Film	S.46
4.1. Der <i>filmmaker</i>	S.46
4.2. Das Material	S.48
5. Stan Brakhage	S.50
5.1. Ein Künstler der Avantgarde	S.51
5.2. Brakhages Filmtheorie	S.54
5.2.1. Visualität	S.55
5.2.2. Akustik	S.59
5.2.3. Synästhesie	S.62
6. Körperlichkeit bei Brakhage	S.64
6.1. Die Herstellung von Film	S.64
6.1.1. Aufnahmeprozess	S.64
6.1.2. Postbearbeitung	S.68
6.2. Die Berührung des Zuschauers	S.73
6.2.1. Das Visuelle in <i>Dog Star Man: Prelude</i>	S.73
6.2.2. Das Akustische in <i>Desistfilm</i>	S.79
7. Fazit	S.85

8. Quellenverzeichnis	S.87
8.1. Laufbildverzeichnis	S.90
9. Anhang	S.91
9.1. Deutsche Zusammenfassung	S.91
9.2. Englisches Abstract	S.92
9.3. Lebenslauf	S.93

Einleitung

„More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood.“¹

Die große Faszination, die das Filmerlebnis oft auf seine Zuschauer ausübt, impliziert bereits auf gewisse Weise, dass dieses ‚Erleben‘ mehr beinhalten muss als das bloße Sehen und Hören von Inhalten, die nicht im Präsens geschehen. Die vorliegende Arbeit setzt an dieser Stelle an: was meint das ‚Erleben‘ von Film? Wie kann Film eine Erfahrung sein, die mehr ist als Sehen und Hören? Wie kann Film eine Erfahrung sein, die alle unsere Sinne affiziert und inwiefern ist Film ein Reiz, der unser Hirn träumen macht, der aber nicht nur unsere Gedanken anregt, sondern uns vielmehr tief im Innersten unseres Körpers berührt?

Um diese Fragen zu beantworten, konzentriert sich diese Arbeit auf die Sinnlichkeit und Körperlichkeit des Films. Doch nicht nur der Körper des Zuschauers ist hier von Bedeutung, sondern auch der Körper des Filmemachers. Seine Erfahrung, seine Intentionen und sein konkret körperliches Handeln sind zunächst unerlässlich für die Produktion eines Filmes. Sein Handeln beeinflusst das Endprodukt und wird für den Zuschauer in der Filmwahrnehmung sichtbar. Auf welche Art und Weise dies geschieht, wird im Laufe dieser Arbeit beschrieben.

Die Frage der Wahrnehmung beruht in dieser Arbeit auf der existenziellen Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty. Ausgehend von seinen Überlegungen, dass Wahrnehmung immer an ein Subjekt geknüpft sei, konstruiert sich ein Konzept vom Film als Leib. Auf dieser Basis entwickelte die Filmwissenschaftlerin Vivian Sobchack dieses Konzept und konstatierte die Filmerfahrung als leibhaftige Intersubjektivität. Zunächst wird unter einer theoretischen Herangehensweise das Konzept des filmischen Leibes nachgezeichnet und die wechselseitigen Relationen seiner einzelnen Elemente beschreiben. Auf Grundlage dessen wird dann anschließend auf die Körperlichkeit der Zuschauererfahrung eingegangen. Mit Merleau-Ponty wird gezeigt, dass durch den Sehsinn auch viele weitere Eigenschaften der Welt erfasst werden können. Daraus folgt, dass die sinnlichen Qualitäten des bewegten Bildes weit über die reine Visualität hinausgehen. In der Filmwahrnehmung kann der Zuschauer Objekte berühren und betasten, er kann die dargestellten Dinge riechen und schmecken.

¹ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press 1992, S.3.

Diesbezüglich werden unterschiedliche filmwissenschaftliche Theorien vorgestellt werden. Der Schwerpunkt liegt hier auf den visuellen Aspekten des Films. Der Ton im Film und seine Reize werden an einigen Stellen dieser Arbeit zwar angeschnitten, jedoch würde eine weitere Ausführung den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.

Der zweite Teil der Arbeit rückt das Werk des amerikanischen Avantgardekünstlers Stan Brakhage in den Mittelpunkt. Dieser verhielt sich besonders körperlich zu seinen Filmen. Was sich zum einen auf die Handarbeit an seinem Filmmaterial und die technische Umsetzung seiner Intentionen bezieht – zum anderen jedoch einen Bezug zu seiner eigenen Wahrnehmung und seinen Visionen, die immer ‚Ausgangsmaterial‘ seiner filmischen Intention sind, herstellt. In seinen Filmen und theoretischen Werken stellt Brakhage den konventionellen menschlichen Sehvorgang in Frage und entwickelt eine Art „visuelle Phänomenologie.“ Für ihn ist der Blick mit geöffneten Augen nicht die einzige Möglichkeit visuelle Realität wahrzunehmen. Untersucht wird Brakhages Verhältnis zur Visualität, zu Sprache und zu Musik. Auch der Frage, mit welchen kreativen filmtechnischen Mitteln Brakhage seine Intentionen umsetzt, wird ausgiebig nachgegangen.

Ein Ziel des Künstlers ist es unter anderem, visuelle Ereignisse wie Musik zu komponieren. Der Zuschauer wird mit seiner eigenen Körperlichkeit konfrontiert, und es werden die unterschiedlichsten Sinne angesprochen. Dabei wird auch die Frage angedeutet, ob die experimentellen Filme des Künstlers ein stärkeres sinnliches Potenzial implizieren, als etwa konventionell produzierte Filme. Abschließend wird die spezielle Wirkung des Films auf den Zuschauer an zwei Filmbeispielen von Stan Brakhage untersucht.

Im Folgenden wird auf eine begriffliche Differenzierung zwischen der maskulinen und der femininen Form verzichtet. Dies soll keine Benachteiligung oder Diskriminierung von Bevölkerungsgruppen darstellen, sondern dient lediglich der Vereinfachung und der erhöhten Lesbarkeit der Arbeit.

1. Der Körper und die Wahrnehmung

Im psychologischen Sprachgebrauch werden als Wahrnehmung diejenigen psychischen Ereignisse definiert, die durch Reize beziehungsweise Reizkonstellationen hervorgerufen werden. Diese werden über neurophysiologische Mechanismen durch ein Sinnesorgan vermittelt. Damit ist die Wahrnehmung über die Sinnesorgane das Bindeglied zu der uns umgebenden Realität. Von der Funktion der Sinnesorgane ist folglich abhängig, ob und auf welche Weise sich ein Lebewesen in seiner Umgebung behaupten und weiterentwickeln kann. Beim Menschen ist es vorrangig die visuelle Wahrnehmung, die zur Entwicklung eines ‚inneren Modells‘ der Realität beiträgt.² Aus ihr entspringen etwa 80% des gesamten Inputs also der pro Zeiteinheit aufgenommenen Informationsmenge. Doch auch alle weiteren menschlichen Sinne sind von großer Bedeutung und verschmelzen in der Wahrnehmung.

Sinne	Reize	Sinnesorgan	Rezeptoren	Empfindungen
Sehen (Visuelles System)	Lichtwellen	Auge	Stäbchen, Zapfen in der Retina	Farben, Formen, Gestalten, Räumlichkeiten
Hören (Akustisches System)	Schallwellen	Ohr	Haarzellen in der Basilarmembran	Töne, Klänge, Geräusche
Geruchssinn (Olfaktorisches System)	Riechstoffe	Nase	Riechzellen im Riechepithel der Nase	Düfte (blumig, faulig, stechend, ätherisch,...)
Geschmackssinn (Gustatorisches System)	Geschmacksstoffe	Zunge	Geschmacksknospen der Zunge	Geschmacksempfindungen (süß, sauer, bitter, salzig, ...)
Hautsinne (Somatosensorisches System)	Berührung	Haut	Nervenenden in der Haut	Berührung, Schmerz, Wärme, Kälte
Gleichgewichtssinn (Vestibuläres System)	Krafteinwirkungen (Schwerkraft, Fliehkräfte)	Innenohr	Haarzellen in den Bogengängen des Ohres	Bewegung im Raum, Empfindung der Schwerkraft
Bewegungssinn (Kinästhetisches System)	Muskelbewegungen	Muskeln, Sehnen und Gelenke	Nervenfasern im Bewegungsapparat	Bewegung und Orientierung von Körperteilen im Raum

Die Tabelle³ veranschaulicht sowohl die physische als auch die psychische Dimension der Wahrnehmung. Am Anfang steht immer ein Reiz, der über die Rezeptoren eines Sinnesorgans wahrgenommen wird und infolgedessen eine Empfindung auslöst. Auf die genauen

² Vgl. Rainer, *Psychologie* Maderthaner, Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2008, S.133.

³ Tabelle aus: Maderthaner, *Psychologie*, S.134. Anm. zur Tabelle: In anderen psychologischen Publikationen werden noch weitere Sinne definiert, wie z.B. der Zeitsinn oder der Magnetsinn (der vor allem bei Tieren von Bedeutung ist).

psychophysikalischen und biologischen Faktoren soll hier jedoch nicht näher eingegangen werden. Vorrangig ist, dass sich aus der Wahrnehmung einer Empfindung die Emotion manifestiert. In der psychologisch-wissenschaftlichen Terminologie wird diese als eine „wertende, integrative und komplexe Reaktion des Organismus auf eine gegebene Situation oder einen auslösenden Reiz“⁴ definiert. Die Emotion ist grundlegend für Affekt und Stimmung. Als Affekt wird eine kurzfristige, eher undifferenzierte Emotion bezeichnet, während sich die Stimmung durch eine langfristige, aber schwach ausgeprägte Emotion charakterisiert. Der Affekt-Begriff kann noch weiter präzisiert werden:

„Als Affekt wird ein eher kurzer Erlebnisinhalt bezeichnet, der als entweder positiv, negativ, aktivierend oder deaktivierend empfunden wird und häufig von kognitiven, physiologischen und motorischen Reaktionen begleitet ist.“⁵

In diesem psychologischen Sinne kann der Affekt als Vermittlungsprozess zwischen dem Reiz und der Reaktion gesehen werden.

Ein einheitlicher Wahrnehmungseindruck entsteht durch die Verknüpfung der verschiedenen Sinnesreize. Diese Verknüpfung wird *intermodale Assoziation* genannt und findet im *assoziativen Kortex*, in der Großraumrinde des Gehirns, statt. Sie verbindet sämtliche Sinnessysteme und ist ihnen gleichzeitig übergeordnet.⁶ Dieser Mechanismus wurde von Neurologen entdeckt, die sich mit dem Phänomen der *Synästhesie* beschäftigten. Während die meisten Menschen die Verknüpfung von Sinnesreizen sehr unterbewusst erleben, haben Synästheten eine sehr viel komplexere, ausgeprägte und bewusste Wahrnehmung der intermodalen Assoziationen. Sie können etwa Farben riechen oder Töne schmecken. In einem späteren Kapitel wird auf das Phänomen, das eigentlich als Wahrnehmungsstörung gilt, noch näher eingegangen.

Die unterschiedlichen menschlichen Sinne und ihre psychopathologischen Zusammenhänge stehen an dieser Stelle exemplarisch und zum Zwecke ihrer Definition. Es gilt in dieser Arbeit eher, eine Phänomenologie dieser psychischen Vorgänge zu erstellen und zu verfolgen, welche Auswirkungen sie in spezifischen Situationen für die Menschen haben.

⁴ Maderthaner, *Psychologie*, S.297.

⁵ Maderthaner, *Psychologie*, S.298.

⁶ Vgl. Kathrin Fahlenbrach, *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*, Marburg: Schüren Verlag GmbH 2010, S.53-55.

1.1. Phänomenologie der Wahrnehmung des Leibes

Der Begriff der „Phänomenologie“ beschreibt in seiner etymologischen Wortbedeutung die ‚Lehre vom Sichtbaren‘. Abgeleitet vom griechischen φαivόμενον enthält er das Wort φως (phos), welches übersetzt „Licht“ bedeutet. In der Phänomenologie geht es also um das, was uns erscheint. Gemeint ist jedoch keinesfalls der *Schein* oder die *Erscheinung* der Dinge, denn der „Schein“ wäre ja von der Wirklichkeit getrennt. Vielmehr geht es um die „Sache selbst“, um ihr Sichtbarsein und Gesehen werden also, und im letzten um „alle Gegebenheiten, also um die Welt.“⁷ Damit impliziert die Phänomenologie neue Perspektiven vor allem für die Geisteswissenschaften:

„Was durch eine empirische Methode an Realität ausgegrenzt würde, kann – phänomenologisch erfaßt – gerade für die geisteswissenschaftliche Betrachtungsweise bedeutsam sein. Hierbei sei an Phänomene erinnert wie Einmaligkeit, Individualität, Ganzheit, Struktur, Geistiges überhaupt, menschliche Beziehungen und Verhaltensweisen, qualitative Momente usw. All dies kann als Gegebenheit phänomenologisch beschrieben werden.“⁸

Die Phänomenologie ist eine philosophische Strömung, die Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem von dem Deutschen Edmund Husserl begründet und in einem lebenslangen Denkprozess weiterentwickelt wurde. Sein philosophisches Bemühen bestand vor allem darin, die Konstitution von Welt und Sinn im intentionalen Bewusstsein zu erforschen und zu benennen. Im Jahr 1945, ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen von Husserls ersten Werken, erschien Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung*.⁹ Darin knüpft er an Husserls Theorien an, gibt ihnen jedoch eine neue Wendung. Die Lebenswelt ist bei ihm nicht mehr bloß transzendentes Phänomen, sondern darüber hinaus das Fundament des intentionalen Bewusstseins. Die Lebenswelt konstituiert sich *vor* dem Bewusstsein, denn das Bewusstsein findet sich „je schon in der Welt am Werke.“¹⁰ Der französische Philosoph stellt gleich zu Beginn seines Werkes klar: „Phänomenologie ist Wesensforschung – alle Probleme, so lehrt sie, wollen gelöst sein durch Wesensbestimmungen: Bestimmung des Wesens der Wahrnehmung etwa, des Wesens des Bewusstseins.“¹¹

⁷ Helmut Danner, *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik: Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*, München (u.a.): Ernst Reinhard Verlag 1994, S.117.

⁸ Danner, *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik*, S.120.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter 1966, Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm; (Orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gaillmard: 1945).

¹⁰ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.491.

¹¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.3.

Und dieses Wesen der Dinge müsse zurückversetzt werden in seine eigene Existenz, um Mensch und Welt zu verstehen. Diesem Verständnis liegt die philosophische Idee zugrunde, dass die Welt „vor aller Reflexion in unveräußerlicher Gegenwart“¹² immer schon da ist.

Für Merleau-Ponty ist der Leib Ausgangspunkt und somit Dreh- und Angelpunkt aller Wahrnehmung. Sein Begriff vom Leib grenzt sich dabei von dem des Körpers ab, gemäß der „phänomenologischen Unterscheidung zwischen dinghaftem Körper und fungierendem Leib als Medium, in dem die Welt als solche auftritt.“¹³ Alle Erfahrung der Welt ist mit ihm verbunden und wird erst durch den Leib ermöglicht. Der Leib ist „die geronnene Gestalt der Existenz selbst.“¹⁴ Dieser Gedanke ist grundlegend für die existenzielle Phänomenologie des Franzosen und zieht sich durch sein denkerisches Lebenswerk. Dabei ist das Sehen, das immer vom Körper ausgeht, der wichtigste Sinneseindruck.

Lambert Wiesing führt diesen Gedanken weiter aus: „Phänomenologie ist die Erforschung von Korrelationen und so auch der Korrelation, daß man etwas, was man sieht, nur sieht, weil man dieses etwas als etwas sieht.“¹⁵ Die Wahrnehmung verlangt nach einem wahrnehmenden Subjekt, das dem Wahrgenommenen Wert einschreibt. Ohne dieses wahrnehmende Subjekt ist Wahrnehmung nicht möglich. Indem sich das Subjekt zur Welt verhält, kann Wahrnehmung *existieren*. Dadurch kann Wahrnehmung immer nur eine Auswahl, immer nur subjektiv sein.

„Der Leib“, schreibt Merleau-Ponty, „ist das Vehikel des Zur-Welt-Seins, und einen Leib haben, heißt für den Lebenden, sich in einem bestimmten Milieu zu gesellen [...]“¹⁶ Der Leib ist in der Welt und Teil der Welt und situiert sich so in einer bestimmten Umgebung. Folglich ist einem Menschen die Welt nicht von vornherein erschlossen, sie ist vielmehr das „natürliche Feld und Milieu all meines Denkens und aller ausdrücklicher Wahrnehmung.“¹⁷

Merleau-Ponty enthüllt hier ein Primat der Wahrnehmung, dem dann alle Erkenntnisse der Welt folgen. Mit seinem Konzept des Leibes wendet er sich unter anderem gegen Kant und Descartes und kritisiert:

¹² Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.3.

¹³ Drehli Robnik, „Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie“, In: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz: Theo Bender 2003, S.246-280, hier: 246.

¹⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.273.

¹⁵ Lambert Wiesing, *Phänomene im Bild*, München: Fink 2000, S.61.

¹⁶ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.106.

¹⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.7.

„Descartes und vor allem Kant haben Subjekt und Bewusstsein von ihrem Weltbezug *loszulösen gesucht* [...]; sie ließen das Bewusstsein als die absolute Selbstgewißheit, als transzendente Bedingung des Seins, den Akt des Verknüpfens als Fundament alles Verknüpften erscheinen.“¹⁸

Die Unterscheidung zwischen Körper als Substrat und immateriellem Geist würde zu einem der Wahrnehmung vorausgehenden Verständnis der Welt führen. Dieses objektive Denken ignoriere jedoch das Subjekt der Wahrnehmung.¹⁹ Der wahrnehmende Geist, ist immer ein inkarnierter Geist: „Weder ist der Körper eine Sache unter anderen Sachen, noch ist der Geist von der Welt der Körper ablösbar.“²⁰ Der Geist ist tief im Leib verwurzelt und verhält sich ausschließlich durch ihn zur Welt. Der Geist ist nur im und durch den Leib erfahrbar. Dabei besitzt der Leib seine ihm eigene Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit, die ständig erweitert und verändert wird:

„So wie meine lebendige Gegenwart auf eine Vergangenheit hin geöffnet ist, die ich gleichwohl nicht mehr erlebe, und auf eine Zukunft hin geöffnet ist, die ich noch nicht erlebe, ja die ich vielleicht niemals erleben werde, so vermag sie sich auch auf Zeitlichkeit hin zu eröffnen, die ich nicht erlebe, und einen sozialen Horizont zu besitzen, so daß meine Welt sich nach der Maßgabe einer kollektiven Geschichte erweitert, die meine private Existenz übernimmt und sich zu eigen macht.“²¹

Eine weitere Eigenschaft des Leibes zeigt sich in seiner Permanenz. Der Leib situiert sich permanent zur Welt. Dabei spielen die Augen als Ort der Wahrnehmung wiederum die größte Rolle. Das führt zu der Tatsache, dass der eigene Leib nur bruchstückhaft erfahrbar ist. Wir können uns von anderen Gegenständen beliebig entfernen, sie aus verschiedenen Perspektiven betrachten. Doch der eigene Leib ist ständig da, wir können uns nicht von ihm entfernen. Er entzieht sich einer vollständigen Erkundung und Sichtbarmachung. Damit bleibt der eigene Leib stets Fragment:

„Daß er stets bei mir und ständig für mich da ist, besagt in eins, daß ich niemals ihn eigentlich vor mir habe, daß er sich nicht vor meinem Blick entfalten kann, vielmehr am Rande der Wahrnehmung bleibt und dergestalt *mit* mir ist“²²

Die vom Kopf entfernt liegenden Teile unseres Körpers können wir sehr wohl gegenständlich betrachten. Nähern wir uns jedoch dem Gesichtsbereich, trennt sich der Blick immer mehr von den Gegenständen: „[...] in ihrer Mitte bildet er einen Quasi-Raum, zu dem sie [die

¹⁸ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.5, (Hervorhebg. im Orig.).

¹⁹ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.244.

²⁰ Hans Werner Arndt, „Vorwort“, In: Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. und übers. von Hans Werner Arndt, Hamburg: Rowohlt 1967, S.5-12; hier: S.8.

²¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.492.

²² Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 115, (Hervorhebg. im Orig.).

Augen] nicht Zugang haben.“²³ Von unserem Kopf können wir höchstens noch die Nasenspitze oder den Umriss der Augenhöhlen erahnen, alles andere entzieht sich dem Blick. Die eigenen Augen sind der blinde Fleck unserer Wahrnehmung.

Der Sehsinn ermöglicht folglich keine vollständige Erfahrung des eigenen Leibes. Ganz anders verhält es sich mit dem Tastsinn. In der Bewegung kann der Leib vor allem mit der Hand ertastet werden und zwar auch diejenigen Teile, die sich unserer direkten Betrachtung entziehen. Diese Teile existieren für uns als „Scheinbild des Tastsinns.“²⁴ Der eigene Leib kann vollständiger wahrgenommen werden und manifestiert sich in der Berührung seiner selbst als subjektives Objekt.

Betasten wir einen Gegenstand, so können wir seine Ausmaße und seine taktilen Eigenschaften wahrnehmen und erkennen. Tasten wir jedoch mit unserer rechten Hand nach der linken, entsteht eine Verdopplung. Wir berühren unseren Leib mit unserem Leib. Wir berühren und werden zugleich berührt und diese Empfindung verhält sich weitgehend unbewusst.

„Drücke ich beide Hände zusammen, so erfahre ich nicht etwa zweierlei Empfindungen in eins, so wie ich zwei nebeneinanderliegende Gegenstände wahrnehme, sondern eine zweideutige Organisation, in der beide Hände in der Funktion der ‚berührten‘ oder ‚berührenden‘ zu alternieren vermögen.“²⁵

In dieser Doppelempfindung kann sich der Leib seiner selbst versichern und seine Grenzen ausloten. Der Mensch erkennt sich als empfindendes Subjekt für die Welt, in der er zugleich Objekt ist. „Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selbst betrachten und in dem, was er dann sieht, »die andere Seite« seines Sehvermögens erkennen.“²⁶

Auf diese Weise zeigt sich laut Merleau-Ponty die Ambiguität des Leibes. Die Doppelpempfindung hat noch eine weitere Eigenschaft und zwar ist sie konstitutiv für das Erkennen des Anderen. Doch wie können wir in einer Welt, in der wir immer Subjekt sind und alles andere stets Objekt ist, einen Anderen gleichfalls als Subjekt erkennen? Das geschieht im ersten Schritt in der Erkenntnis, dass unser eigener Leib ‚empfindendes Ding‘ ist. Dadurch können wir annehmen und nachvollziehen, dass es noch andere Subjekte-für-sich gibt. Dass der Andere ebenfalls „empfindendes Ding“ ist.

²³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.116.

²⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.277.

²⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.118.

²⁶ Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, In: Hans Werner Arndt (Hg.), *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg: Rowohlt 1967, S.13-43; hier: S.16.

Wir beobachten den Anderen und erkennen, dass er in derselben Welt agiert. Er bedient sich der uns vertrauten Gegenstände und seine Handlungen und Reaktionen ähneln den unseren. Außerdem hat sein Leib dieselbe Struktur wie der unsrige.

„Meinen Leib erfahre ich als Vermögen gewisser Verhaltensweisen und einer gewissen Welt, ich bin mir selbst nicht anders gegeben denn als ein gewisser Anhalt an der Welt; und eben mein Leib ist es, der den Leib des Anderen wahrnimmt, und er findet in ihm so etwas wie eine wunderbare Fortsetzung seiner eigenen Intentionen, eine vertraute Weise des Umgangs mit der Welt.“²⁷

Indem die eigene Existenz und das eigene Bewusstsein wahrgenommen werden, kann der Andere als wahrnehmendes Subjekt verstanden werden. Indem „mein Blick sich mit dem eines Anderen kreuzt, vollziehe ich die fremde Existenz in einer Art Reflexion nach.“²⁸

Im Tastsinn zeigt sich außerdem die Möglichkeit zur Bewegung des Leibes. Gleich ob der eigene Leib berührt wird oder andere Objekte, grundlegend ist schlicht die *Fähigkeit* des Körpers eine Bewegung auszuführen.

Die kinästhetische Bewegung ist in diesem Fall keine bloße Empfindung, sondern vielmehr ein Angebot, die Möglichkeit sich selbst oder etwas im Raum zu bewegen. Voraussetzung für das Ausführen einer Geste ist dabei meist eine aktive Intention. Das Verhältnis zwischen dem Beschluss zu einer Bewegung und der tatsächlichen Ausführung ist für Merleau-Ponty magisch:

„Ich bewege äußere Gegenstände mit Hilfe meines eigenen Leibs, der sie an einem Punkt erfaßt, um sie an einen anderen zu versetzen. Doch ihn selbst bewege ich unmittelbar, ich finde ihn nicht an einem Punkte des objektiven Raumes vor und führe ihn zu einem anderen hin, ich muss ihn nicht erst suchen, er ist schon bei mir und ich muß ihn selbst nicht zum Ziel der Bewegung erst hinführen, er berührt es von Anbeginn, und er selbst ist es, der sich ihm entgegenwirft. Das Verhältnis zwischen meinem Entschluss und meinem Leib in der Bewegung ist ein magisches.“²⁹

Magisch mag uns das Verhältnis zwischen Beschluss und Ausführung einer Bewegung auch deshalb erscheinen, weil sie oft aus dem Unbewussten entsteht und wir glauben könnten keinen ausdrücklichen Entschluss dazu gefasst zu haben. Und dennoch geschieht diese Bewegung. Der Pädagoge Helmut Danner formuliert in Bezug auf dieses Verhältnis ein treffendes Beispiel: „Jeder kennt die Erfahrung, daß er sich im dunklen Zimmer zurechtfinden

²⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.405.

²⁸ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.403.

²⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.119.

und mit verblüffender Sicherheit etwa die Türklinke finden kann; die Hand »weiß«, in welcher Höhe diese gegriffen werden kann, ohne daß wir uns das »mit dem Verstand erklären« könnten.³⁰

Unser Verhältnis zur Welt ist durch unsere Leiblichkeit bestimmt. Wir eignen uns Welt nicht intellektuell an, denn wir existieren in erster Linie leibhaft und durch leibhafte Erfahrung. Aus dem Grund haben wir dieses Wissen, das ganz anders als das distanzierte, objektive Wissen ist. Die Welt ist eine *„durch unsere Leiblichkeit interpretierte Welt.“*³¹

³⁰ Danner, *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik*, S.140.

³¹ Danner, *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik*, S.140.

2. Die Körperlichkeit von Film

Die existenzielle Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty war maßgeblich beteiligt und wegweisend für eine neue Richtung in der Filmtheorie. Und zwar einer am Leib orientierten Phänomenologie des Films, die Erleben und Sinnlichkeit des Mediums in den Mittelpunkt stellt. Abgesehen von einigen älteren filmtheoretischen Ansätzen, wie zum Beispiel jene von Eisenstein, Benjamin oder Kracauer, wurde auf einen körperlichen Zugang zum Kino in der Filmtheorie lange Zeit verzichtet.³² Seit den 1990er Jahren rückt die Beziehung von Kino und Zuschauerkörper zunehmend in den Fokus der Filmwissenschaft. Dies geschieht vor allem in den theoretischen Schriften von Vivian Sobchack, Laura Marks, Steven Shaviro, Jennifer Barker und Linda Williams. Sie widmeten sich unter anderem der sinnlichen und körperlichen Zuschauererfahrung.

2.1 Der Film als Subjekt

Merleau-Ponty zufolge müsste sich der Film, um Subjekt zu sein, selbst wahrnehmen können. Doch wie könnte der Film nach sich selbst tasten, sich spüren, hören, sehen, um in der daraus generierten Doppelerfahrung sein Zur-Welt-Sein zu erkennen?

Diese Erkenntnis muss also auf andere Weise stattfinden und zwar über die Wahrnehmung durch den Zuschauer. Der Zuschauer kann die Wahrnehmung des Films wahrnehmen und diese wahrnehmbar gemachte Wahrnehmung ist intrasubjektive Wahrnehmung und äußere Erscheinung zugleich.

Vivian Sobchack stellt fest, dass der menschliche Leib „not merely the *objective instrument* of intentional consciousness but also the *intentional subjekt* of intentional consciousness“³³ sei. Der Leib ist sowohl wahrnehmend als auch wahrnehmbar. Und diese Ambiguität liegt auch dem Film zugrunde.

Der menschliche Leib fungiert allerdings als Einheit, die sich zugleich als Objekt und Subjekt wahrnimmt und er benötigt dafür keinerlei Hilfsmittel. Das unterscheidet den menschlichen vom filmischen Leib. Der Leib des Films besteht aus einem Geflecht von Relationen und ist zusammengesetzt aus verschiedenen Elementen. Seine Wahrnehmung funktioniert lediglich

³² Vgl. Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press 2004, S.54f.

³³ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye*, S.166f.

durch externe Umstände und mit Hilfsmitteln. Sie funktioniert durch die inkorporierten und hermeneutischen Relationen zwischen Kamera und Projektor, *filmmaker*³⁴ und Zuschauer. Diese bilden die Elemente des filmischen Leibes.

Doch während der menschliche Leib räumlich und zeitlich eine Einheit bildet, sind die Elemente des filmischen Leibes immer getrennt. Er lässt sich weder auf räumlicher noch auf zeitlicher Ebene fassen. Der Zuschauer zum Beispiel, ohne den der Leib des Films nicht zu denken ist, hat nichts mit der Intention des Filmes gemein. Der Sitz der Intention ist im *filmmaker* vereint und findet räumlich und zeitlich abgesetzt von der Zuschauerrezeption statt. Und doch ist sie als Element fester Bestandteil des filmischen Leibes.

Getrennt betrachtet sind die einzelnen Elemente lediglich ein Ensemble von Menschen und Maschinen. Erst ihr Zusammenwirken und die konkrete Filmerfahrung, erst Projektion und Rezeption bilden gemeinsam den Leib des Filmes.

Der Film ist also im Gegensatz zum Menschen ein zusammengesetztes Subjekt. Ohne den ihn wahrnehmenden Zuschauer kann er sich nicht wahrnehmen. Wie zuvor beschrieben kann der Mensch andere als Subjekt erkennen, indem er sich zunächst selbst als „empfindendes Ding“ identifiziert. Daraus folgt die Erkenntnis, dass es noch andere Subjekte-für-sich geben muss.³⁵ Aus der Beobachtung wie sich diese anderen Subjekte zur Welt verhalten konstruieren wir deren Selbstgegenwart ganz ähnlich der unseren. Doch wir können uns immer nur hineinversetzen in die Wahrnehmung der anderen Menschen, können niemals mit Sicherheit *wissen* wie sie sich selbst und die Welt um sich herum erleben.

Beim Film dagegen sehen wir, *dass* er die Welt wahrnimmt, weil in seine Wahrnehmung hinein gesehen werden kann. Wir sehen *was* der Film wahrnimmt. Wir sehen seinen Blick auf die Welt - und aufgrund dessen erkennen wir ihn als Subjekt.

³⁴ Der Begriff *filmmaker* meint hier und im Folgenden keine biologische Person, sondern die Gesamtheit der an einer Filmproduktion Beteiligten. Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, S.9.

³⁵ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.403f.

2.2. Vermittelte Wahrnehmung

Der filmische Leib ist also aus mehreren Elementen zusammengesetzt, welche miteinander verbunden werden müssen. Die zwei Erscheinungsformen dieser Verbindung sind die inkorporierte und die hermeneutische Relation. Sie treten gleichzeitig, jedoch in unterschiedlicher Richtung auf. Der Zuschauer hat eine hermeneutische Beziehung zur Kamera und gleichzeitig inkorporiert der Projektor den Zuschauer und er wiederum den Projektor. Außerdem inkorporiert der *filmmaker* die Kamera als Extension seines Leibes.

2.2.1. Inkorporierte Relation

Zunächst benötigt der filmische Leib für seine Wahrnehmung eine Intention. Deren Ursprung lässt sich im *filmmaker* verorten, der in diesem Sinn nicht für eine biologische Person steht. Sobchack nutzt den Begriff zur Beschreibung der: „concrete, situated, and synoptic presence of the many persons who realized the film as concretely visible for vision.“³⁶ Sie vereint demzufolge im *filmmaker* alle Personen die auf irgendeine Weise an der Filmproduktion beteiligt sind.

Der *filmmaker* ist jedoch nicht nur Sitz der Intention, er führt auch die Kamera, die als technische Voraussetzung die Wahrnehmung des Filmleibes überhaupt erst möglich macht. Die Welt wird zwar durch seine Intention wahrgenommen und doch kann er die Wahrnehmung des Filmes nicht direkt wahrnehmen. Die Wahrnehmungsfähigkeit der Kamera unterscheidet sich durch ihre technischen Bedingungen und Möglichkeiten frappant von der des *filmmakers*. Außerdem ist sie in ihrer phänomenalen Räumlichkeit von ihm getrennt – erst der Zuschauer kann die Wahrnehmung der Kamera teilen.

Der *filmmaker* intendiert zwar die Wahrnehmung der Kamera, er ist jedoch nicht in der Lage bestimmte Beobachtungen ohne Kamera und Projektor zu machen. Verantwortlich dafür sind die technischen Möglichkeiten der Kamera. Sie kann das Geschehen zum Beispiel in Zeitlupe oder extrem vergrößert wahrnehmen. Sobchack schreibt zu diesen Beobachtungen:

„It is the camera in concert with the projector which literally perceives and expresses the perception of these phenomena. Indeed, until the projection process that expresses the camera's – not the filmmaker's – direct perception, the filmmaker has no direct experience of the phenomena except as s/he imaginatively intends (or projects) them.“³⁷

³⁶ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.9.

³⁷ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.188.

Die Kamera wird vom *filmmaker* inkorporiert und bildet auf diese Weise eine Extension seines Leibes. Er nutzt die Kamera als verkörperlichtes Instrument zur Wahrnehmung der Welt gemäß seiner Intention.

Die inkorporierte Relation zwischen *filmmaker* und Kamera verdeutlicht, dass der Film erst durch die Betrachtung seiner Projektion zum Subjekt werden kann, da ausschließlich der Zuschauer die Wahrnehmung der Kamera sehen kann. Und diese Wahrnehmung kann der Zuschauer nicht beeinflussen. Natürlich könnte er den Blick von der Leinwand abwenden, würde jedoch damit die Wahrnehmung des Films verlassen. Sobchack schreibt:

„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.“³⁸

Die Wahrnehmung des Films spielt sich also außerhalb des Willens des Zuschauers ab. Das Projizierte ist intentionales Objekt des Betrachters. Und während die Kamera vom *filmmaker* inkorporiert wird, geschieht während der Filmrezeption dasselbe zwischen Zuschauer und Projektor. Der Projektor, als Ausdrucksorgan der Wahrnehmung der Kamera, inkorporiert den Zuschauer und dieser wiederum den Projektor.

Sobchack beschreibt als Beispiel den Geruch einer Blume die auf der Leinwand zu sehen ist. Ihr Geruch kann zwar durchaus direkt vom *filmmaker* wahrgenommen werden, geht aber in der Wahrnehmung der Kamera verloren. Dennoch kann der Blumenduft vom Zuschauer wahrgenommen werden und zwar „in an otherwise perceptually inaccessible kinetic transformation – its expansive movement from bud to flower amplified into visibility.“³⁹

Ähnlich verhält es sich mit der Wahrnehmung von Bewegung im Film. Der Zuschauer verhält sich in der Rezeptionssituation eher bewegungsarm und diese Tatsache verstärkt die kinästhetische Wahrnehmung des Films.

Doch Sobchack betont, dass diese technisch vermittelte Wahrnehmung immer etwas undurchschaubar und hintergründig bleiben würde: „The human body never entirely incorporates the technology that enables its perception and expression. There is always an ‘echo focus’ of its presence as something other than the body I live and directly experience as ‘mine’.“⁴⁰ Eine komplette Verschmelzung mit der Filmwahrnehmung ist also unmöglich. Das Bewusstsein der Rezeptionssituation und die Anwesenheit des eigenen Körpers in der empirischen Realität kann niemals komplett verdrängt werden.

³⁸ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.167.

³⁹ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.186.

⁴⁰ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.186.

Gleichzeitig hat sich der Projektor den Zuschauer einverleibt, um auf diese Weise eine Erfahrung der Welt zu erreichen. Eine Umkehrung der Beziehung von filmmaker und Kamera: „The human spectator is *perceiving through* the projector, yet the projector has, in a sense, incorporated the spectator as the former is engaged in *expressing* the filmmaker’s perception *through* the spectators own perceptive and expressive activity.“⁴¹

2.2.2. Hermeneutische Relation

Die inkorporierten und hermeneutischen Relationen des filmischen Leibes sind derart ineinander verflochten und können aufgrund ihrer Wechselwirkungen nur schwer getrennt betrachtet werden.

Allgemeingültig formuliert ist der Inhalt von Hermeneutik ein Vorgang des Verstehens. Hermeneutisches Verstehen „geschieht überall dort, wo ein Mensch auf einen anderen Menschen oder auf menschliche Erzeugnisse trifft.“⁴²

Das hermeneutische Verständnis des filmischen Leibes beschreibt Sobchack im Rekurs auf Don Ihde. Er schreibt, dass Wahrnehmung nicht nur in inkorporierter Form *durch* eine Maschine geschieht. Aus hermeneutischer Sicht teilt sich uns hier vielmehr die Wahrnehmung einer Maschine mit, zu deren Ort der Welterfahrung wir keinen Zugang haben. Ihde nennt als Beispiel den Ingenieur, der technische Daten von den Messgeräten einer Maschine abliest und dadurch Informationen über die Wahrnehmung der Maschine empfängt. Oder anders gesagt: Die Erfahrung der Maschine wird ihm indirekt durch die Maschine vermittelt.

Eine ähnliche Beziehung hat der *filmmaker* zur Kamera. Er intendiert zwar die Wahrnehmung der Kamera – und doch kann seine Wahrnehmung niemals der der Kamera entsprechen. Wieder zieht Sobchack als Beispiel die technische Exposition der Zeitlupe heran, sie sei: „in a way unavailable to the filmmaker for whom, at the time of filming, the camera is the sole hermeneut in regard to this particular kind of intended perception.“⁴³

Die hermeneutische Relation von Zuschauer und Kamera zeigt sich auf verschiedene Weise. Der Projektor ermöglicht zwar die Wahrnehmung der Kamera für den Zuschauer, allerdings erlaubt er kein intentionales Handeln in Bezug auf das Wahrgenommene. Der Projektor ist

⁴¹ Sobchack, *The Adress of the Eye*, S.193.

⁴² Danner, *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik*, S.32.

⁴³ Sobchack, *The Adress of the Eye*, S.190.

Ausdrucksmechanismus, während die Kamera als Wahrnehmungsmechanismus fungiert. Beide sind eng miteinander verbunden:

„The projector is the *expressive* mechanism of cinematic technology, not its *perceptive* mechanism, although its commutative function enables *perception as expression*. Conversely, the camera is a *perceptive* mechanism that, although not instrumentally *expressive*, commutes and enables *expression as perception*.“⁴⁴

Es ist also – letztlich – die hermeneutische Beziehung zur Kamera, die den Zuschauer durch Vermittlung des Projektors an ihrer Welterfahrung teilhaben lässt.

Das Objekt der Wahrnehmung wird vom Zuschauer direkt wahrgenommen, solange er sich der technischen Bedingungen der Projektion nicht bewusst ist. Nun können zwei Dinge geschehen: Im zuvor schon erwähnten *echo focus* wird sich der Zuschauer seiner eigenen Körperlichkeit und der Anwesenheit „des Anderen“ bewusst. Dies führt zu einem Bruch in der Inkorporation von Projektor und Zuschauer. Der *echo focus* ist sozusagen eine Fehlermeldung, die dem Zuschauer die Instrumentalität (des Projektors) der Extension seines Leibes aufzeigt.

Des Weiteren kann das Projizierte selbst einen Bruch in der Wahrnehmung herbeiführen. Sobchack erwähnt hier Filme, die mit dem ‚technical code‘ des Kinos brechen. Die durch technische Effekte, wie zum Beispiel Flicker, Zeitlupe oder direkte Bearbeitung des Filmstreifens ihre eigene Materialität zur Schau stellen. Die hermeneutische Relation zeigt sich genau hier, im *echo focus* - im Bewusstwerden „des Anderen“. Doch selbst wenn der Zuschauer den Projektor immer nur bis zu einem gewissen Grad inkorporieren kann, ist es ihm aufgrund seines subjektiven Zur-Welt-Seins niemals möglich *nichts* wahrzunehmen. Denn: „[...] no perception or expression can be completely empty if it is said to exist at all.“⁴⁵

Die Filmerfahrung beinhaltet also zunächst zwei inkorporierte Mensch-Maschine-Relationen: *Filmmaker*/Kamera und Projektor/Zuschauer. Diese zwei Relationen werden von Sobchack in einer dialektischen Synthese in eine Subjekt/Subjekt-Relation überführt. Und es sei diese Synthese, meint Sobchack, „that provides the film experience its sufficient conditions.“⁴⁶ So beziehen sich beide auf dieselbe Welt. Doch während der *filmmaker* an nur einer Maschine-Subjekt-Relation (seine hermeneutische und inkorporierte Beziehung zur Kamera) beteiligt ist, umgibt den Zuschauer ein komplexeres Beziehungsgeflecht. Er steht zum einen mit der Kamera in einer hermeneutischen Beziehung und zum anderen inkorporiert er den Projektor

⁴⁴ Sobchack, *The Adress of the Eye*, S.189.

⁴⁵ Sobchack, *The Adress of the Eye*, S.190.

⁴⁶ Sobchack, *The Adress of the Eye*, S.191.

und der Projektor wiederum den Zuschauer. Es gibt also zwei Zuschauer-Maschine-Relationen. Die dialektischen inkorporierten und hermeneutischen Mechanismen sind immer Voraussetzung für die Filmerfahrung, für den Film als:

„[...] agency through which two intending perceptions (and persons) can be said to share and communicate conscious experience. Simply, the filmmaker must see *through* the camera and the spectator must see *through* the projector for a film to emerge as ‘the perception of an expression which is perceived.’“⁴⁷

2.3. Das Sensorium des filmischen Leibes

Zwei Elemente des filmischen Leibes verfügen über ein menschliches Sensorium: der *filmmaker* und der Zuschauer. Der Zuschauer vereint als Mensch alle seine Sinne in einem Leib. Der *filmmaker* dagegen ist eine Enität die aus verschiedenen Menschen besteht, die jedoch alle über ein Sensorium verfügen, das dem des Zuschauers entspricht.

Die Welt, die der Zuschauer vermittelt durch Kamera und Projektor wahrnehmen kann, ist immer Objekt der Wahrnehmungsintention des *filmmakers*. Und so begegnen sich diese vermittelte Welt und die Vermittlung der Welt in der Rezeptionssituation im selben Raum: „[...] the filmmaker and spectator are brought into indirect perceptual engagement with each other, and into direct engagement with a world that is their *mutual intentional object*.“⁴⁸

Wahrnehmung und Erleben der beiden menschlichen Instanzen begegnen einander dialektisch in einem „visual dialogue“.⁴⁹ Der *filmmaker* kann zwar nicht wahrnehmen, was der Film wahrnimmt, jedoch sorgt er dafür, dass der Zuschauer die Filmwahrnehmung nicht nur sieht, sondern mit allen seinen Sinnen erfährt. Dabei gilt, dass er die Dinge tatsächlich nicht in jenem bestimmten Moment wahrnehmen muss, um seine Intention sicht- und erlebbar zu machen. Es genügt, dass er irgendwann einmal wahrgenommen hat. Merleau-Ponty schreibt in Bezug auf einen fiktiven Maler, dass dieser nicht sehen muss, um etwas zu malen. Es genügt, dass er einmal gesehen hat. Das gilt in diesem Zusammenhang auch für den *filmmaker*. Erst durch das aktive sinnliche Erleben durch den Zuschauer wird der Film zum Subjekt. Seine Welterfahrung ist immer subjektiv und an den Leib des Betrachters gebunden.

⁴⁷ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.190.

⁴⁸ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.173.

⁴⁹ Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 173.

In dessen körperlicher Reaktion kann sich die Filmwahrnehmung von der Leinwand ablösen und in die Dreidimensionalität der realen Welt überführt werden.⁵⁰ Dieser Vorgang wird durch die multisensorische Wahrnehmung des Zuschauers ermöglicht.

2.4. Kinästhetische Eigenschaften

Der filmische Leib hat die Fähigkeit sich zu bewegen. Selbstständiges Bewegungsvermögen ist Merleau-Ponty zufolge Eigenschaft einer grundsätzlichen Intentionalität.⁵¹ Das Äußere des Filmleibes ist zugleich auch seine innere Wahrnehmung⁵² und daher entspricht die Bewegung dieser Wahrnehmung einer Bewegung des filmischen Subjekts selbst. Möglich wird diese Bewegung durch die technischen Fähigkeiten der Kamera zum Beispiel in einem Kameraschwenk oder einer Kamerafahrt. Die Kamera vermittelt dem Zuschauer die Wahrnehmung des Filmes, und wenn diese sich bewegt, kann daraus die Bewegung des wahrnehmenden Subjekts abgeleitet werden. Auch wenn sich jenes Subjekt nicht im Bild zeigt und für den Betrachter unsichtbar bleibt.

Jennifer Barker entwickelt in ihrem Werk *The Tactile Eye* die Idee einer phänomenologisch gedachten „Muskulatur“ des filmischen Leibes. Denn erst die Muskeln eines Körpers ermöglichen eine Bewegung. Der Körper kann sich dadurch selbst ausdrücken und sich physisch im Raum arrangieren. Das gilt auch für den filmischen Körper obwohl seine Muskulatur auf materieller Ebene nichts mit der des Zuschauers gemein hat. Und doch gibt es laut Barker Ähnlichkeiten: „We comport ourselves by means of arms, legs, muscles, and tendons, whereas the film does so with dollies, camera tracks, zoom lenses, aspect ratios, and editing patterns, for example.“⁵³ Der menschliche Körper markiert seine Position im Raum mit seinen Schultern oder Hüften. Das Konstrukt des filmischen Leibes dagegen zeigt seine Raumposition auf mehreren Ebenen: im Zelluloidstreifen, im Kamerasucher, auf der Leinwand und im Kinosaal. Beide Körper präsentieren ihr Zur-Welt-Sein, indem sie sich in der Welt bewegen und ihre Körper in Relation setzen zum Raum, der sie umgibt, und den darin befindlichen Gegenständen.

⁵⁰ Vgl.: Christiane Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“, In: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), ...*kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.71-86, hier: S.81.

⁵¹ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.206.

⁵² Sobchack, *The Address of the Eye*, S.165.

⁵³ Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley (u.a.): University of California Press: 2009, S.77.

Wie der menschliche Körper drückt sich auch der Film mit Hilfe von Gesten aus. Jennifer Barker verdeutlicht:

„A film expresses itself to the world through its muscular gestures, which take the form of specific cinematic devices or techniques, individually or in combinations. The film's gestures are a means of communication, the „words“ and „phrases“ of its body language. And like our own, its gestures are contextual, so that any given type of camera movement or cut does not always mean the same thing.“⁵⁴

Das bedeutet nicht, dass der Film seine Bewegungsfähigkeit immer ausnutzt. Manchmal wirkt das Wahrgenommene auf der Leinwand für den Zuschauer statisch und scheint sich nicht zu bewegen. Dennoch bleibt der Film intentionales Subjekt, denn er *könnte* sich ja bewegen – im Gegensatz zu einer Fotografie, die immer statisch bleiben wird. Gerade die Beschäftigung mit dem Unbewegten thematisiert die Bewegungsmöglichkeit des filmischen Mediums. Denn „Schweigen“, drückt Merleau-Ponty treffend aus, „kann nur, wer reden kann.“⁵⁵

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass Film immer eine Wahrnehmungstäuschung per se ist. Bekanntlich bewegt sich der Film in seiner technischen Physis ja immerzu, um überhaupt bewegte Bilder erzeugen zu können. Doch dem Betrachter ist es aufgrund seiner körperlichen Konstitution nicht möglich, diese Bewegung wahrzunehmen. Das visuelle System des Menschen kann aufeinanderfolgende Bilder ab einer Rate von 24 Bildern pro Sekunde nicht mehr spezifisch auflösen. Gestaltähnliche Einzelbilder, „die in dieser Rate aufeinander folgen, werden als zusammengehörig wahrgenommen.“⁵⁶ Das Phänomen ist als sogenannter phi-Effekt bekannt und gilt wahrnehmungspsychologisch als eine „objektive Illusion.“ Es handelt sich dabei also um eine optische Täuschung, „die sich unabhängig vom Willen des Betrachters einstellt.“⁵⁷ Ist in Folge dessen die Bewegung des filmischen Subjekts, die der Zuschauer auf der Leinwand wahrnehmen kann, ebenfalls reine Illusion? Gertrud Koch verneint dies und argumentiert:

„Wir sehen Phasenbilder einer realen Bewegung, die vor der laufenden Kamera im vorfilmischen Raum tatsächlich stattgefunden hat. Die Phasenbilder dieser realen Bewegung ergänzen wir in der filmischen Projektion sowohl durch den technischen wie durch den wahrnehmungsphysiologischen Apparat wieder zu einer kompletten, ununterbrochenen Bewegung. Diese Behauptung geht von der Annahme aus, dass Film nicht eine Illusion von Bewegung erzeugt, sondern eine reale Bewegung abbildet. Wir können also ruhig glauben, was wir sehen.“⁵⁸

⁵⁴ Barker, *The Tactile Eye*, S.78.

⁵⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.193.

⁵⁶ Kathrin Fahlenbrach, *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*, Marburg: Schüren Verlag 2010, S.175.

⁵⁷ Gertrud Koch, „Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik“, In: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.53-69; hier: S.56.

⁵⁸ Koch, „Müssen wir glauben, was wir sehen?“, S.56.

Vivian Sobchaks Überlegungen gehen in eine ähnliche Richtung. Vom Zuschauer wahrgenommene Bilder einer Bewegung würden in eine reale Bewegung transformiert und zwar „through the film’s existential activity“.⁵⁹ Diese Transformation beinhaltet eine Auflösung der Bewegung „into the analog fluidity of intentional action, initiating and completing its tasks and constituting significance against the double horizon of a world and a lived-body.“⁶⁰

Wir sehen den Film als bewegtes Bild und können ihn auch als solches annehmen, ganz gleich durch welche technischen Vorbedingungen die Bewegung erzeugt wird. Laut Merleau-Ponty zeichnet sich ein Subjekt nicht dadurch aus, dass es sich der technischen Funktionen seines Leibes bewusst ist. Das Verhältnis zwischen dem Beschluss zu einer Bewegung und ihrer Ausführung ist ein „magisches“⁶¹ und muss nicht kognitiv erfasst werden. Allein die Fähigkeit sich zu bewegen ist Voraussetzung für das intentionale Subjekt.

Der Zuschauer kann die Bewegungen des Filmes nur innerhalb eines bestimmten Rahmens wahrnehmen. Seine Sicht ist durch den Rahmen begrenzt, doch für den Film selbst ist er unsichtbar: „The frame is *invisible* to the seeing that is the film. It is a limit, but like that of our own vision it is inexhaustibly mobile and free to displace itself.“⁶²

Und tatsächlich empfinden wir unsere eigene begrenzte Sicht nicht als störend, da wir unseren Blick in alle möglichen Richtungen bewegen können. Den Rahmen des Films dagegen empfinden wir gelegentlich als störend, weil wir seinen Blick nicht beeinflussen können. Die Wahrnehmung des Filmes liegt außerhalb des Willens der Zuschauer.⁶³ Wir können lediglich mit unserem Blick innerhalb der sichtbar gemachten Wahrnehmung des Films umherschweifen und ihre Grenzen ausloten. Diese Grenzen lassen erkennen, dass die Intentionalität des Films nicht der unseren entspricht.

Innerhalb des Rahmens gibt der Film seine Wahrnehmung preis. Er lässt den Zuschauer an seiner Welterfahrung teilhaben und zeigt ihm seine Perspektive auf die Dinge der Welt: „The frame provides the *synoptic center* of the film’s experience of the world it sees; it functions for the film as the field of our bodies does for us.“⁶⁴ Der Rahmen dient dem Zuschauer als Orientierungspunkt von dem aus die filmische Welt organisiert ist. Weil er das Sehen des

⁵⁹ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.208.

⁶⁰ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.208.

⁶¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.119.

⁶² Sobchack, *The Address of the Eye*, S.131.

⁶³ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, S.167.

⁶⁴ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.134.

Films sieht, kann er auf ein Subjekt schließen das gemäß seiner Intention die Welt wahrnimmt.

Der filmische Leib hat aufgrund seiner menschlichen und technischen Elemente vielseitige Möglichkeiten die Dinge wahrzunehmen und sich auszudrücken. Doch der Mensch ist in seiner Wahrnehmung von nichts anderem abhängig als von seinem eigenen Leib, in dem alle seine Sinne und Fähigkeiten vereint sind. Sein Leib ist ständig da und kann nicht von ihm getrennt werden. Der Film ist immer abhängig von *filmmaker* und Zuschauer, die ihn ermöglichen. Er ist immer abhängig von Menschen und Maschinen durch die er nicht nur vermittelt wird, sondern erst in die Welt kommt. Erst durch deren Zutun kann ein Film entstehen und sich infolgedessen als Subjekt ausbilden. Als ein wahrnehmendes und vor allem sinnliches Subjekt, das in der Welt ist und sich zur Welt verhält.

3. Die Körperlichkeit der Zuschauererfahrung

Natürlich ist es möglich sich eine Filmvorführung vorzustellen, bei der keine Zuschauer anwesend sind. Doch dann wäre der Film kein Subjekt, ihm würde das wesentlichste Element des filmischen Leibes fehlen: und zwar das Bewusstsein seiner Existenz. Ohne seine reflexive Komponente wäre der Film lediglich *vorhanden*. Doch der Modus seiner Existenz hätte sich verändert. Er wäre schlicht ein Objekt, ein menschliches Erzeugnis, das sich doch nicht wahrnehmen kann.

So ist die körperliche und geistige Anwesenheit des Zuschauers die oberste Voraussetzung dafür, den Film als Subjekt zu konstituieren. Doch ist er kein einheitliches Subjekt wie der Mensch, sondern ein aus verschiedenen Elementen zusammengesetztes. Auch verfügt der Film offensichtlich nicht über die Sinnesorgane, derer sich der Mensch bedienen kann. Er kann unmöglich tasten, riechen, schmecken oder den Raumlagesinn ansprechen. Kurzum: die Filmwahrnehmung beschränkt sich auf die Darstellung von Sehen und Hören, Fühlen, Schmecken und Riechen. Dennoch kann Film Informationen in Bezug auf die von ihm wahrgenommene Welt transportieren, die allein durch den Sehsinn eigentlich nicht verfügbar sein dürften.

Schilderungen sinnlicher Filmerfahrung, die über den Sehsinn hinausgehen, sind bereits von manchen ersten Zuschauern überliefert. Zum Beispiel schrieb Maxim Gorki im Jahr 1896 nach einer Vorführung von Filmen der Gebrüder Lumière: „Auf der Leinwand erscheint ein Zug...[...] und scheint in die Dunkelheit vorzustößen, in der du sitzt.“⁶⁵ Er registrierte einen drohenden Einbruch des Raumes, eine Bewegung aus der Leinwand heraus und diese vermeintliche Bedrohung affizierte ihn körperlich.

Um die körperliche Wirkung und den Austausch zwischen Leinwandgeschehen und Zuschauer beobachtbar zu machen, macht Christine Voss den Vorschlag einer imaginären zweiten Leinwand:

„Das Kino bzw. seine Erfahrung bleibt aus meiner Sicht phänomenologisch und philosophisch unterbestimmt, solange Leinwandgeschehen und Zuschauer als je für sich genommene und voneinander abgespaltene Größen betrachtet werden. Erst wenn man den Beschreibungsrahmen erweitert und es versteht, sozusagen hinter dem Rücken der Zuschauer noch eine zweite, imaginäre Leinwand zu ziehen, auf

⁶⁵ Maxim Gorki, „A Review of the Lumière Program at the Nizhni-Novgorod Fair“, 4. Juli 1896, Zitiert nach Antonia Lant, „Haptisches Kino“ (Übers. von Werner Rappl), In: *Texture Matters: Der Tastsinn im Kino. haptisch/optisch 1*, Wien: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film-, und Medienwissenschaft 4/2012, S.31-67; hier: S.33.

welcher der osmotische Austausch zwischen dem ersten Leinwandgeschehen und dem sogenannten Zuschauer greifbar wird, hat man meines Erachtens die Elemente und ihre Beziehung zueinander im Blick, die nur zusammengenommen die spezifische Ästhetik des Kinos im Ganzen konstituieren.“⁶⁶

Dieser „osmotische Austausch“ soll nun in weiterer Folge genauer untersucht werden. Wie kann Filmwahrnehmung mehr als nur visuelle und akustische Informationen vermitteln? Wie kann die Filmerfahrung zu einer sinnlichen Erfahrung werden, die tatsächlich alle möglichen Sinne des Zuschauers affiziert? Inwiefern kann Film eine „expression of experience by experience“⁶⁷, wie Sobchack schreibt, sein?

3.1. Vom Sehen und Berühren

Der menschliche Leib ist laut Merleau-Ponty ambiguitiv. Er kann sehen und berühren und ist zugleich sicht- und berührbar. Dieser sehend-sichtbare Leib ist Teil der Welt: „Es ist derselbe Leib, der sieht und berührt und deshalb gehören Sichtbares und Berührbares derselben Welt an.“⁶⁸ Erst durch diese Überkreuzung von Sehen und Tasten, von Sichtbarem und Berührbarem können wir die Welt erfahren.

Der Sehsinn ist vom Berührbaren geschieden, während der Tastsinn (und das Ergebnis des Tastens) eindeutig dem Reich der Berührung zugeordnet werden kann. Doch das, *was* wir sehen, ist berührbar und so „gehört das sichtbare Schauspiel nicht mehr und nicht weniger zum Berühren als die »taktilen Qualitäten«. Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, daß jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist [...]“⁶⁹

Wir können also über den Sehsinn sehr wohl die taktilen Eigenschaften der Dinge wahrnehmen. Dies geschieht durch die Verflechtung von Sichtbarem und Berührbarem:

„Es gibt einen Zirkel von Berührtem und Berührendem, das Berührte erfaßt den Berührenden; es gibt einen Zirkel von Sichtbarem und Sehenden, der Sehende ist nicht ohne sichtbare Existenz; es gibt sogar Einschreibung des Berührenden in das Sichtbare, des Sehenden in das Berührbare, und umgekehrt gibt es schließlich eine Ausbreitung dieses Austauschs auf alle Körper desselben Typus und Stils, die ich sehe und berühre, - und dies geschieht durch die grundlegende Spaltung oder Scheidung von Empfindendem und Empfundendem, die die Organe meines Leibes lateral miteinander kommunizieren lässt und die Transitivität von einem Leib zu einem anderen begründet.“⁷⁰

⁶⁶ Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, S.73.

⁶⁷ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.3.

⁶⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Übers. von Regula Giuliani/Bernhard Waldenfels, Hrsg. von Claude Lefort, München: Wilhelm Fink 1994; (Orig. *Le Visible et l'invisible*, Paris: Gaillmard 1964), S.177.

⁶⁹ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S.176f.

⁷⁰ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S.187f.

Sobchack denkt in eine ähnliche Richtung, wenn sie den Zuschauer als „cinesthetic subject/body“ bezeichnet. Der Begriff „kinästhetischer Körper“⁷¹ verdeutlicht die Verbindung von Kino (cinema) und Synästhesieerfahrung (synaesthesia) sowie Koenästhesie (coenaesthesia), die quasi ineinander verschmelzen.⁷² Mit Koenästhesie ist hier das gesamte sinnliche Lebensgefühl und Leibgefühl gemeint, welches in Abhängigkeit von persönlicher Geschichte und Kultur reguliert wird. Ihren Synästhesie-Begriff grenzt Sobchack klar von der klinisch diagnostizierbaren Synästhesie ab. Sie meint damit „a less extreme experience of „cross-modal transfer“ among our senses.“⁷³ Gemeint ist ein gewisser Grad an synästhetischem Erfahrungspotential, der in *jedem* Menschen verankert ist.

Damit spricht sie ganz im Sinne von Merleau-Ponty der betont, dass die synästhetische Wahrnehmung vielmehr die Regel sei.⁷⁴ Diese Tatsache liege in der Einheit und Integration der Sinne in dem einen Leib, in dem einen Erkennungsorganismus, begründet. Unsere Sinne bilden eine Einheit im Leib und kommunizieren miteinander.

„Das Sehen von Tönen, das Hören von Farben kommt zustande wie die Einheit des Blicks durch beide Augen: dadurch, daß der Leib nicht eine Summe nebeneinandergesetzter Organe, sondern ein synergetisches System ist, dessen sämtliche Funktionen übernommen und verbunden sind in der umfassenden Bewegung des Zur-Welt-seins, dadurch, daß er die geronnene Gestalt der Existenz selbst ist.“⁷⁵

Ein Ton affiziert also nie nur unseren Hörsinn, vielmehr kann die Tonschwingung ein Echo in unserem ganzen sinnlichen Sein auslösen. Und dabei alle möglichen Sinne berühren.

Auf die allgemeinen intermodalen Qualitäten beim Menschen weist auch eine sprachliche Ebene hin. Zur Charakterisierung von sinnlichen Tatsachen werden oft Ausdrücke benutzt die ursprünglich einem anderen Sinnesgebiet zugehörig erscheinen. Ein Ton kann hell sein, eine Farbe kann hell sein, eine Stimme, eventuell auch der Geschmack eines Weines. Andererseits: der Ton kann rau sein, die Stimme rau, eine Oberfläche, vielleicht auch ein Whisky. Ausdrücke der Raumerfahrung (*hoch - tief*), der Erfahrung von Gewichten (*leicht – schwer*), der Gesichtserfahrung (*hell – dunkel*) werden zur Charakterisierung anderer Sinneserfahrungen verwendet. Spricht man von warmen oder kalten Farben wird diese Redeweise meist als

⁷¹ Anm.: Sobchack selbst bezeichnet den Begriff „cinesthetic“ als Neologismus. Ob dieser von ihr selbst kreiert wurde, ist der Verfasserin dieser Arbeit unbekannt.

⁷² Vgl. Sobchack, *Carnal Thoughts*, S.67.

⁷³ Sobchack, *Carnal Thoughts*, S.68.

⁷⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.268.

⁷⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.273.

metaphorisch bezeichnet. Die Bezeichnung wäre jedoch irreführend, bemerkt Gernot Böhme in seinen *Vorlesungen über Ästhetik*. Das Wort *metaphorisch* würde die problematische Voraussetzung implizieren, „daß es für diese Ausdrücke einen *eigentlichen* Gebrauch gäbe, der in einem und nur einem Sinnesbereich beheimatet sei.“⁷⁶

3.1.1. Die Beschaffenheit der Dinge und ihre Wahrnehmung

Farben steuern beträchtlich „die sensorische, affektive, aber auch kognitive Wahrnehmung.“⁷⁷ Sie sind zum einen maßgeblich kulturell und symbolisch kodiert und haben zudem eine starke physische und emotionale Wirkung.

Die Farbe Rot ist zum Beispiel kulturgeschichtlich verbunden mit diversen symbolischen Bedeutungen wie Sakralität, Macht oder Liebe. Außerdem gilt sie als sexuelle Signalfarbe und ist als Farbe des Blutes ein Schlüsselreiz für Angst und Gefahr. Erst im Wahrnehmungskontext entscheidet der Mensch dann über die affektive Bewertung der Farbe. Erst hier wird deutlich, ob die Farbe in ihrem Kontext für Gefahr oder Erotik steht.

Die unmittelbar biologische Wirkung der Farbe Rot konnte immer wieder nachgewiesen werden. Laborexperimente zeigen, dass die Wahrnehmung der Umwelt durch rote Sichtfolien – gegenüber der Wahrnehmung durch blaue – die Pulsfrequenz der Probanden „signifikant um etwa 10 Schläge pro Minute steigert.“⁷⁸ Der Anblick der Umwelt in Rot- oder auch Orange-Tönen löst messbare Veränderungen wie Adrenalinausschüttung, Blutgefäßverengung, Pulsbeschleunigung und Temperaturanstieg im Körper aus. Eine mögliche psychologische Erklärung für diese Zusammenhänge ist die spektrale Nähe der roten Töne zur Infrarotstrahlung, die dann in Wärmestrahlung übergeht. Bei der Anregung durch Rot könnte beim Menschen eine Art Urangst vor Hitze und Feuer aktiviert werden.

Dieser psychologische Exkurs bestätigt auch Merleau-Pontys Beobachtungen, wenn er schreibt, dass unser Leib und unsere Sinne immer nur nichts anderes sind, als das „habituelle Wissen von der Welt, diese implizierte oder sedimentierte Wissenschaft.“⁷⁹ Derjenige, der wahrnimmt, hat seine eigene geschichtliche Dichtigkeit, er übernimmt eine Wahrnehmungs-

⁷⁶ Gernot Böhme, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S.91.

⁷⁷ Kathrin Fahlenbrach, *Audiovisuelle Metaphern*, S.155.

⁷⁸ Peter G. Richter (Hg.), *Architekturpsychologie*. Eine Einführung, Lengerich (u.a.): Papst Science Publishers 2008, S.213.

⁷⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.278.

tradition und sieht sich konfrontiert mit einer Gegenwart.⁸⁰ Unsere Wahrnehmung ist eingebettet und abhängig von der jeweiligen geschichtlichen, kulturellen und sozialen Situiertheit unseres Zur-Welt-Seins.

Farbe vermittelt neben ihrem Wahrnehmungskontext noch weitere Informationen. Die Farbe eines Gegenstands kann auch eine Aussage über seine räumliche Ausdehnung und Situiertheit machen. Merleau-Ponty beschreibt das an einem Beispiel:

„Ich sitze in meinem Zimmer und betrachte die Blätter weißen Papiers vor mir auf meinem Tisch, die einen vom Fenster her erleuchtet, die anderen im Schatten. Halte ich mich an das Gesamtschauspiel und enthalte mich jeglicher Analyse meiner Wahrnehmung, so werde ich sagen, daß mir sämtliche Blätter in gleicher Weise weiß erscheinen. Und doch liegen einige unter ihnen im Schatten der Wand.“

Er entschließt sich nun genauer, und mit einer „analytischen Einstellung“ hinzusehen und beobachtet, dass sich der Anblick der Blätter verwandelt:

„Es ist nicht mehr von Schatten überlagertes weißes Papier, es ist eine graue oder bläuliche, dicke und schlecht lokalisierte Substanz. Betrachte ich nun wieder das Ganze des Schauspiels, so bemerke ich jetzt, daß die von Schatten bedeckten Blätter nicht identisch waren, nie identisch waren mit den beleuchteten Blättern, aber übrigens auch nicht objektiv von ihnen verschieden.“⁸¹

Diese Beobachtung lässt sich gut nachvollziehen. Werden die Blätter im räumlichen Zusammenhang betrachtet, erscheinen sie alle weiß. Verändern wir jedoch unseren Blickwinkel, sehen wir die einzelnen Blätter je nach ihrer Position in unterschiedlichen Farbtönen wie grau und blau. Trotzdem *wissen* wir, dass alle Blätter gleich weiß sind und zwar weil wir um jene Zusammenhänge der Welt wissen. Diese Qualität der Dinge tritt erst in Erscheinung, „wenn wir diese Gesamtstrukturierung unseres Sehens zerbrechen, unserem eigenen Blick die Gefolgschaft versagen und, statt erlebend im Sehen aufzugehen, uns bezüglich seiner Fragen stellen.“⁸²

Neben räumlichen Informationen kann Farbe auch eine Aussage über die Struktur der Dinge machen. In Wahrheit sei jede Farbe „ihrem innersten Wesen nach nichts als äußere Bekundung der Struktur“, konstatiert Merleau-Ponty. Die Sinne kommunizieren untereinander und eröffnen diese Informationen im Zusammenspiel von Sehsinn und Welt-erfahrung. Durch das Sehen lassen sich die materialen Eigenschaften der Dinge erschließen,

⁸⁰ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.278f.

⁸¹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.264f.

⁸² Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.265.

denn die Sichtbarkeit eines Objekts kann nicht von seiner Berührbarkeit getrennt werden. „Das Sichtbare ist aus dem Berührbaren geschnitzt“⁸³ und deshalb können wir mit den Augen tasten, sodass Sehen einem *Berühren ohne Berührung* gleichkommt.

„Der Glanz des Goldes vergegenwärtigt uns auf sinnliche Weise seine homogene Bildung, die matte Farbe des Holzes dessen ungleichartige Zusammensetzung. Die Sinne kommunizieren untereinander, indem sie sich der Struktur eines Dinges eröffnen. Man sieht die Sprödigkeit und Zerbrechlichkeit des Glases, und bricht es mit einem kristallinen Klang, so ist der Träger auch dieses Tones das sichtbare Glas. Man sieht die Elastizität des Stahls, die Bildsamkeit des glühenden Eisens, die Härte der Klinge eines Hobels, die Weichheit der Späne. Die Form der Gegenstände ist nicht ihr geometrischer Umriß: sie hat einen wohlbestimmten Bezug zu ihrem je eigenen Wesen und spricht in eins mit dem Sehen unsere sämtlichen Sinne an.“⁸⁴

Der Sehsinn vermittelt uns Eigenschaften eines Objekts, die sich im Wesentlichen aus der Berührung erschließen. Durch den Hörsinn zeigt sich dieses Phänomen ebenfalls, spricht man doch von „weichen“, „dumpfen“ oder „trockenen“ Tönen.⁸⁵ Ein Geräusch ist nichts materielles, es hat keinen Körper. Trotzdem ist uns gewiss, dass es über das Geräusch hinaus im Raum etwas geben muss, das dieses Geräusch produziert.

Das erschließt sich aus unserem Wissen um die Welt und ihrer Zusammenhänge. Weil wir immer schon gesehen haben; weil wir immer schon berührt haben. Aus diesem Grund wissen wir um die „Weichheit der Späne“, die von Merleau-Ponty beobachtet wurde.

Ähnlich verhält es sich mit der Größe eines Gegenstands. Auch sie ist nicht durch den Sehsinn allein erfahrbar. Merleau-Ponty illustriert das in einem anschaulichen Beispiel: er hält sich einen Federhalter sehr nahe vor seine Augen. Ist der Federhalter nun größer geworden? Ist er nun riesig, da er beinahe sein gesamtes Gesichtsfeld ausfüllt? Natürlich hat sich die Größe des Federhalters nicht verändert. Er ist nur ein Federhalter, der *aus der Nähe* angesehen wird. Die Größe ist „als Invariante das Gesetz der korrelativen Variationen von visueller Erscheinung und erscheinendem Abstand.“⁸⁶ Die Größe eines Objekts erschließt sich im Wissen um den Abstand zwischen dem Objekt und dem Ort der Wahrnehmung. Die Wahrnehmung der Größe von Gegenständen ist also genauso durch das Milieu unseres Zur-Welt-Seins und der gesammelten Welterfahrung bestimmt wie die Wahrnehmung von Farbe und Struktur.

⁸³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.176.

⁸⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.268.

⁸⁵ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.269.

⁸⁶ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.348.

Im Rahmen dieser Arbeit sei an der Stelle darauf hingewiesen, dass gerade der Film ein Medium ist, das immer wieder mit der Größe von Gegenständen und Personen „spielt“. Sie werden aus ihrer ursprünglichen Relation herausgelöst und in neue, andere Größenverhältnisse gestellt. Im Film können Menschen, Tiere und Gegenstände nur als überdimensional riesig oder unverhältnismäßig winzig wahrgenommen werden, weil unser Erfahrungswissen uns sagt, dass das reale Größenverhältnis ein anderes ist.

3.2. Hinwendung des Zuschauers zur Leinwand

„Meine These ist“, schreibt Voss, „dass es der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehen ist [...], der der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper leiht und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension seines spürenden Körpers kippt.“⁸⁷ Der Betrachter wird auf diese Weise zum temporären „Leihkörper“ des Films. Der Leihraum in dem sich der resonante Zuschauerkörper befindetet weist auch auf die doppelte zeitliche Dimension hin: Neben der hintergründigen Wahrnehmung der empirischen Umgebung folgt der Leihkörper auch dem fiktiven Zeitverlauf des montierten Filmnarrativs. Auf narrativer Ebene folgen wir dem Filmhelden über gigantische Zeiträume hinweg, während wir im Hinterkopf schon das Ende unserer ästhetischen Verstrickung bedauern mögen – „spätestens dann, wenn das Licht angeht und die obligatorischen neunzig bis hundertzwanzig Minuten Realzeit im Kino vergangen sind.“⁸⁸

Grundlegend für den Grad dieser von Voss beschriebenen „ästhetischen Verstrickung“ des Zuschauers ist die Ausgangssituation in der sich der Kinobesucher befindet. Dabei spielen situative und soziale Konventionen eine Rolle. Der Raum ist meist verdunkelt, sodass die komplette Aufmerksamkeit auf die Leinwand gelenkt wird. Auch ist es nicht üblich seinen fest zugewiesenen Sitzplatz im Laufe der Vorstellung zu verlassen. Während zu Stummfilmzeiten Zwischenapplaus und Kommentare zum Geschehen noch üblich waren, gilt inzwischen eine ruhige Verhaltensweise als erwünscht.

„Durch die Verdunkelung des Raumes und die relativ eingeschränkte Beweglichkeit im Kinossessel wird die unmittelbare Umgebung des Kinozuschauers in ihrer lebendigen Wertigkeit vor seinem Bewusstsein abgesenkt. Dadurch kann die Aufmerksamkeit von den Ton-Bildsequenzen absorbiert werden, so dass diese nun in ihrer sicht- und hörbaren Bewegtheit von dem Bewusstsein des Zuschauers überwertig werden.“⁸⁹

⁸⁷ Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, S.81.

⁸⁸ Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, S.81.

⁸⁹ Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, S.77.

Durch die Passivität des Körpers wird das Auge ermutigt seine eigenen Zwecke auf- und sich dem Fluß von Erscheinungen hinzugeben. Doch Christiane Voss betont in *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, dass das Bewusstsein dabei niemals passiv ist. Zur Filmerfahrung gehöre immer auch die Bereitschaft, das zerstückelte – weil montierte – Geschehen im Geiste mit fortzuschreiben und mit eigenen biographischen Erfahrungen und Erinnerungen auszustatten.⁹⁰

Sobchack beschreibt in *What my fingers knew* ihre Beobachtungen während der Rezeption von Jane Campion's Film *The Piano*: „Throughout the film my whole being was intensely concentrated and, rapt as I was in the world onscreen, I was wrapped also in a body that was achingly aware of itself as a sensuous, sensitized, sensible material capacity.“⁹¹ Da alle Sinne außer dem Seh- und Hörsinn relativ passiv sind, wenden sich diese untätigen Sinne in umso höherem Maße dem eigenen Leib zu.

„Vision may be the sense most privileged in the culture and the cinema, with hearing a close second; nonetheless, I do not leave my capacity to touch or to smell or to taste at the door, nor, once in the theatre, do I devote these senses only to my popcorn.“⁹²

Die Tatsache, dass man die Figur auf der Leinwand nicht berühren oder riechen kann führt laut Sobchack zu einer Frustration der eigenen Sinne. Die unbewusste Intention den Filmhelden zu beschnuppern kann nicht ausgeführt werden. Die ungenutzten Sinne wenden sich deshalb dem eigenen Körper zu. Sie wenden sich an das einzig erreichbare sinnliche Objekt: an „*my own subjectively felt lived body*.“⁹³ Das geschieht reflexiv in einer Umkehrung des sinnlichen Drängens des Leibes.

Sobchack beschreibt, dass ihre Finger schon während der ersten Einstellung wussten, was visuell noch nicht erkennbar war. Diese Erfahrung resümiert sie am Ende ihrer Ausführungen:

„Our fingers, our skin and nose and lips and tongue and stomach and all the other parts of us understand what we see in the film experience. As cinesthetic subjects, then, we possess an embodied intelligence that opens our eyes far beyond their discrete capacity for vision, opens the film far beyond its visible containment by the screen, and opens language to a reflective knowledge of its carnal origins and limits. This is what, without a thought, my fingers know at the movie.“⁹⁴

Sobchacks Körper-Gedächtnis basiert darauf, dass jegliche Erfahrung in die Körperzellen eingeschrieben ist. Diese Niederschrift manifestiert sich im reflexiv-unterbewussten Körper und kommt in der Kinoerfahrung als Erinnerung zum Tragen.

⁹⁰ Vgl. Voss „Filmerfahrung und Illusionsbildung“, S.78.

⁹¹ Sobchack, *Carnal Thoughts*, S.61f.

⁹² Sobchack, *Carnal Thoughts*, S.64f.

⁹³ Sobchack, *Carnal Thoughts*, S.76.

⁹⁴ Sobchack, *Carnal Thoughts*, S.84.

3.2.1. Haptische Bilder

Im April 1902 erschien in der Münchner Allgemeinen Zeitung der Artikel *Spätromisch oder orientalisches?* von Alois Riegl.⁹⁵ Vorrangig geht es darin um eine methodologische und kunsthistorische Untersuchung der verschiedenen Strömungen der spätantiken Kunst. Den Artikel schrieb Riegl als öffentliche Antwort auf einen an selber Stelle erschienenen Aufsatz des Grazer Professors Strzygowski. Dessen „Anschauung vom Wesen der spätantiken Kunst“⁹⁶ widerstrebt ihm und er fühlte sich herausgefordert, seine Gegenmeinung darzustellen.

Doch der Artikel illustriert nicht nur einen Streit unter Kunsthistorikern, der nun über hundert Jahre in der Vergangenheit liegt. Er ist aus einem anderen Grund bis heute von Bedeutung:

Alois Riegl untersucht darin die Möglichkeiten von taktile beziehungsweise haptischer Wahrnehmung unter Bezugnahme der damals aktuellen sinnesphysiologischen Forschung. In der Kunst der Spätantike erkannte Riegl das Bestreben, den Betrachter direkt einzubeziehen und ihn visuell anzusprechen. Dabei bezieht er sich auf die spätantike Architektur, Innenraumgestaltung und vor allem auf künstlerische Ausdrucksformen, wie die Entwicklung des Flachreliefs/Reliefs. Das Relief wölbt sich dem Betrachter entgegen und wirkt dadurch überaus plastisch. Sein Anblick fordert die Tastorgane zum Greifen auf.⁹⁷

Bei dieser visuellen Wahrnehmung würde das Auge bestimmte Funktionen eines Tastorgans übernehmen. Erst der Tastsinn könne tatsächlich Aufschluss geben über das Wesen der Dinge, über ihre Ausdehnung und Abgrenzung gegeneinander. Riegl schreibt:

„Was also dem Natur- und Kunstwerk unter allen Umständen zukommt, seine Ausdehnung und Begrenzung, erfahren wir im Grunde nur durch den Tastsinn; ich habe daher diese Eigenschaften der Dinge die taktischen (Tastbaren von tangere) genannt, im Gegensatz zu den optischen (sichtbaren), wie Farbe und Licht.“⁹⁸

Riegls Überlegungen werden von vielen aktuellen filmwissenschaftlichen Texten zum Thema „haptische Bilder“ aufgegriffen und weitergeführt. Laura U. Marks betont gleich zu Beginn von *The skin of the film*⁹⁹, dass sie den Begriff „haptical images“ ganz im Sinne von Alois Riegl benutzen wird. Und auch die Wissenschaftler des *Texture Matters*-Forschungsprojekts an der Universität Wien befragen ganz aktuell das Verhältnis von optischer und haptischer

⁹⁵ Alois Riegl, „Spätromisch oder orientalisches?“, (Orig. München: Beilage zur Allgemeinen Zeitung am 23. und 24. April 1902; Nr. 93 und Nr. 94), In: *Texture Matters: Der Tastsinn im Kino. haptisch/optisch I*, Wien: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film-, und Medienwissenschaft 4/2012, S.11-26.

⁹⁶ Riegl, „Spätromisch oder orientalisches?“, S.11.

⁹⁷ Riegl, „Spätromisch oder orientalisches?“, S.20.

⁹⁸ Riegl, „Spätromisch oder orientalisches?“, S.18.

⁹⁹ Vgl.: Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham/London: Duke University Press 2000.

Wahrnehmung in Rekurs auf Alois Riegl.¹⁰⁰ Das Projekt versucht den Weg der Begriffe des Haptischen und Optischen durch die Kunstgeschichte nachzuzeichnen und untersucht deren zeitgenössische Einbettung als integralen Teil von Medienproduktionen.

Antonia Lant ist Teil des Projekts *Texture Matters* und laut ihr etablierte Riegl die „alt-ägyptische Kunst als Versinnbildlichung des Haptischen, den Samen der Entwicklung einer Sprache des Raums.“¹⁰¹ Dieser „Samen“ spross und gedieh im Laufe des vergangenen Jahrhunderts. Im technischen Fortschritt entwickelten sich neue Medien und mit ihnen kultivierte sich eine veränderte, sehr extensive Sprache des Raums.

Der Kunsthistoriker Riegl starb im Jahr 1905 in Wien und kein Mensch der damaligen Zeit hätte sich die intermedialen Möglichkeiten der Gegenwart erträumen können. Der Film mit seinen bewegten Bildern war gerade dabei sich zu etablieren und seine neuen räumlichen Möglichkeiten auszutesten. Laut Lant besitzt das Kino besondere Fähigkeiten: „Wir reisen praktisch hinter das Haptische, um es herum, zur Rückseite oder Innenseite – der Seite, die laut Riegl von außen nicht erkennbar ist.“¹⁰²

Laura U. Marks bezeichnet Riegls Beobachtungen als eine damalige „revolution in visual styles“¹⁰³ und überträgt den Begriff der Haptik ebenfalls in die Welt des Films. Sie definiert haptische Wahrnehmung als eine Kombination von taktilen, kinästhetischen und propriozeptiven Funktionen, die sich alle auf die Erfahrung von Berührung, sowohl auf der Körperoberfläche, als auch im Körperinneren beziehen. Diese Art der Wahrnehmung würde laut Marks am meisten durch *haptic images* ausgelöst. Gemeint sind Bilder, die sich der unmittelbaren visuellen Erkennbarkeit entziehen, zum Beispiel indem sie etwas verschwommen sind. Dadurch wird der Zuschauer ermutigt, sich dem Bild zu nähern um es mit allen seinen Sinnen zu erfahren.

„I argue that certain kinds of images appeal to the sense of touch as much as vision. By resisting the control of vision, for example, being blurry, haptic images encourage the „viewer“ to get closer to the image and explore it through all of the senses, including touch, smell and taste.“¹⁰⁴

¹⁰⁰ Anm.: das Forschungsprojekt *Texture Matters – The Optical and Haptical in Media* wird seit 2011 am tfm der Universität Wien in Zusammenarbeit mit dem Department of Cinema Studies der New York University unter Leitung von Clemens Gruber durchgeführt.

¹⁰¹ Antonia Lant, „Haptisches Kino“ (Übers. von Werner Rapp), In: *Texture Matters: Der Tastsinn im Kino. haptisch/optisch I*, Wien: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film-, und Medienwissenschaft 4/2012, S.31-67; hier: S.54f.

¹⁰² Lant, „Haptisches Kino“, S.58.

¹⁰³ Laura U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2002, S.5.

¹⁰⁴ Marks, *Touch*, S.118.

Die haptischen Bilder laden weniger zu einer Identifikation mit einer Figur ein, sondern fördern mehr die körperliche Beziehung zwischen Bild und Betrachter. Der Betrachter wird eingeladen, seiner Neigung zur haptischen Wahrnehmung freien Lauf zu lassen. In der *haptic visuality* fungieren seine Augen als Tastorgan, um eine vollständigere Erfahrung des Bildes zu erreichen.

Bilder dieser Art ermöglichen eine intensivere sensorische Erfahrung, obwohl – oder gerade weil – sie sich der Kontrolle des Sehsinns entziehen. Einmal mehr kommt hier Merleau-Pontys Diktum von der Einheit der Sinne im Leib zum Tragen. Wird einer der Sinne nicht angesprochen, verhalten sich die restlichen Sinne umso aktiver um das Defizit auszugleichen. In diesem Fall ist es der Sehsinn, der an Sinnhaftigkeit verliert und so haftet sich diese an den Tastsinn. Was dem einen Sinnesorgan verloren geht, ist dem Anderen gewonnen. Indem sich der Inhalt der Bilder nicht dem Blick allein erschließt, wird die affirmative Hinwendung des Zuschauers zur Leinwand verstärkt. Und diese Hinwendung ist grundlegendes Element der Filmerfahrung und konstitutiv zur Bildung des filmischen Leibes.

3.2.2. Die Haut des Films

In ihrem Werk *The Tactile Eye* postuliert Jennifer Barker den Gedanken, dass Zuschauer und Film über ihre Haut miteinander verbunden sind. Erst im Zusammentreffen von der Haut des Films mit der Haut des Zuschauers könne Film Bedeutung generieren.¹⁰⁵ Neben seiner Haut hat der Film laut Barker auch Muskeln und Eingeweide, die gleichfalls mit den Muskeln und Eingeweiden des Zuschauers korrespondieren und in der Filmwahrnehmung miteinander verschmelzen.¹⁰⁶ Die Verbindung über die Haut ist dabei verantwortlich für die haptische Dimension der Filmwahrnehmung, während die muskuläre Verknüpfung ein tief im Körper erlebtes Empfinden möglich macht. Noch tiefer im Körper, nämlich in den Eingeweiden, manifestiert sich die rhythmische Spannung zwischen Filmkörper und Zuschauerkörper.

Doch wie kann man sich Haut, Muskeln oder Eingeweide des Filmes vorstellen? Auf der menschlichen Haut treffen Innen und Außen aufeinander und werden doch voneinander abgegrenzt. In einer intentionalen Berührung kann die Haut die Welt wahrnehmen und wird gleichfalls passiv von der Welt berührt. In einem reversiblen Akt nimmt die Haut konstant die

¹⁰⁵ Barker, *The Tactile Eye*, S.23.

¹⁰⁶ Anm.: Barker verwendet die Begriffe „Muskeln, Haut und Eingeweide“ in ihrem phänomenologischen Sinne, der weit über die wörtliche biologische Bedeutung hinausgeht. Vgl. Barker, *The Tactile Eye*, S.20f.

Atmosphäre ihrer Umgebung wahr. Sie registriert zum Beispiel Kälte und infolgedessen zeigt sich auch die Relation der Muskeln zur Welt: der Körper beginnt zu zittern. Unser Leib verhält sich sinnlich zur Welt und die Welt wiederum zum Leib. Merleau-Ponty bezeichnet dieses Verhältnis als Chiasmus und meint damit, dass sich im Leib Sehen/Tasten und Berührbares/Sichtbares überkreuzen. In seinem späteren Werk *Das Auge und der Geist* versucht Merleau-Ponty das Wesen der Wahrnehmung als unverstellten Blick auf die Welt zu ergründen und bezeichnet sie als „Fleisch der Welt“. Genauer versteht er den Ausdruck als „[...] das Umfeld jenes Leibes, in dem dieser qua Sinnlichkeit ein- und aufgeht.“¹⁰⁷ Das Fleisch der Welt ist berührbar und greifbar – und sei es nur mit den Augen, denn jedes Sichtbare ist aus dem Berührbaren geschnitzt.¹⁰⁸ Doch wenn die Welt Fleisch ist, wo sollen wir dann die Grenze zwischen Leib und Welt ansetzen? Für Jennifer Barker ist klar: „That limit is the skin, which is not actually a limit at all but a place of constant contact between the outside and the inside.“¹⁰⁹ Sie fasst zusammen:

„The skin is a meeting place for exchange and traversal because it connects the inside with the outside, the self with the other. It also constantly enacts both the perception of expression and the expression of perception; in other words, it perceives the world as the world objectively expresses itself, and it expresses its own act of perception to the world by touching it.“¹¹⁰

Auch im filmischen Leib manifestieren sich sowohl „perception as expression“ als auch „expression as perception“.¹¹¹ Wenn der Film einen Leib hat, dann muss er auch eine Haut haben. Barker erklärt die Haut des Filmes als allgemeine Situiertheit zur Welt, als ein Modus von Wahrnehmung und Ausdruck, der seine Körperoberfläche formt. Seine Haut lässt sich weder auf die Leinwand noch auf das Zelluloid reduzieren. Auch wenn das Zelluloid (als Grenze zwischen Film und Welt) aufgrund seiner Oberflächenbeschaffenheit am ehesten der biologischen Haut entsprechen würde: die eine Seite weich und empfindlich, die andere Seite härter und glänzend. Würde die Haut des Films aus nur einem technologischen Aspekt bestehen, so würde sich eine Berührung derselben reduzieren auf das sachliche Anfassen eines Objekts. Genauso wie der filmische Leib nicht berührbar ist, ist auch die Haut des Filmes ein phänomenologisches Konstrukt mit mehreren Komponenten.

¹⁰⁷ Stephan Günzel/Christof Windgätter, „Leib/Raum: Das Unbewusste bei Merleau-Ponty“, In: *Das Unbewusste. Das Unbewusste in aktuellen Diskursen Bd.2*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2005, S.585-616; hier S.602.

¹⁰⁸ Vgl. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, S.187f.

¹⁰⁹ Barker, *The Tactile Eye*, S.28.

¹¹⁰ Barker, *The Tactile Eye*, S.27.

¹¹¹ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, S.189.

„The film’s skin is a complex amalgam of perceptive and expressive parts – including technical, stylistic, and thematic elements – coming together to present a specific and tactile mode of being in the world. Beyond screen and celluloid, then, the film’s skin includes all the parts of the apparatus and the cinematic experience that engage in the in the skin’s activities.“¹¹²

Es ist der Film selbst, der mit all seinen Komponenten die Haut des Filmes begründet. Der projizierte Film ist innere Wahrnehmung und äußere Erscheinung zugleich. Auf diese Weise ist seine Haut gleichzeitig transparent und opak. Der Zuschauer kann nur die Wahrnehmung des Filmes sehen, jedoch nicht seinen Entstehungsprozess.

Und in dem Moment, in dem „my skin and the film’s skin press against or envelop one another, the film becomes accessible and transparent to me.“¹¹³ Erst in diesem Moment wird Film für den Zuschauer in seiner Sinnlichkeit zugänglich. Selbstverständlich berühren sich Film und Zuschauer nicht buchstäblich. Gemeint ist nicht die physiologische Berührung des Zuschauers in Hinblick auf Licht- oder Schallwellen, die von der Leinwand ausgesendet werden und damit Retina oder Innenohr „berühren“. Ganz im Sinne Merleau-Pontys ist hier vielmehr eine Berührung oder ein Tasten mit dem Blick gemeint. Das von Barker beschriebene Aneinanderpressen der Oberflächen meint auf diese Weise die affirmative Hinwendung des Zuschauers zur Leinwand. Er berührt die Haut des Filmes nicht im eigentlichen Sinne, sondern über seine visuelle Wahrnehmung, die allerdings mit allen anderen Sinnen im Leib verflochten ist und so auch die Haut als Sinnesorgan ansprechen kann.

Film und Zuschauer sind also über ihre Haut miteinander verbunden und pflegen alternierend taktilen Kontakt zueinander. Die daraus entstehende Beziehung beurteilt Barker als „fundamentally erotic“.¹¹⁴ Die beiden Körper treffen im einvernehmlichen Austausch aufeinander und kommunizieren ihre Anliegen in einem Akt der Berührung. Und in diesem einvernehmlichen Akt der Berührung erkennen die Körper sich gegenseitig als wahrnehmende Subjekte. Die aktuelle Definition des Dudens bezeichnet den Begriff „Erotik“ schlicht als „sinnliche Anziehung“¹¹⁵ zwischen zwei Subjekten – in diesem Sinne wird er auch von Jennifer Barker verwendet:

¹¹² Barker, *The Tactile Eye*, S.29.

¹¹³ Barker, *The Tactile Eye*, S.29.

¹¹⁴ Barker, *The Tactile Eye*, S.34.

¹¹⁵ Vgl. O.N., „Erotik“, *Duden-Online*, o.J., www.duden.de/suchen/dudenonline/erotik, Zugriff: 15.11.2014.

„The erotic touch is not about ownership or complete knowledge of the other, but is truly intersubjective. Just as, in the exchange of glances with an other, we can see ourselves seeing, in the contact of our skin with another’s, we can feel ourselves feeling. We feel ourselves as if for the first time in that moment, and as if from an external „point of touch.“ In the moment of coming into contact with another, we come to know what we must feel like from the outside.“¹¹⁶

Auch Laura U. Marks definiert ihre haptischen Bilder als sehr engen und körperlichen Kontakt zwischen Bild und Betrachter. Der Kontakt des Betrachters zum Bild oszilliert im Wechsel von Nähe und Distanz und bildet die Basis der erotischen Spannung. Die erotische Ebene ist damit unabhängig vom Inhalt der Bilder: „Haptic images are erotic regardless of their content, because they construct a particular kind of intersubjective relationship between beholder and image.“¹¹⁷ Die Erotik liegt in der dialektischen Bewegung zwischen Oberfläche und Tiefe des Bildes und in der Tatsache, dass *haptic images* den Betrachter zu besonderer Nähe herausfordern. Marks beschreibt haptische Bilder die ein Objekt derart vergrößert und undeutlich zeigen, dass der Betrachter sie nicht intellektuell erfassen kann. Er muss seine kreative Vorstellungskraft einsetzen und andere sinnliche Ressourcen mobilisieren, um dennoch Sinnhaftigkeit oder zumindest Sinnlichkeit der Bilder erfahren zu können. Hier zeigt sich die sinnliche Anziehung sehr eindrucksvoll: „Haptic images pull the viewer close, too close to see properly, and this itself is erotic.“¹¹⁸

3.2.3. Berührung der Sinne

Laut Laura U. Marks ist es kein Zufall, dass bestimmte Erfahrungen vorrangig durch die nicht audiovisuellen Sinne wie Tasten, Geruch und Geschmack registriert werden. Die Struktur der alltäglichen Erfahrung neigt dazu die audiovisuellen Informationen, die in diese Sinne eingebettet sind zu umgehen. Das liegt daran, dass Sinne die näher am Körper sind wie zum Beispiel der Tastsinn viel eindringlicher Erinnerungen aufnehmen und speichern können. Diese Erinnerungen würden durch den Sehsinn eher verlorengehen.¹¹⁹ Daher sind die sinnlichen Aufzeichnungen besonders evokativ: „Senses are most fragile to transport, yet most evokative when they can be recovered.“¹²⁰

¹¹⁶ Barker, *The Tactile Eye*, S.35.

¹¹⁷ Marks, *Touch*, S.13.

¹¹⁸ Marks, *Touch*, S.16.

¹¹⁹ Vgl. Marks, *Touch*, S.130.

¹²⁰ Marks, *Touch*, S.111.

Der Tastsinn setzt im physiologischen Sinne zunächst einen sich in unserer Nähe befindlichen Gegenstand voraus, der berühr- und anfassbar ist. Auf diese Weise lassen sich Erinnerungsbilder (*recollection-images*¹²¹) einer Berührung sammeln, die sich in unserer Welterfahrung manifestieren und immer wieder abrufbar sind.

Im Gegensatz dazu scheint Geruch zunächst etwas konfuses, nicht Greifbares zu sein. Doch natürlich wissen wir aufgrund unserer Welterfahrung, dass Geruch immer von einem Objekt oder Subjekt ausgeht. Selbst wenn sich dieses Objekt nicht in unserer sichtbaren Nähe befindet, sind wir sicher, dass *etwas* den Geruch produziert haben muss. Geruch ist für den Menschen unsichtbar – und doch besteht er aus winzigen Molekülen, die sich von der Geruchsquelle ausgehend verbreiten und die Rezeptoren in der Nasenhöhle stimulieren. Die Rezeptoren leiten den Geruch über den Riechkolben direkt an das Limbische System weiter, das bezeichnenderweise für die Gefühlsregulation verantwortlich ist.¹²² Die Stimmung des Menschen wird maßgeblich von Gerüchen beeinflusst, auch wenn diese meist unterbewusst wahrgenommen werden. Das *olfaktorische Sinnessystem* „unterstützt unser Gedächtnis bei der Identifikation vital bedeutsamer Situationen“¹²³, zum Beispiel in Bezug auf Essen, Erotik und die Gefühlslage anderer Menschen. Die Frage ist, ob die für das Überleben so wichtige Wahrnehmung und Deutung von Gerüchen tatsächlich lediglich genetisch bedingt ist. Die Erfahrung bestimmter Sinne wie Riechen, Schmecken und Tasten werden beim Menschen oft als weniger edukativ ausgeprägt beschrieben. Sie werden eher unbewusst wahrgenommen und lösen dadurch instinktives Wissen und Verhalten aus. Im Gegensatz dazu gilt Sprache als das absolute Wissensmedium und muss immer erst durch einen Lernprozess angeeignet werden. Das führt zu der Annahme, dass die körpernahen Sinne eher primitiv sind, während die körperfernen Sinne wie Sehen und Hören mehr intellektuell verstanden werden müssen. Diese Annahmen wären jedoch zu einfach. Tatsächlich trifft auf die körpernahen Sinne beides zu: sie werden zwar oft instinktiv gedeutet, haben aber auch erlernte Komponenten. Der Geruchsinn soll hier weiterhin als Beispiel dienen.

Eine genetische Aversion in Bezug auf Gerüche von Angst oder Tod lässt sich bei fast allen Menschen feststellen. Auch Pheromone werden als sexuelle Lockstoffe unbewusst wahrgenommen. Andererseits kann das bewusste Schnuppern an einer Mahlzeit darüber informieren, ob das Essen ungefährlich oder etwa verdorben ist. Der Mensch macht sich seinen Geruchsinn bewusst zu Nutze, um sich zu schützen. Und dieses Verhalten kann erlernt

¹²¹ Vgl. Marks, *The Skin of the Film*, S.77f.

¹²² Vgl. Maderthaner, *Psychologie*, S.161f.

¹²³ Maderthaner, *Psychologie*, S.161.

sein oder anerzogen. Kleine Kinder kennen beispielsweise noch keinen Ekel. Sie können eine unangenehm riechende Speise also noch nicht als verdorben kognizieren. Der Geruchssinn ist folglich sowohl kognitiv als auch prä-kognitiv ausgeprägt.¹²⁴

Aufgrund seiner Körpernähe hat Geruch ein starkes Erinnerungspotential, kann jedoch nur schwer in Worte gefasst werden. Oft scheint das Vokabular zu fehlen um Geruch verbal zu identifizieren. Laura U. Marks schreibt, dass Gerüche leichter durch persönliche Assoziationen identifiziert werden können, als durch ihren Namen.¹²⁵ Das geschieht meist in nostalgischen Assoziationen wie: „Großmutter's Küche“ statt „Bohnerwachs“. „We respond emotionally to a smell first, and then we name it: asphalt, magnolia, grandma's kitchen. Since we process smell both cognitively and precognitively, we *learn* emotional response to smell.“¹²⁶

Geruch berührt in hohem Maße emotional. Allerdings ist das Vermögen Geruchserlebnisse zu verbalisieren schwierig und muss zunächst kognitiv erlernt werden. Er ist tatsächlich schwer greifbar, beruht aber dennoch auf einer konkreten Berührung: die Geruchsmoleküle als Objekte, die auf das menschliche Subjekt treffen und es durch diese Berührung affizieren. Auch Marks betont: „Smell forces a contact among bodies: chemical bodies, our own bodies that act in sympathy with them, and the social body in which we all partake.“¹²⁷

Der Geruch ist genauso körperlich vorhanden in der Welt wie der Mensch:

„Like the other senses, smell is not an abstract or disembodied sense. Odor, therefore, also has a depth and dimension and emerges from and adheres to its original substantial source and is perceived across distance. Smell occupies space rather than a point in our experience and its diffusions and concentrations are extraordinary subtle.“¹²⁸

Geruch ist mit allen anderen Sinnen und unserer Welterfahrung verflochten. Der Film kann den konkreten Duft einer Blume nicht über Kamera und Projektor zum Zuschauer transportieren. Der Duft ist für den Zuschauer nicht erfahrbar. Der *filmmaker* kann allerdings die Blume auf eine Weise darstellen, die der menschlichen Wahrnehmung unmöglich ist.

„Although the smell of the flower is lost in the spectator's perception (if not to the filmmaker's), s/he is able, for example, to perceive the flower in an otherwise perceptually inaccessible kinetic transformation – its expansive movement from bud to flower amplified into visibility.“¹²⁹

¹²⁴ Marks, *The Skin of the Film*, S.205.

¹²⁵ Vgl. Marks, *The Skin of the Film*, S.205.

¹²⁶ Marks, *The Skin of the Film*, S.205.

¹²⁷ Marks, *Touch*, S.116.

¹²⁸ Sobchack, *The Address of the Eye*, S.185.

¹²⁹ Sobchack, S.186.

Der Filmwissenschaftler Guido Kirsten nahm 2007 in Berlin an der Tagung „Empfindungsräume – Zur synästhetischen Wahrnehmung“ teil. Dort sprach Vivian Sobchack in einem Vortrag über Geruch in Tom Tykwers Film *Das Parfum*. Kirsten fasste daraufhin in seinem Tagungsbericht die Ausführungen von Sobchack zusammen. Ihrer Ansicht nach kann Film auf zwei verschiedene Arten olfaktorische Erlebnisse stimulieren:

„Zum einen können Bilder und Geräusche Räume und Objekte suggerieren, die selbst aufgrund ihrer Beschaffenheit (innerdiegetisch) stark riechen *müssen*. Zum anderen können Gerüche an den Reaktionen von Filmfiguren abgelesen werden. Dann handelt es sich nach Sobchack um eine ‚identification with the act of smelling‘.“¹³⁰

Das Filmbild der Blume ließe sich der ersten Kategorie zuordnen. Dennoch scheinen olfaktorische Sinneseindrücke durch die Projektion von Bildern schwer evozierbar zu sein. Kirsten stellt fest, dass es selbst bei genuinen Synästhetikern „höchstens schwach ausgebildete Konnektionen zwischen der olfaktorischen und anderen Sinnesmodalitäten“¹³¹ gibt. Während Merleau-Ponty der visuellen Wahrnehmung ungemeine Fähigkeiten zuschreibt, scheint der Geruchssinn den anderen Sinnen untergeordnet zu sein. Er wird in der visuellen Wahrnehmung nicht im selben Maße angesprochen wie zum Beispiel der Tastsinn. Merleau-Ponty schreibt: „Wir sehen die Tiefe, das Samtene, die Weichheit, die Härte der Gegenstände – Cézanne meint sogar: ihren Duft.“¹³² Damit drückt er sein Misstrauen gegenüber Cézannes Bemerkung aus, dass auch der Duft im Bild sichtbar zu machen wäre.

An dieser Stelle lässt sich Laura U. Marks Analyse der *Recollection-Images* anschließen. Geruchliche Metaphern rufen persönliche Erinnerungen an frühere Erlebnisse, Orte oder Menschen hervor. Im Film geschieht das meist durch Identifikation mit einer Figur, die etwas riecht, das wir dann „nachempfinden“. Marks nennt als Beispiel den Film *The Five Senses* von Jeremy Podeswa (CDN 1999). Darin wird jeder einzelne Charakter mit einer Geruchsempfindung assoziiert:

„The „smell guy,“ Robert, is having a life crisis which he resolves by meeting with former friends and lovers and smelling them, to determine whether they still love him. In one remarkable scene, he reaches across a café table to smell his ex-lover’s watch. How much smell we get out of this image is a function of how much we are able to identify with this character.“¹³³

¹³⁰ Guido Kirsten, „Transmodale Sinnlichkeit. Die Tagung „Empfindungsräume – Zur synästhetischen Wahrnehmung“, Akademie der Künste, Berlin, 12.-14.4.07“, In: *Nach dem Film*, <http://www.nachdemfilm.de/content/transmodale-sinnlichkeit>, Zugriff: 29.11.2014.

¹³¹ Kirsten „Transmodale Sinnlichkeit“.

¹³² Maurice Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, In: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Übers. von Hans Werner Arndt, Hrsg. von Christian Bermes, Hamburg: Felix Meiner 2003, S.3-21; hier: S.12.

¹³³ Marks, *Touch*, S.117.

Der Grad der Identifikation wird durch haptische Bilder und die spezifische audiovisuelle Gestaltung noch weiter verstärkt. Ein Close-Up auf die Quelle des Geruchs hilft dem Zuschauer dieselbe zu lokalisieren. Dies führt zu einer stärkeren Identifikation mit der Person, die den Geruch im Film tatsächlich wahrnimmt. Auch der Einsatz von Ton verstärkt Geruchswahrnehmungen, da der Hörsinn sich „näher“ am Körper befindet als der Sehsinn. Nehmen wir als Beispiel einen fiktiven Filmausschnitt, der einen Protagonisten in einer Küche zeigt. Auf dem Herd wird in einer Pfanne Speck gebraten. Ein Close-Up auf die Pfanne verbunden mit dem Geräusch des brutzelnden Specks führt zu einer stärkeren Identifikation mit dem Protagonisten. Der Zuschauer kann die Situation besser nachempfinden, fast schon wähnt er seine eigene Anwesenheit in dieser Küche. Solche gestaltungstechnischen Strategien können genutzt werden, um die Immersion des Zuschauers in die filmische Welt zu fördern. Der beschriebene fiktive Filmausschnitt ist ein gutes Beispiel für eine andere sinnliche Erfahrung beim Zuschauer: der Anblick des gebratenen Specks affiziert seinen Geschmackssinn. Je nach persönlichen Vorlieben werden dadurch positive oder negative Gefühle ausgelöst. Die Strategie, leckere Speisen in einem Close-Up zu zeigen wird zum Beispiel auch in Kochsendungen genutzt. Die Redewendung „Mir läuft das Wasser im Mund zusammen“ ist allgemein bekannt. Hierbei wird oft eine Empfindung beschrieben, die von medialen Bildern ausgelöst wird. Der Anblick von ansehnlichen Gerichten kann tatsächlich Hungergefühle auslösen oder verstärken.

Der Geruchssinn weckt in höchstem Maße persönliche Erinnerungen und Assoziationen. Dies gilt auch für die anderen körpernahen Sinne wie Tasten, Hören und Schmecken. Sie alle werden bei der Filmerfahrung evoziert und in diesem Faktum liegt die individuelle Wirkung von Film begründet. Jeder Mensch erfährt einen Film auf absolut einzigartige Weise. Bedeutung wird in der materiellen Beziehung zwischen unserem Körper, dem Filmkörper und den Körpern im Film generiert. Durch die sinnliche Verbindung der unterschiedlichen Körper erst, kann ein Film „Sinn“ und Gehalt erlangen.

Die Frage nach einer Filmerfahrung, die mehr ist als reines Sehen und Hören, kann nun beantwortet werden. Und die Antwort muss lauten: Filmerfahrung ist *immer* alle Sinne umfassend. Unsere Sinne können nicht voneinander oder vom Körper abgekoppelt werden. Sie sind wie ein Wurzelgeflecht ineinander verwoben und tief verwurzelt im Körper, der die Voraussetzung sinnlicher Erfahrung ist. Der Zuschauer ist als Subjekt-für-sich zur Welt und

in seinem Körper kooperieren alle Sinne auf synästhetische Art und Weise. Der Filmmacher kann zwar eine bestimmte Filmerfahrung intendieren, doch wird ein Film von keinem Menschen gleich empfunden werden.

„Objects, bodies, and intangible things hold histories within them than can be translated only imperfectly. Cinema can only approach these experiences asymptotically, and in the process it may seem to give up its proper (audiovisual) being.“¹³⁴

4. Die Körperlichkeit der Herstellung von Film

Über die Körperlichkeit der Herstellung von Film wurde in den vorangegangenen Kapiteln inhaltlich schon einiges angedeutet. Die Elemente des filmischen Leibes können nur schwer komplett differenziert voneinander betrachtet werden. Der Vollständigkeit wegen, sollen diese Inhalte in einem separaten Kurzkapitel nochmals explizit dargestellt und ergänzt werden.

4.1. Der *filmmaker*

Wie bereits festgestellt ist der *filmmaker* ein bedeutendes Element zur Bildung des filmischen Leibes. Er inkorporiert die Kamera als Extension seines Leibes und führt eine hermeneutische Beziehung mit ihr.

Sein subjektiv existierender Körper ist eine erste Voraussetzung für den Film als Leib. In seinem Körper situiert sich zum einen die Intention der Wahrnehmung, für die er zumindest einmal wahrgenommen haben muss. Und zum anderen ist der Körper des *filmmakers* vorausgesetzte Bedingung zur Produktion eines Filmes. Denn Film kann nur durch körperliche Handlung entstehen. Trotz aller phänomenologischer Überlegungen ist es am Ende der konkrete körperliche Umgang mit technischen Geräten und dem Filmmaterial, der einen Film zum Film macht. Dabei benötigen Regisseur, Kameramann und Cutter erlerntes Vorwissen in Bezug auf die Bedienung der technischen Elemente. Und sie müssen körperlich in der Lage sein, diese Elemente zu bedienen. Hartmut Winkler schreibt in *Der Zuschauer in die filmische Technik*, dass diese „als ein riesiges Reservoir von ‚Mitteln‘“¹³⁵ gedacht werden muss.

¹³⁴ Marks, *The Skin of the Film*, S.131.

¹³⁵ Hartmut Winkler, „Der Zuschauer und die filmische Technik“, In: Knut Hickethier/Hartmut Winkler (Hg.), *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989*, Berlin: Ed. Sigma Bohn 1990, S.19-25; hier: S.19.

„Als ein Arsenal, das die Macher der Filme mehr oder minder beherrschen und das sie entlang ästhetischer Kriterien zum Einsatz bringen. Und ebenso selbstverständlich sind wir der Meinung, daß der Fortschritt der technischen Möglichkeiten dieses Arsenal im Verlauf der Filmgeschichte Schritt für Schritt vervollkommen hat. Bis eben hin zu jenem Höchststand, den der gegenwärtige Film repräsentiert.“¹³⁶

Filmgeschichte ist immer auch die Geschichte einer Technik, die von Menschen erfunden, produziert und weiterentwickelt wurde. Und zwar nicht nur aufgrund theoretischer Denkarbeit, sondern durch die mechanische Arbeit an technischen Gerätschaften.

Der *filmmaker* verhält sich also körperlich zu seinem Film und zwar in der konkreten körperlichen Berührung von Kamera und Filmstreifen. Die Berührung die zwischen Zuschauer und dem filmischen Leib in der Filmwahrnehmung stattfindet ist dagegen eine phänomenologisch gedachte.

Doch auch das körperliche Handeln des Zuschauers kann die Filmwahrnehmung beeinflussen, nämlich in dem Moment wenn der Zuschauer die Filmrolle eigenhändig durch den Projektor zur Aufführung bringt. Die Filmemacherin Maya Deren beschreibt in ihrem Notizbuch die Empfindungen, die sie bei dieser Tätigkeit hatte:

„The immediate physical contact with the film, the nearness of the image, the automatic muscular control of it's speed – the fact that as I wound, my impulses and reactions towards the film translated themselves into muscular impulses and so to the film directly, with no machine – buttons, switches, etc. – between me and the film. [...] This physical contact creates a sense of intimacy. It is not an image independent of me, projected on a wall, of which I am a spectator. It is immediately, directly, uniquely for my eyes. It comes out of the energy of my muscles.“¹³⁷

Die Worte von Deren beziehen sich auf einen Film, der nicht von ihr stammt und von einem anderen *filmmaker* gemacht wurde. Sie beschreibt hier die einzige Möglichkeit des Zuschauers die Wahrnehmung des Filmes zu beeinflussen und in konkreten körperlichen Kontakt zu ihm zu treten: indem er den Film zur Aufführung bringt. Doch der Zuschauer kann damit zwar die Aufführungsbedingungen verändern, doch die Inhalte des Filmes werden immer dieselben bleiben. Sie gründen immer auf den Intentionen des *filmmakers*.

¹³⁶ Winkler, „Der Zuschauer und die filmische Technik“, S.19.

¹³⁷ Maya Deren, „From the Notebook of Maya Deren, 1947“, In: *The MIT Press*, October 1980, Vol. 14, S.21-46, hier: S.21; www.jstor.org/stable/778529, Zugriff: 6.1.2015.

4.2. Das Material

Im Vergleich zu den Möglichkeiten einer Kamera scheint das menschliche Auge an sich schwach, kraftlos und unvollkommen zu sein. Seine Fähigkeiten und Kapazitäten werden bei weitem übertroffen von der erhöhten Wahrnehmungsfähigkeit der Kamera. Die Sehkraft des „Kameraauges“ ist schneller und schärfer. Mithilfe der Zeitlupe kann es Bewegungen studieren oder aber die verschiedensten Objekte in mikroskopischen Vergrößerungen sichtbar machen. Es kann daher dem Menschen als Hilfsmittel für ein erweitertes Sehen dienen. László Moholy-Nagy war der Ansicht, dass die Erfindung der Kamera die menschlichen Mängel ausgleichen könnte. „Das Bewusstwerden dieser Möglichkeit“, schreibt er, „hätte nämlich dahin geführt, Existenzen, die mit unserem optischen Instrument, dem Auge, nicht wahrnehmbar oder aufnehmbar sind, mit Hilfe des fotografischen Apparates sichtbar zu machen; d.h. der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen.“¹³⁸

Wir können die Welt durch die Kamera mit anderen Augen sehen, sie bewirkt eine Erweiterung der Sehfähigkeit. Moholy-Nagy illustriert in seinem 1925 geschriebenen Werk *Malerei Fotografie Film* die ungeahnten visuellen Dimensionen, die das Medium Film mit sich bringt. Das damals noch recht junge Medium führe zu einer fundamentalen Änderung der Wahrnehmungsqualität. Die Kamera wird zur Prothese für das mangelhafte menschliche Auge und tritt so zwischen Betrachter und die Welt. Sie fungiert als Prothese im Sinne einer Sehhilfe zum einen was die Wahrnehmungsmöglichkeiten anbelangt und zum anderen in Hinblick auf Raum und Zeit. Fotografische Medien weisen immer zurück in die Vergangenheit, denn ihr Entstehungsmoment ist immer schon Vergangenheit wenn Fotografie oder Film in der Gegenwart betrachtet werden.

Für den Zuschauer ist die Kamera nur indirekt präsent, in der Wahrnehmung der filmischen Welt. Er erkennt sie in einem rückbezogenen und reflektierten Akt, der seiner intentionalen Welterfahrung nachgeordnet ist. Damit entspricht die Kamera dem blinden Fleck der Wahrnehmung. Sie entspricht dem eigenen Auge, das der Mensch nicht sehen kann, obwohl er *mit* ihm sieht. Die Kamera ist der „Quasi-Raum“¹³⁹ des menschlichen Leibes, zu dem ich nicht Zugang habe.

In manchen Fällen weist ein Film selbst auf seine technischen Vorbedingungen hin und stellt seine Materialität zur Schau. Das geschieht vor allen bei experimentellen Filmen. Sie ver-

¹³⁸ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Mainz (u.a.): Kupferberg 1967, S.26.

¹³⁹ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.116.

halten sich entgegen der filmischen Konvention, deren Ziel meist ist, alle technischen Bedingungen zu verbergen um den Realitätseindruck beim Zuschauer aufrechtzuerhalten. In vielen experimentellen Filmen dagegen wird die materielle und technische Produktionsebene für den Zuschauer sichtbar. Die körperliche Anwesenheit des Materials in der Filmwahrnehmung schafft eine zusätzliche Dimension. Ein gutes Beispiel dafür sind die Filme des amerikanischen Avantgardenkünstlers Stan Brakhage. Der Künstler und seine Filme werden in den folgenden Kapiteln in Hinblick auf diese körperliche Dimension genauer untersucht.

5. Stan Brakhage

Der Filmwissenschaftler Fred Camper gilt als Experte in Bezug auf Stan Brakhage und seine Werke. Auf seiner Website gibt er allgemeingültige Anweisungen zur Projektion von Brakhages Filmen.¹⁴⁰ Beachtet werden müsse dabei unbedingt die korrekte Projektionsgeschwindigkeit und die Scharfstellung des Fokus. Außerdem hätte im Raum absolute Stille zu herrschen. Selbst das statische Rauschen des Filmprojektors sei nicht zu tolerieren. Diese und andere Bedingungen müssten laut Camper bei der Rezeption der Filme herrschen, denn nur dann könne sich die Macht seiner Bilder vollständig entfalten und alle Sinne berühren.

Die Anweisungen zur Projektion implizieren bereits das mächtige sinnliche Potenzial, das von Brakhages Filmen ausgeht. Und dieses Potential kann der Zuschauer nur dann vollständig ausschöpfen, wenn bestimmte technische, aber auch räumliche und propriozeptive Rezeptionsbedingungen herrschen. In den vorangehenden Kapiteln wurde bereits angedeutet, dass von experimentellen Bildern eine besonders sinnliche und taktile Wirkungsmacht ausgehen muss. Hier sei an Laura U. Marks' Analyse der haptischen Bilder erinnert, die sich dadurch auszeichnen, dass sich ihr Inhalt in erster Linie nicht intellektuell durch den Blick erschließen lässt. Die avantgardistischen Filme von Stan Brakhage sind in hohem Maße experimentell. Das betrifft sowohl ihre theoretische Konzeption als auch ihre filmtechnische Ausführung. Der Künstler verhält sich körperlich zu seinen Filmen, sowohl was die Handarbeit am Material angeht – aber noch vielmehr in Bezug auf seine eigene Wahrnehmung und Visionen, die immer Ausgangspunkt und Intention seiner Bilder sind.

Zu untersuchen ist also nicht nur die alternierende körperliche Beziehung zwischen Film und Zuschauer, sondern ebenso „the filmmaker's experience of touching the film.“¹⁴¹ Diese beiden körperlichen Beziehungen sollen weiterhin im Mittelpunkt stehen.

Darüber hinaus stellt sich die Frage wie das Filmerleben durch Brakhages spezielle Intentionen geprägt und verändert wird. Was geschieht wenn sich Filmtechnik als Irritation oder Störung, z.B. durch Manipulation der Filmfarbe oder des Tons, für den Zuschauer bemerkbar macht? Folgt daraus tatsächlich eine besonders sinnlich-affektive Wirkung?

¹⁴⁰ Vgl. Fred Camper, *Projecting the Films of Stan Brakhage*, o.J., www.fredcamper.com/Brakhage/Projection.html, Zugriff: 28.11.2014.

¹⁴¹ Anne Cranny-Francis, „Touching Film: The Embodied Practice and Politics of Film Viewing and Filmmaking“, In: *Senses & Society*, Volume 4, Issue 2, London (u.a.): Berg 2009, S.163-178; hier: S.164.

5.1. Ein Künstler der Avantgarde

Robert Sanders wurde im Jahr 1933 in Kansas in einem Waisenhaus geboren und ein paar Wochen später von seinen Eltern adoptiert und in James Stanley Brakhage umbenannt.¹⁴² Nach einer recht schwierigen Kindheit produzierte er im Laufe seines künstlerischen Schaffens ein unglaubliches Oeuvre an experimentellen Filmen. Über die genaue Anzahl seiner Filme kann keine exakte Angabe gemacht werden, da einige heute nicht mehr erhalten sind. Doch sein Gesamtwerk wird auf etwa 350 Filme geschätzt.¹⁴³ Diese können alle als innovativ und experimentell beschrieben werden und variieren in ihrer Länge von wenigen Sekunden bis hin zu mehreren Stunden. Parallel dazu widmete sich Brakhage immer wieder dem theoretischen Diskurs und veröffentlichte begleitend zu seinen filmischen Werken auch Essays und Manifeste, die als unabhängige Monographien oder auch in Filmzeitschriften veröffentlicht wurden. In diesem schriftlichen Nachlass verewigte er seine Intentionen, seine Ansichten zum Medium Film und zu den Künsten allgemein. Stan Brakhage verstarb im Jahr 2003.

Aufgrund des beachtlichen Filmkatalogs können nur jene Filme exemplarisch angeführt werden, die sich als besondere Beispiele für die Thematik dieser Arbeit auszeichnen. Auch der künstlerische Werdegang von Brakhage soll nur in aller Kürze, die wichtigsten Ereignisse betreffend, dargelegt werden.

Seine Kindheit und Jugend verbrachte Brakhage in Denver/Colorado. Schon in seinen frühen Jahren las er die Klassiker der Filmtheorie und versuchte sich selbst als Schriftsteller. Im Winter des Jahres 1951 gründete Brakhage mit einigen Freunden, unter ihnen auch sein Jugendfreund James Tenney, einen Filmklub. Bei den Treffen sah man sich unter anderem Filme von D.W. Griffith, Jean Cocteau und Sergei Eisenstein an und diskutierte im Anschluss gemeinsam darüber. Mit Hilfe dieser Freunde entstand 1952 auch Brakhages erster Kurzfilm *Interim*, der die Verliebtheit zweier heranwachsender Jugendliche thematisiert. Der Film bleibt bis heute das einzige Werk von Brakhage, das nicht in Einzelregie, sondern in einem Filmteam entstand.¹⁴⁴ Die Regiearbeit an diesem ersten Film inspirierte ihn zu einem Studium an der California School of Fine Arts, die er jedoch bald wieder ohne Abschluss verließ.

¹⁴² Vgl.: David E. James, „Introduction. Stan Brakhage: The Activity of His Nature“, In: David E. James (Hg.), *Stan Brakhage. Filmmaker*, Philadelphia: Temple University Press 2005, S.1-19; hier: S.1.

¹⁴³ Vgl.: Bruce R. McPherson, „Foreword“, In: *Essential Brakhage. Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage*, New York (u.a.): Dokumentext 2001, S. 7-9; hier: S.7.

¹⁴⁴ Anm.: Brakhage führte in *Desistfilm* nur Regie, sein Kameramann hieß Stan Phillips. Vgl. Sitney, *Visionary Film*, S.394

Immerhin hatten sich in San Francisco erste Kontakte zur Kunstszene ergeben, allen voran zu Kenneth Anger und Bruce Conner. Zurück in Denver realisierte Brakhage weitere Filme wie *Unglased Windows Cast a Terrible Reflection* (1953) und *Desistfilm* (1954). Diese frühen Werke werden von David E. James als „erotic melodramas“ bezeichnet und enthalten durchaus narrative Elemente. In Brakhages drittem Film *Desistfilm* tritt außerdem erstmals eine signifikante Stiländerung in Erscheinung. Der Künstler ritzt den Titelschriftzug direkt in die Emulsion des abgedrehten 16mm-Filmstreifens und so erscheint dieser zu Beginn des Filmes in flackernder Unbeständigkeit. Auch die vom Stativ befreite Kamera kommt hier erstmals zum Einsatz und wird kennzeichnend für seinen Filmstil.

Im Laufe der Jahre verlagerte Brakhage seinen Lebensmittelpunkt nach New York und fand dort ein „warm welcome among the growing community of experimental filmmakers.“¹⁴⁵ Zu diesen experimentellen Filmemachern zählen unter anderem Marie Menken, Maya Deren, Jonas Mekas and Joseph Cornell. Diese beeinflussten und unterstützten ihn sowohl in filmischer Hinsicht, als auch was das Leben in New York betraf. Brakhage litt unter chronischem Geldmangel und wohnte aus diesem Grund sogar einige Zeit in Maya Derens Appartement.¹⁴⁶ Zurück in San Francisco dreht er *In Between* (1955), ein Portrait über den Maler Jess Collins, der zu dieser Zeit sein Mitbewohner war. Dieser Film hat eine Besonderheit: Brakhage schneidet ihn zur Musik von John Cage. Und damit ist *In Between* einer der wenigen Filme des Künstlers, in denen Musik in der künstlerischen Gesamtgestaltung einen Platz einnimmt. Mit *The Way to Shadow Garden* erscheint noch ein zweiter Film von Brakhage im Jahr 1955. P. Adams Sitney situiert das Werk in der Tradition des *Trance Films* oder des *Psychodramas*, dessen Ursprung er in Maya Deren's *Meshes of the Afternoon* (1943) und insbesondere *At Land* (1944) sieht.¹⁴⁷ *The Way to Shadow Garden* reflektiert, wie auch *Reflections on Black* (1955), das Thema Erblindung und Brakhage verwendet hier erstmals sein Filmmaterial im Negativ. Er experimentiert immer kreativer mit dem technischen Medium, um dessen Aussagekraft zu steigern. In noch ausgereifterer Form verwendet er die Umkehrung des Filmstreifens (vom Positiv ins Negativ) später in dem Film *Flesh of Morning* (1956). In diesem Werk widmet sich der inzwischen 23-jährige dem introspektiven Thema der Selbstbefriedigung. Nach Sitney lassen sich die meisten von diesen Frühwerken als

¹⁴⁵ James, „Introduction“, S.2.

¹⁴⁶ Vgl. Stan Brakhage, *Film at Wit's End. Eight Avant-Garde Filmmakers*, Kingston (u.a.): McPherson & Company 1991, S.100.

¹⁴⁷ Vgl. P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford: Oxford University Press 2002, S.18.

„Erotic Quests’ lesen.¹⁴⁸ Ein Jahr später beendet Brakhage diese *Trance Film* beziehungsweise *Psychodrama*-Filmphase mit *Daybreak and Whiteye* (1957).

Ende des Jahres 1957 heiratet Brakhage seine Frau Mary Jane und arbeitet an dem Film *Anticipation of the Night* (1958). Mit diesem Werk initiierte er seine lyrische Filmphase: „With the making of *Anticipation of the Night*, he forged the new form for which he had been searching: the lyrical film. At approximately the same time, he began writing *Methaphors on Vision*.“¹⁴⁹ Brakhage perfektioniert hier den subjektiven Blick der Kamera, der sich bereits in *Desistfilm* erahnen ließ. Auf diese subjektive Sichtweise wird an späterer Stelle näher eingegangen.

1958 zieht der Filmmacher mit seiner Frau in das abgelegene Bergland um Colorado. Die beiden bekommen im Laufe der folgenden Jahre insgesamt fünf Kinder. Seine Filme „became largely preoccupied with the dailiness of his family life in the wilderness and the more general human concerns they reflected.“¹⁵⁰ Brakhage filmt zum Beispiel die Geburten seiner ersten zwei Kinder in *Window Water Baby Moving* (1959) und *Thigh Line Lyre Triangular* (1961). Beide Werke sind ebenfalls seinen „lyrical films“ zuzuordnen.

Im Laufe der Zeit werden Brakhages Filme zunehmend abstrakter. Die lyrische Filmphase wandelt sich in einen epischen Modus. Die Serie der „mythopoetischen Filme“¹⁵¹ beginnt mit dem Film *Dog Star Man* (1961) und beinhaltet auch den *Songs*-Zyklus (1964-1969). Später widmete sich Brakhage auch dem Collagenfilm/Ready-Made-Film und realisierte zum Beispiel Filme, die komplett auf den Einsatz einer Kamera verzichteten wie unter anderem *Mothlight* (1963). Das spätere Werk des Künstlers besteht vor allem aus sehr abstrakten Filmzyklen und Themenreihen, die sich mit dem Phänomen des Sehens beschäftigen. Beispiele dafür sind *Scenes Under Childhood* (1967-1970) und *The Pittsburgh Trilogy* (1971). In seiner Spätphase produzierte Brakhage vor allem gemalte Filme, bei denen er die Farbe direkt auf den Filmstreifen auftrug (zum Beispiel *Water for Maya* aus dem Jahr 2000). Eine der wenigen filmästhetischen Konstanten in seinem vielschichtigen Oeuvre blieb immer die vom Künstler in die Emulsion des Filmstreifens eingeritzte Signatur.

Brakhages Filme haben immer wieder autobiographische Momente. Einige Werke könnten ohne weiteres als ‚home movies‘ betitelt werden. Sein eigenes Leben und Erleben stellte den kreativen Motor, der ihn antrieb, dar. Je nach Lebensphase wurden unterschiedliche emo-

¹⁴⁸ Vgl. Sitney, *Visionary Film*, S.128f.

¹⁴⁹ Sitney, *Visionary Film*, S.142.

¹⁵⁰ James, „Introduction“, S.3.

¹⁵¹ James, „Introduction“, S.11.

tionale oder intellektuelle Reflexionen seines Daseins auf Film gebannt. Brakhage wird oft als jener Filmemacher angeführt, der den Übergang von der alten, dem Psychodrama verpflichteten Generation des Avantgardefilms in Amerika hin zum *New American Cinema* markiert. Solche Konzepte des Selbstaudrucks manifestierten sich nicht nur bei Brakhage, sondern vielmehr allgemein im Umfeld des *New American Cinema*, der 1950er und 1960er Jahre. Als Reaktion auf den „unpersönlichen“ Hollywoodstil entwickelte sich in diesem Umfeld der so genannte „personal film.“¹⁵² Er thematisiert meist persönliche Phantasien oder Obsessionen, gepaart mit der Suche nach einer individuellen Ausdrucksweise.

5.2 Brakhages Filmtheorie

Wenn Vivian Sobchack schreibt, dass die Wahrnehmung des *filmmakers* niemals der Wahrnehmung des Filmes entsprechen kann, so trifft dies insbesondere auch auf Stan Brakhage und seine Filme zu. Sobchacks Aussage bezieht sich auf die technischen Möglichkeiten der Kamera, Wahrnehmung sichtbar zu machen – und diese Möglichkeiten differieren stark von denen des menschlichen Auges. Brakhage experimentierte in höchstem Maße mit allen technischen und materiellen Gegebenheiten des Mediums Film, besonders auch in Hinblick auf die nachträgliche Bearbeitung des Filmstreifens. Er veränderte die Wahrnehmung des Films durch körperliche Eingriffe in dessen Materialität und zwar mit dem Ziel, seine eigene visuelle Wahrnehmung sichtbar zu machen. Sein lebenslanges künstlerisches Bestreben lag darin, genau das sichtbar zu machen, was laut Sobchack nicht sichtbar gemacht werden kann. Doch auch Sobchack erkennt mit der Verwendung des Begriffs „Intentionen“ an, dass sehr wohl Verbindungen zwischen der Wahrnehmung des *filmmakers* und der des Filmes existieren müssen, nur könnten diese beiden eben nicht miteinander übereinstimmen. Tatsächlich können Brakhages filmische Endprodukte visuelle Wahrnehmung auf eine Weise darstellen und stimulieren, die konventionell produzierten Filmen unmöglich zu sein scheint. Die Filmwissenschaftlerin Gabriele Jutz schreibt, dass es Brakhage wie kaum einem anderen gelungen sei, Kunst zum Ausdruck des Selbst zu stilisieren.¹⁵³ Seine eigene Wahrnehmung stellte immer den Ausgangspunkt und die Voraussetzung aller seiner filmischen Intentionen dar.

¹⁵² Gabriele Jutz, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien (u.a.): Springer-Verlag 2010, S.109.

¹⁵³ Vgl.: Jutz, *Cinéma brut*, S.111.

5.2.1. Visualität

„Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure in perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of „Green“? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the „beginning of the word“.¹⁵⁴

Diese Worte schreibt Stan Brakhage zu Beginn seines ersten Buches *Metaphors on Vision*. Es sind wohl seine meistzitiertesten. Damit drückt er sein recht negatives Verhältnis zu Sprache und ihrer Funktion aus. Gleichzeitig entwirft er die Utopie einer Weltanschauung, die nicht den Fesseln der Sprache unterliegt. Die Fähigkeit, Dinge in Worte zu fassen und untereinander zu kommunizieren, gilt als eine der menschlichsten Eigenschaften. Doch nach Brakhage ist der Mensch verdorben, sobald er diese Fähigkeit im Kindesalter errungen hat. Denn Sprache grenzt den Menschen in seinem Erfahrungshorizont ein.

Merleau-Ponty unterstützt diese Ansicht in gewisser Hinsicht und schreibt in Bezug auf die kindliche Wahrnehmung: „Das Kind muß doch wohl Grün sehen, wo Grün *vorhanden ist*, es vermag nur nicht, darauf aufzumerken und die ihm gegebenen Phänomene zu erfassen.“¹⁵⁵

„Die erste Wahrnehmung von Farben im eigentlichen Sinne gründet also in einem Wandel der Struktur des Bewusstseins, der Eröffnung einer neuen Dimension der Erfahrung [...]. Ist einmal die Farbe als Qualität zum Erwerb geworden, und allein aufgrund dieses Erwerbs, erscheint das zuvor gegeben Gewesene als Vorform der Qualität.“¹⁵⁶

Sich eine Welt unbestimmter Farben und Formen vorzustellen, ist laut Merleau-Ponty fast unmöglich. Denn Farben und Formen werden schon im frühen Kindesalter mit bestimmten Qualitätsbestimmungen gekoppelt. Diese präreflexiven Koppelungen freizulegen und zu bestimmen, sei die „wahre Aufgabe philosophischer Reflexion.“¹⁵⁷

Auch Brakhage erstrebte die ‚reine‘ Sehererfahrung. Seine Utopie war es, sich loszumachen von den Sehgewohnheiten und damit verbundenen Spracherfahrungen, die uns im Laufe unseres Menschseins antrainiert werden. Auch Erwachsene sollten fähig sein, zur prälinguistischen Sichtweise eines Kindes zurückzukehren. Fred Camper beschreibt dies als ein Interesse von Brakhage „which transmuted itself into a desire to free objects and light from

¹⁵⁴ Stan Brakhage, *Essential Brakhage. Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage*, New York (u.a.): Dokumentext 2001, S.12.

¹⁵⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.51.

¹⁵⁶ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.51.

¹⁵⁷ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.53.

structures based on language.“¹⁵⁸ Und diese Mission trieb Brakhage dazu an, einen gewissen Wortschatz oder eine Ikonografie der Form zu finden, um damit alle (verlorenen) Aspekte der visuellen Erfahrung zurückzugewinnen.

Ganz ähnlich dem Primat der Wahrnehmung bei Merleau-Ponty entwickelt Brakhage in *Methaphors on Vision* eine Art Phänomenologie des Visuellen: „We are either experiencing (copulating) or conceiving (procreating) or very rarely both are balancing in that moment of living, loving, and creating, giving and receiving, which is so close to the imagined divine as to be more unmentionable than „magic“.“¹⁵⁹ Für Brakhage ist das Sehen ein existenzieller Akt der Wahrnehmung, der jedoch im Laufe eines Lebens seine Magie verliert. Und diese Magie möchte der Künstler wiederherstellen und in seinen Filmen als „untutored Visions“ dokumentieren:

„I really think my films are documentaries. All of them. They are my attempts to get as accurate a representation of seeing as I possibly can. I never fantasize. I have never invented something just for the sake of making an interesting image. I am always struggling very hard to get as close an equivalent on film as I can, as I actually see it.“¹⁶⁰

Dieses Zitat von Brakhage ist entscheidend. Zum einen wehrt er sich hier gegen eine immer wiederkehrende Degradierung zum „phantasievollen“ Filmemacher, der visuelle Fantasien und Metaphern „erfindet“. Er betont, dass seine Filme immer auf realen visuellen Wahrnehmungen basieren und diese dokumentieren. Ein zweiter wichtiger Hinweis findet sich in dem Wort „equivalent“. Damit betont Brakhage schlicht die erstrebte Genauigkeit seiner Darstellungen – berücksichtig aber auch die Vermittlung durch das Material und den Produktionsprozess eines Filmes. Der Begriff schließt die Tatsache mit ein, dass nicht alle visuellen Ereignisse gefilmt werden können. Der Filmkünstler gesteht sich selbst ein, dass es bestimmte „qualities of light“ gibt, die nicht gefilmt werden können.¹⁶¹

Für den Filmemacher ist der Blick mit geöffneten Augen nicht die einzig legitime Möglichkeit, die Realität wahrzunehmen. Zum visuellen Repertoire gehören für ihn auch Visionen oder „innere Sichtweisen“ (wie Tag- und Nachträume, Halluzinationen, usw.), die normalerweise als Trugbilder der Realität abgewertet werden. In seinen Schriften spricht Brakhage von einer „untutored Vision“¹⁶² – einem ‚ungebildeten Blick‘, durch den die spezifischen

¹⁵⁸ Fred Camper, *Stan Brakhage. A Brief Introduction*, 2003, www.fredcamper.com/Film/Brakhage4.html, Zugriff: 15.10.2013.

¹⁵⁹ Brakhage, *Essential Brakhage*, S.17.

¹⁶⁰ Stan Brakhage, „Stan Brakhage Seminar“, In: *Dialogue on Film*, No. 2, American Film Institute 1973, Zit. n. William C. Wees, *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, Berkeley: University of California Press 1992, S.79.

¹⁶¹ Vgl. Wees, *Light Moving in Time*, S.79f.

¹⁶² Vgl. u.a. Brakhage, *Essential Brakhage*, S.12f.

Visionen optisch und gedanklich erfasst werden können. Damit stellt er die konventionellen menschlichen Sehvorgänge in Frage. Vielleicht auch weil ihm selbst aufgrund seiner physischen Konstitution eine ‚konventionelle‘ Sicht lange Zeit verwehrt blieb. Schon von Geburt an litt Brakhage an einem Augenleiden:

„I had a bad astigmatism. I was walleed: that is, my right eye was always adrift and didn't focus well. I had to really struggle to come to focus. I couldn't take focusing for granted. And much of what you and others have described as my experimentation is just a part of my scrambling to come to an understanding of how you achieve sight. Something that other people just have naturally, I had to *earn*.“¹⁶³

Diese Kämpfe mit dem Fokus seiner eigenen Sicht haben ihn geprägt und erklären zu einem gewissen Teil sicher auch den großen Stellenwert, den das Auge und Wahrnehmung im Allgemeinen in seinem Leben und Werk einnahmen. Sein künstlerisches Bestreben lag darin, sich von allen visuellen Zwängen und filmischen Konventionen zu lösen. Den illusionsbedingten Bildmontagen des kommerziellen Hollywoodfilms konnte Brakhage wenig abgewinnen. Und so steht der Begriff „Vision“ im Kontext seiner Werke nie für ein angestrebtes Ziel, sondern ist vielmehr in seiner ursprünglichen Wortbedeutung von „visio“ (lat. Erscheinung oder Anblick) gemeint.¹⁶⁴ Doch die Basis von jeglicher Erscheinung ist immer und kann immer nur Licht sein. William C. Wees fasst dies wie folgt zusammen:

„Whether the seeing comes from ‘inside’ or ‘outside’, its ‘medium’ is light. Therefore, in „giving sight to the medium“ of film, Brakhage works on the assumption that ‘what a movie is at basis is the movement of light.’ As the moving light shapes, it produces ‘what are called recognizable objects’, after which ‘drama begins to come in, or story, or picture’, but the basis, Brakhage insists, is always ‘the movement of light’.“¹⁶⁵

Im Kapitel *The Camera Eye*, aus Brakhages *Metaphors on Vision*, weist dieser darauf hin, dass die Filmprojektion an sich eine Sinnestäuschung ist. Sie ist nichts als Licht, das von einem mechanisch abgspulsten Filmstreifen über eine Linse auf eine Leinwand geworfen wird. Der Film entsteht aus einem Wechselspiel von Licht und Schatten: „What reflects from the screen is a shadow play.“¹⁶⁶ Und wäre das menschliche Auge zur schnelleren Bildverarbeitung fähig, „it would see the sleight of 24 individual pictures and an equal number of utter blackness every second of the show.“¹⁶⁷

¹⁶³ Scott McDonald, *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley: University of California Press 2005, S.46.

¹⁶⁴ Vgl. Kurt Galling (Hg.), „Vision“, In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Tübingen: J.C.B. Mohr 1986, S.86.

¹⁶⁵ Wees, *Light Moving in Time*, S.100.

¹⁶⁶ Brakhage, *Essential Brakhage*, S.19.

¹⁶⁷ Brakhage, *Essential Brakhage*, S.19.

Doch er nimmt diese technisch bedingte Täuschung in Kauf, um den optischen Status Quo der menschlichen Wahrnehmung zu hinterfragen. Und wie würde das besser gelingen, als durch das Filmmedium, dessen Wahrnehmung im Grunde nicht viel mehr ist als Licht und Schatten in Bewegung?

Zum visuellen Repertoire von Stan Brakhage gehörten auch *Close-Eye Visions*, die für ihn keineswegs nur imaginär waren. Im Interview mit Scott McDonald sagte er:

„[...] whether they were conscious of it or not, the abstract expressionists were always painting closed-eye vision, and I wanted to include that in film, since my impulse always was to include everything that you might *see* within the possibilities of filmmaking: closed-eye vision, daydreams, night dreams, and so on.“¹⁶⁸

Unter *Closed-Eye Vision* versteht Brakhage jene Form der visuellen Wahrnehmung, die sich ergibt, wenn man die geschlossenen Augen hin zu einer Lichtquelle wendet. Beim Blick in die Sonne zum Beispiel, können verschiedenartige Farbsymbiosen an der Innenseite der geschlossenen Augenlider ausgemacht werden. Diese optische Erfahrung ist meist rötlicher Natur und kommt Brakhages Vorstellung der pränatalen Phase sehr nahe.

„Not only are these phenomena of „closed-eye vision“ important to Brakhage because they are there and therefore essential to any complete documenting of seeing, but also because they draw attention to the internal process of the visual system itself, to the medium of seeing within the message of sight. Brakhage puts it this way: ‘You are seeing yourself seeing. You’re seeing what the feedback of the mind puts into the optic nerve ends that cause them to spark and shape up like that.’“¹⁶⁹

In der *Closed-Eye Vision* zeigt sich also hinter geschlossenen Augen der biologische Sehprozess selbst am Werk. Die elektrischen Impulse des optischen Nervs werden sichtbar und kreieren auf dem Augenlid rhythmische Verschiebungen und Farbeindrücke.

Als eine Form der *Closed-Eye Vision* nennt William C. Wees die “Hypnagogic Vision”¹⁷⁰. Das ist eine “Pseudohalluzination”, die beim Einschlafen auf allen Sinnesgebieten auftreten kann.¹⁷¹ „Hypnagogic originates in the brain’s own neurological circuitry“ und wird oft nur

¹⁶⁸ McDonald, *A Critical Cinema*, S.56.

¹⁶⁹ Wees, *Light Moving in Time*, S.93.

¹⁷⁰ Wees, *Light Moving in Time*, S.94.

¹⁷¹ Vgl. Pschyrembel Klinisches Wörterbuch Online, „Halluzination, hypnagoge“, In: *Psychiatrie, Klinische Psychologie, Psychotherapie*, Berlin/Boston: De Gruyter, www.degruyter.com/view/ppp/13071424, Zugriff: 5.1.2015.

unterbewusst wahrgenommen. Sie manifestiert sich scheinbar außerhalb des Willens des Erlebenden, ihr Auftreten wird vom Unterbewusstsein gelenkt.

„Closed-Eye Vision“ und „Hypnagogic Vision“ tragen beide ein Moment in sich, das in der visuellen Wahrnehmung kaum intellektuell erfasst werden kann. Dadurch ergeben sich Schwierigkeiten, diese Visionen linguistisch zu fassen und zu verbalisieren. Brakhage geht noch weiter: er versucht, die visuellen Phänomene zu fassen, um sie dann in die visuelle Welt seiner Filme zu überführen. Sein Ziel war es, Äquivalente seiner introspektiven Seherfahrung zu produzieren. Um dieses Ziel zu erreichen, reizte Brakhage im kreativen Schaffensprozess alle möglichen technischen und materiellen Ausdrucksmöglichkeiten des Films aus. Auf die konkreten Stilmittel, die der Künstler zur Verwirklichung dieser Ziele während des Aufnahme Prozesses und in der Postproduktion einsetzt, wird in einem späteren Kapitel eingegangen.

5.2.2. Akustik

„[...] in ordinary life, sound is often a background for our visual attention. Similarly, we speak of watching a film and of being movie spectators – all terms that suggest the sound track is a secondary factor. We’re strongly inclined to think of sound simply an accompaniment to the real basis of cinema: the moving images.“¹⁷²

Mit dieser Hypothese eröffnen David Bordwell und Kristin Thompson ihr Kapitel über *Sound in the Cinema* ihrem Hauptwerk *Film Art*. Diese Aussage kann insbesondere in Bezug auf die verbreitete Terminologie der Filmrezeption bestätigt werden. Der Sinneseindruck des Sehens steht in diesem Zusammenhang über allem. Erst in der expliziten Beschäftigung mit dem Filmtönen fällt auf, welche große Macht dieser impliziert. Der Ausdruck „Ton“ beinhaltet drei wichtige Komponenten: Sprache, Musik und Geräusche. Diese tragen immer – sei es bewusst oder unbewusst – zum Verständnis eines Filmes bei. Der Theorie nach sind die drei Tönelemente hierarchisch geordnet. An oberster Stelle steht die Sprache, die auf intellektuelle Weise verstanden werden muss um bedeutungsgenerierend zu sein. An untergeordneter Stelle stehen Musik und Geräusche, die lediglich Affekte oder Emotionen auslösen und deren Code somit leichter zu entschlüsseln ist. Doch ganz gleich mit welcher Art von Ton ein Film ausgestattet ist: er ist immer von großer Bedeutung. Und auf diese Bedeutung weisen nicht nur Filmtheoretiker wie Bordwell und Thompson in ihren wissenschaftlichen Schriften hin. Sie wurde vielmehr auch von den Filmemachern selbst in ihren Werken kreativ verankert.

¹⁷² David Bordwell/ Kristin Thompson, „Sound in the Cinema“, In: Dies.: *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill⁹ 2010, S.269.

Und wie verweist man auf die Bedeutung von etwas, das als selbstverständlich empfunden wird? Indem man es entgegen der (Hör-)Konventionen einsetzt, also verfremdet oder gar vollkommen weglässt. Gerade der Verzicht auf Ton ist ein radikaler Schritt – jedoch nur dann, wenn in filmgeschichtlicher Hinsicht Ton technisch möglich und somit eine Konvention ist. Das schreibt auch Fred Camper in *Sound and Silence in Narrative and Non-Narrative Cinema*: „[...] it is only with the invention of sound that silence became a true choice of film.“¹⁷³ Viele Avantgarde-Künstler nutzen solche Verfremdungstechniken und wenden sich gegen den naturalistischen und illusionistischen Synchronon. Der Ton wird aus seiner Abhängigkeit vom Bild befreit und als eigenständiges Medium erkennbar gemacht. Zu diesen Künstlern zählt auch Stan Brakhage und zwar aufgrund der Tatsache, dass kaum einer seiner Filme mit einem konventionellen Ton ausgestattet ist.

Doch sein spezieller Umgang mit der Tonebene steht nicht nur in der Tradition der Filmavantgarde, sondern manifestiert sich vielmehr aus einer tiefen, persönlichen Überzeugung heraus. In den vorangegangenen Kapiteln wurde bereits angedeutet, dass Brakhage weder auf der akustischen noch auf der visuellen Ebene große Verwendung für Sprache in Form von Worten fand. Er hielt den Einsatz von Worten schlicht für unnötig oder gar irreführend. Doch über den Einsatz von Ton im Allgemeinen machte sich Brakhage Gedanken. Immer wieder experimentierte er mit den Möglichkeiten einer Tonkulisse zu seinen Filmen. Doch der Großteil seiner Werke blieb stumm. Dazu schreibt er 1966 in seinem *Letter to Ronna Page*:

„The more informed I became with the aesthetics of sound, the less I began to feel any need for an audio accompaniment of the visuals I was making [...]. Although I have always kept myself open to the possibilities of sound while creating any film, and in fact made a number of sound films these last several years, I now see/feel no more absolute necessity for a sound track than a painter feels the need to exhibit a painting with a record musical background.“¹⁷⁴

Von allen Künsten war für Brakhage die Musik der Filmkunst am ähnlichsten. Und tatsächlich stellte sie seine größte Quelle der Inspiration dar: „Ironically, the more silently-oriented my creative philosophies have become, the more inspired-by-music have my photographic aesthetics and my actual editing orders become [...]“¹⁷⁵ Er war leidenschaftlicher Musikhörer und arbeitete immer wieder mit Komponisten wie John Cage, Philip Corner oder James Tenney zusammen. Dadurch lassen sich zum Beispiel zwischen John Cages Werk und dem von Brakhage Parallelen entdecken: Cage verwendete Stille, Geräusche

¹⁷³ Fred Camper, „Sound and Silence in Narrative and Non-Narrative Cinema“, In: Elisabeth Weis/John Belton (Hg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York: Columbia UP 1985, S.369-381; hier: S.370.

¹⁷⁴ Brakhage, *Essential Brakhage*, S.79.

¹⁷⁵ Brakhage, *Essential Brakhage*, S.79.

und andere nichtmusikalische Töne um die Musik neu zu erfinden. Der Musiker zählt damit ebenfalls zu den Avantgardekünstlern und gilt als einer der einflussreichsten Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Arbeiten des Filmemachers. Auch er experimentierte mit allen möglichen Komponenten der Bild- und Tongestaltung, um das Medium Film seiner Konventionen zu entheben und es neu zu erfinden. Die geräuschlosen Werke von Brakhage fallen in die Kategorie ‚true silent film‘, da die Stummheit der Filme auf einer bewussten künstlerischen Entscheidung beruht. Jedoch sind nicht alle Filme von ihm stumm. Von Beginn an machte er zum Beispiel immer wieder Filme, die mit einer Art ‚Noise‘ unterlegt waren. Zwar kreierte er damit oberflächlich gesehen lediglich eine undefinierbare Geräuschkulisse, dennoch waren diese Filme beachtenswerterweise immerhin mit einer Tonspur versehen. Aber keiner seiner Filme beinhaltet auf der auditiven Ebene ‚Sprache‘ in Form von gesprochenen Worten. Es sind höchstens *geschriebene* Worte, die auf der visuellen Ebene stumm zum Vorschein kommen. Allerdings bediente sich Brakhage dieser Technik selten, denn er war der Meinung, dass „words, whether spoken or printed could only finally relate to visuals in motion thru a necessity of means.“¹⁷⁶ Sprache ist in Brakhages Werken völlig absent und taucht bestenfalls verzerrt auf. Sie ist niemals Informationsträger, sondern maximal als Schwingung erkennbar. Über die Verwendung von Sprache im Film schrieb der französische Regisseur und Schriftsteller René Clair im Jahr 1929 zur Entstehung des kommerziellen „talking-films“: „It has conquered the world of voices, but it has lost the world of dreams.“¹⁷⁷

Brakhage versucht seine Eindrücke der Welt durch seine Filme für alle Rezipienten sichtbar und hörbar zu machen. R. Bruce Elder schreibt in *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition*, dass die theoretischen Überlegungen von Brakhage maßgeblich von den Dichtern William Carlos Williams und Charles Olson beeinflusst wurden. Durch sie gelangte er zu der Überzeugung, dass die Poesie ein „Tanz des Materials“ sei und dass dies auch für die Filmkunst gelten müsse. „Brakhage“, schreibt Elder, „takes as crucial the idea that the rhythmic flow of the poet’s language describes a curve of thought; these beliefs underlie Brakhage’s ideas on artistic form.“¹⁷⁸

Brakhage kreierte mit Hilfe des Filmschnitts und den dargestellten Farben und Formen visuelle Rhythmen, die für den Zuschauer fühlbar werden. Und dieser visuelle Rhythmus, der in

¹⁷⁶ Brakhage, *Essential Brakhage*, S.79.

¹⁷⁷ René Clair, „The Art of Sound“ [1929], In: Elisabeth Weis/John Belton (Hg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York: Columbia UP 1985, S.92-95; hier: S.95.

¹⁷⁸ R. Bruce Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein, and Charles Olson*, Waterloo (u.a.): Wilfrid Laurier University Press 1998, S.94f.

Analogie zum Rhythmus in der Musik steht, würde durch jede *hörbare* Art von Ton gestört und schließlich zerstört werden. Nichts soll von den Bildern ablenken, damit diese im Bewusstsein des Zusehers ihren ganz individuellen und musikähnlichen Rhythmus aufnehmen können.

5.2.3. Synästhesie

Für Brakhage selbst war kein einziger seiner Filme stumm. Er war von Kindesbeinen an auf seine Sinne fokussiert und wohl ein genuiner Synästhetiker. Gemeint ist hier eine Art der klinisch diagnostizierbaren Synästhesie, die Sobchak klar von ihrem Begriff der Synästhesieerfahrung trennt.¹⁷⁹ Wie zuvor beschrieben ist in jedem Menschen ein gewisses synästhetisches Potential veranlagt. Die klinische Synästhesie jedoch ist ein neurologisches Phänomen, bei dem Sinneseindrücke vermischt werden. „Mitempfindung in einem Sinnesorgan bei Reizung eines anderen“¹⁸⁰, definiert das Medizinerlexikon Pschyrembel die Fähigkeit von Menschen zum Beispiel Farben zu hören. Markus Zedler, Oberarzt für Klinische Psychiatrie an der Medizinischen Hochschule Hannover, nennt im Interview mit dem österreichischen Nachrichtenmagazin *Profil* weitere Beispiele: „Für einen Synästhetiker ist eine Sinnesempfindung mit einer anderen gekoppelt. Der Buchstabe A ist für den einen blau, für einen anderen riecht der Ton C nach Zitrone, und für einen dritten schmeckt Pfeffersauce nach spitzen Dreiecken.“¹⁸¹

Als sein erstes synästhetisches Erlebnis beschreibt Brakhage eine Kindheitsbegebenheit. Als kleiner Junge stand er in der Nacht in einem Kornfeld in Kansas. Um ihn herum war es so still, dass er „the music of the spheres“¹⁸² hören konnte. Durch die absolute Stille war die Konzentration auf den visuellen Reiz so groß, dass auch der Hörsinn angeregt wurde.

¹⁷⁹ Vgl.: Sobchack, *Carnal Thoughts*, S.68: „Clinical synaesthesia is uncommon in the general population although, to some degree, a less extreme experience of „cross-modal transfer“ among our senses is common [...]“

¹⁸⁰ Pschyrembel Klinisches Wörterbuch Online, „Synästhesie“, In: *Klinisches Wörterbuch*, Berlin/Boston: De Gruyter, www.degruyter.com/view/kw/4406250, Zugriff: 3.1.2015.

¹⁸¹ ProfilOnline, „Wenn Pfeffersauce nach Dreiecken schmeckt“, 17.4.2004, www.profil.at/articles/0416/560/79600/wenn-pfeffersauce-dreiecken, Zugriff: 4.1.2015.

¹⁸² Brakhage, *Essential Brakhage*, S.81.

Später entdeckt Brakhage die Verbindung zu anderen Synästhetikern wie dem französischen Komponisten Olivier Messiaen. Der Musiker sagt von sich: „When I listen to music, and even when I read it, I have an inward vision of marvellous colours.“¹⁸³

Und ähnlich ergeht es auch dem Filmmacher: er hört Farben. Und diesen Eindruck versucht er in vielen seiner Filme für alle Rezipienten sichtbar und hörbar zu machen. Brakhage komponiert visuelle Ereignisse wie Musik und produziert eine Schnittdynamik, die an klassische Musikstücke erinnert.

¹⁸³ Messiaen (o.A.) zit. n. Brakhage, *Essential Brakhage*, S.81.

6. Körperlichkeit bei Brakhage

6.1. Die Herstellung von Film

Da nun die allgemeinen künstlerischen Intentionen von Stan Brakhage, die fast alle seine Filme betreffen, dargestellt sind, soll es im Folgenden darum gehen mit welchen künstlerischen Mitteln er seinen Intentionen Ausdruck verleiht. Wie schon angedeutet arbeitete der Künstler sehr kreativ mit seinem technischen Medium und dem zugehörigen Material, um seine Visionen filmisch angemessen darstellen zu können. Doch nicht nur seine Intentionen entspringen tief im Körper wahrgenommenen Visionen, Brakhage geht eine extrem körperliche Beziehung mit seinen Filmen ein. Während des Aufnahmeprozesses und danach, in der nachträglichen Bearbeitung des Filmmaterials, spielt der Körper des Filmkünstlers eine große Rolle.

6.1.1. Aufnahmeprozess

Während den Aufnahmen zu *Desistfilm* befreite Stan Brakhage die Kamera erstmals von ihrem Stativ und infolgedessen wird die ‚hand-held camera‘ zu einem Markenzeichen seiner Werke. Eine Kamera, die von Hand gehalten wird, transportiert jede kleinste Körperbewegung des Künstlers mit in das Filmbild hinein. In diesem Bild liegt dann eine Form der Bewegung, die in gewisser Weise der des menschlichen Auges entspricht. Die menschliche Sicht ist unweigerlich an Bewegung gebunden. Und so bewegt sich die Wahrnehmung des Filmes mit und durch den Körper des künstlerischen Subjekts. Das Kameraauge nähert sich in seiner Wahrnehmung der des menschlichen Auges an.

Durch die ‚hand-held camera‘ werden Intentionalität und körperliches Vorhandensein des *filmmakers* im filmischen Subjekt verankert. Brakhage beschreibt dies ebenfalls: „I’ve trained myself to hold this camera so that it will reflect the trembling or the feeling of any part of my body; so it is an extension, so that it becomes a thing to in-gather the light.“¹⁸⁴

Die Kamera wird von Brakhage selbst als eine Extension seines Leibes bezeichnet. Und welche Form der Kamerahandhabung könnte mehr ‚Extension‘ sein, als die ‚hand-held camera‘? Die direkte körperliche Berührung zwischen dem Körper des Künstlers und dem

¹⁸⁴ Brakhage zitiert nach Wees, *Light Moving in Time*, S.88.

filmischen Leib wird visuell in die filmische Wahrnehmung transportiert. Dadurch entsteht eine, nach Vivian Sobchack definierte, inkorporierte Relation par excellence. Die ‚hand-held camera‘ drückt die im Körper stattfindende Integration der taktilen, kinetischen und visuellen Sinne aus. William C. Wees unterstützt diese These: „Brakhage’s hand-held camera demonstrates, however, that the „machine“ can gain in sensitivity and flexibility when it enters into a dialectical give-and-take with the „eye sources“ from which Brakhage draws his inspiration.“¹⁸⁵

Die Subjektivität in Brakhages Kamerahandhabung wird noch auf eine weitere Art ersichtlich. Seine Filme sind geprägt von einem subjektiven Blick, dessen Fokus sich in Close-Ups, in unscharfen und über-/unterbelichteten Bildern wiederfindet. Vor allem in den Produkten seiner lyrischen Filmphase lassen sich solche Point-of-view Aufnahmen erkennen. P.A. Sitney schreibt in *Visionary Film*:

„The lyrical film postulates the filmmaker behind the camera as the first-person protagonist of the film. The images of the film are what he sees, filmed in such a way that we never forget his presence and we know how he is reacting to his vision.“¹⁸⁶

Ein Beispiel dafür ist der Farbfilm *Loving* von 1957. Brakhage filmte seinen Jugendfreund Jim Tenney beim Liebesakt mit seiner Freundin Carolee Schneemann, ebenfalls Filmkünstlerin. Sein Ziel war es, deren harmonische Beziehung in sinnlichen und unvoyeuristischen Bildern festzuhalten. In dem Film findet sich kein einziger ‚Long Shot‘ oder ‚Establishing Shot‘. Brakhage umkreist das Paar mit seiner Handkamera und ist mitunter so nahe am sexuellen Geschehen, dass der Betrachter nur schwer zwischen männlichem und weiblichem Körper unterscheiden kann. Die Kamera fungiert in *Loving* nicht als stiller Beobachter, sondern nimmt die aktive Rolle eines Partizipierenden ein. Point of View-Aufnahmen zeigen nicht nur den Körper des jeweils anderen, sondern auch den Himmel, die Sonne und Bäume.¹⁸⁷

In *Anticipation of the Night* (1959) kommt der subjektive Blick der Kamera als filmisches Stilmittel in noch ausgereifterer Form zum Einsatz. Der Kamerablick ist hier an eine äußerst virtuose Kameraführung gekoppelt und der Schnittrhythmus der nachträglichen Bearbeitung ist selbst für heutige Verhältnisse atemberaubend schnell. In *Anticipation of the Night* gibt es

¹⁸⁵ Wees, *Light Moving in Time*, S.91.

¹⁸⁶ Sitney, *Visionary Film*, S.160.

¹⁸⁷ Anm.: Schneemann war nicht zufrieden mit Brakhages Darstellung des Sexualaktes und antwortete mit dem Film *Fuses* (1965): „I felt that *Loving* failed to capture our central eroticism, and I wanted to set that right.“ In: R. Bruce Elder, *A Body of Vision. Representations of the Body in Recent Film and Poetry*, Warterloo (u.a.): Wilfrid Laurier University Press 1997, S.262.

keine Aufnahme, die jene Person etablieren würde, der dieser subjektive Kamerablick zugeordnet werden könnte. Der Protagonist wird nur durch seinen Schatten angedeutet. Ansonsten entsprechen die Point of View-Aufnahmen dem subjektiven Blick des Künstlers. Brakhage befand sich in einer Lebensphase tiefster Depression, als er mit den Arbeiten an dem 40-minütigen Werk begann. Ursprünglich sollte es mit seinem eigenen realen Selbstmord enden, doch sein Leben wendete sich zum Guten und so wird der Selbstmord am Ende des Filmes nur fiktiv dargestellt. Der Betrachter sieht aus der subjektiven Perspektive die Hände, die ein Seil an einem Baum befestigen. Aus der darauffolgenden Einstellung, die den Schatten des Protagonisten zeigt, kann die Selbsttötung desselben geschlossen werden. Darüber hinaus dominieren in *Anticipation of the Night* bis zu diesem Punkt scheinbar kontextlose, immer wiederkehrende Bildmotive. Durch die schnellen Kamerabewegungen und den Filmschnitt wird jegliches Zeitgefühl indeterminiert. Hier zeigt sich dem Betrachter der unstete Blick eines Menschen, der keinen Sinn mehr für die Gegenstände der Welt hat. Seine innere Unruhe und seine Qualen übertragen sich auf die Art und Weise, wie der Film die Welt wahrnimmt. Der Inhalt der Bilder kann nur schwer beschrieben werden, die Fülle und Variation der Bildfolgen ist überwältigend. Sitney unterstützt diese Überlegung:

„The great achievement of *Anticipation of the Night* is the distillation of an intense and complex interior crisis into an orchestration of sights and associations which cohere in a new formal rhetoric of camera movement and montage.“¹⁸⁸

In den scheinbar kontextlosen Bildausschnitten spielt Brakhage mit Licht und Schatten, Bewegung und Stillstand, mit klarer Sicht und Undeutlichkeit. Aus diesem Grund kann der Betrachter die Bilder nur schwer visuell und intellektuell erfassen. Die sinnliche Wirkung solcher Bilder auf den Zuschauer wird an späterer Stelle umfassender untersucht.

Als ein weiteres filmisches Stilmittel zur Verdeutlichung seiner Intentionen verwendete Brakhage in mehreren Filmen das Filmmaterial in seinem Negativ. Erstmals kam diese Technik in *The Way to Shadow Garden* (1954) und später auch in *Flesh of Morning* (1956) zur Anwendung. *The Way to Shadow Garden* ist in schwarz/weiß gedreht und dauert elfeinhalb Minuten. Das Werk ist einer der wenigen Filme von Brakhage, das mit einer Tonkulisse versehen ist. Sie besteht aus rhythmischem Rauschen und verschiedenen Tönen und Pfiffen. Brakhage kreierte eine Art Noise, die nicht innerdiegetisch ist und nur auf abstrakte Weise mit der Narrative des Filmes kooperiert. Diese zeigt den Protagonisten, gespielt von Walter Newcomb, der sich in einem alpträumhaft anmutenden Seinszustand befindet. Offensichtlich

¹⁸⁸ Sitney, *Visionary Film*, S.144.

getrieben von psychischen Qualen nimmt sich dieser das Augenlicht und wankt aus seiner Wohnung hinaus in den Garten. Ab diesem Moment kehren sich die Bilder des Filmstreifens vom Positiv ins Negativ. Der Betrachter sieht den Protagonisten im Negativ, aber auch Point of View-Aufnahmen aus dessen Sicht, die den Garten im negativen Bildmaterial zeigen. So erscheinen die gefilmten Blumen weiß vor einem schwarzen Hintergrund, der eine symbolische Nacht erahnen lässt. Mithilfe dieser Technik stellte Brakhage einen Versuch an, die innere Sichtweise des Protagonisten zu visualisieren.

Diesen ästhetischen Kunstgriff nutzte Brakhage später auch in *Flesh of Morning*. Beide Filme können dem *Psychodrama* oder *Trance Film* zugeordnet werden. In *Flesh of Morning* kommt die von Sitney definierte „Erotic Quest“ dieser Filme besonders zum Vorschein: „In *Flesh of Morning* Brakhage managed to film himself in a masturbation fantasy.“¹⁸⁹ Kurz bevor der Protagonist (=Brakhage) seinen sexuellen Höhepunkt erreicht, kehrt sich der Film ins Negativbild und die Haut von Brakhage wird schwarz. Das filmische Stilmittel visualisiert hier nicht das Thema Erblindung wie in *The Way to Shadow Garden*, sondern wird genutzt um introspektive Empfindungen des Filmemachers zu beschreiben.

Ebenso kreativ setzte Brakhage sein technisches Equipment ein, um das gewünschte visuelle Ergebnis zu erzielen.

„By deliberately spitting on the lens or wrecking its focal intention, one can achieve the early stages of impressionism. One can make this prima donna heavy in performance of image movement by speeding up the motor, or one can break up movement, in a way that approaches a more direct inspiration of contemporary human eye perceptibility of movement, by slowing the motion while recording the image. One may hand hold the camera and inherit the worlds of space. One may over- and under-exposure the film.“¹⁹⁰

In dem Buch *Film at Wit's End* erzählt Brakhage von einer Begebenheit mit seinem Kollegen Sidney Peterson. Dieser vermachte ihm als Geschenk eine „Anamorphic Lens“, eine spezielle Kameralinse, mit der optisch verzerrte Aufnahmen gemacht werden können. Eines Tages zeigte Brakhage seinem Freund den Film *Dog Star Man* und ein paar andere Werke, in denen er die „Anamorphic Lens“ auf verschiedene Arten eingesetzt hatte. Brakhage erzählte: „I had whirled that lens and turned it so that the world is revolving, shooting up and whirling. Sidney was very pleased that his lens had been used and said to me in his flat voice, ‚Well, I used it vertically and horizontally, so all that was left to do was to turn it‘.“¹⁹¹

¹⁸⁹ Sitney, *Visionary Film*, S.157.

¹⁹⁰ Brakhage, *Essential Brakhage*, S.16.

¹⁹¹ Brakhage, *Film at Wit's End*, S.65.

6.1.2. Postbearbeitung

Film zeigt sich immer mit und durch seinen Körper. Sein performatives Potential ist in den Beziehungen der verschiedenen Elemente des filmischen Leibes zueinander verankert. Wenn den materiellen Komponenten des Filmes Störungen zugefügt werden, verändert sich die vermittelte Wahrnehmung. Der Film wird zum nahezu plastischen Kunstwerk und seinem Ausdruck wird eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzugefügt. Immer wenn der Film auf seine Materialität hinweist, indem er diese zum Vorschein bringt, entsteht ein „Mehr an Sinn.“¹⁹²

„Wenn an Zeichen primär das *Verkörpern* anstelle des Repräsentierens interessiert, dann gewinnen die sinnlichen Gegebenheiten ihrer Darbietung und Wahrnehmung an Relevanz. Eine Bedachtnahme auf die räumlichen, zeitlichen und nicht zuletzt materiellen Bedingungen der Zeichenproduktion führt zu der Frage, wie sich das ausführende, Kunst „performierende“ Subjekt *physisch* gegenüber seinem Material positioniert.“¹⁹³

Stan Brakhage pflegte seine Filme von Hand zu signieren. Dabei ritzte er mit einem spitzen Gegenstand den Schriftzug „by brakhage“ in die letzten Meter des Filmstreifens. Dieser Schriftzug ist nicht (nur) Informationsvergabe, sondern steht als Unterschrift vielmehr für das Bekenntnis zum künstlerischen Werk als Selbsta Ausdruck. Für Brakhage ist seine Signatur ein Zeichen von Unverwechselbarkeit und Individualität. Er versuchte gewissermaßen die Kraft der Unterschrift als authentisierende Marke in sein Medium der technischen Reproduktion hinüberzuretten.

Nach Johanna Drucker gibt es zwei Modelle künstlerischer Subjektivität: Den signatorischen Akt des Zeichnens (to sign) und den designatorischen Akt des Bezeichnens (to design). Diese beiden Modelle markieren den Unterschied zwischen „the artist as a body, somatic, with pulsions and drives“ und „the artist as intellect, thinking through form with least amount of apparent individual expression, anti-subjective and antiromantic.“¹⁹⁴ Brakhage vollzieht diesen signatorischen Akt durch seine Unterschrift und laut Drucker ist Handschriftlichkeit die elementarste Form des Selbsta drucks.¹⁹⁵ Die Signatur weist über die Materialität des Mediums hinaus auf die Instanz des Künstlers hin. Sie attestiert Urheberschaft und verankert den selbstbewussten Künstler in seinem Werk. Hier vollzieht sich ein performativer Akt, dessen Ausführung in der Intentionalität des künstlerischen Subjekts begründet liegt.

¹⁹² Jutz, *Cinéma brut*, S.117.

¹⁹³ Jutz, *Cinéma brut*, S.117.

¹⁹⁴ Johanna Drucker, *Theorizing Modernism. Visual Art and the Critical Tradition*, New York (u.a.): Columbia University Press 1994, S.122.

¹⁹⁵ Vgl. Drucker, *Theorizing Modernism*, S.122.



Filmstill aus *Mothlight*, 3'09''¹⁹⁶

Doch der intentionale Akt, in dem Brakhage seine Unterschrift setzt, geht nicht ganz (in Intentionalität) auf. Die Unverwechselbarkeit der Signatur ist ebenso dem Akt ihrer Produktion geschuldet. Die Einschreibfläche ist nur wenige Quadratmillimeter groß und so wird jede Unschärfe der Hand, jede kleinste Erschütterung des Körpers, aufgezeichnet. Der Körper des Künstlers mit all seinen „pulsions and drives“ ist den materiellen Gegebenheiten seines Mediums unterworfen. Das Ergebnis ist autobiographisch in einem buchstäblichen Sinn. Genau hier entsteht dieses „Mehr an Sinn“, das sich laut Gabriele Jutz der „willentlichen Beherrschung durch das Subjekt entzieht.“¹⁹⁷ Der *handmade Film* verweist auf die Grenzen des Intentionalen, denn seine physische Herstellungsweise bedingt, „dass er niemals vollständig dem Willen des Äußerungssubjekts unterworfen ist, sondern stets über das Intendierte hinausgeht und daher einen Überschuss an Sinn produziert.“¹⁹⁸

Die Schrift erscheint verunklart, wackelig und für den Betrachter schwer lesbar. Nicht ihre Aussage ist von Bedeutung, sondern vielmehr ihr Akt der Entstehung: durch eine körperliche Tätigkeit des Künstlers, die Hand und Werkzeug verlangt, die sich in das Medium einschreiben. Der Produktionsprozess des Zeichens hat Vorrang vor seinem Produkt und darin liegt ein Moment reiner Indexikalität. Weder die Ikonografie noch die Symbolik des Zeichens sind in diesem Fall von Bedeutung, sondern das körperliche Moment seiner Produktion. Die

¹⁹⁶ Filmstill aus *Mothlight*, Regie: Stan Brakhage, USA 1963; In: DVD *By Brakhage: An Anthology*, Volume Two, USA: The Criterion Collection 2003, 3'09''.

¹⁹⁷ Jutz, *Cinéma Brut*, S.117.

¹⁹⁸ Gabriele Jutz, „True Art Leaves Traces. Das Paradigma der Spur in (film)künstlerischen Praktiken“, In: Maske & Kothurn, Band 53, 2007, DOI:10.7767/muk.2007.53.23.365, Zugriff: 4.1.2015.

Hand des Künstlers ist dem Produkt dabei so nahe, dass diese Hinterlassenschaft als somatische Spur angesehen werden kann.

Stan Brakhage findet noch weitere Wege zum direkten physischen Kontakt mit seinem Filmmaterial. Er kratzt nicht nur seine Signatur auf den Filmstreifen, sondern des Öfteren auch die Titeltundgebung zu Beginn seiner Filme (zum Beispiel in *Desistfilm*). Außerdem verändert er die Aussage der gefilmten Bilder durch das Hinzufügen von geritzten Zeichen. Wie beispielsweise in *Reflections on Black* (1955), der das in *The Way to Shadow Garden* angedeutete Thema der Erblindung weiterführt. Gezeigt werden die Visionen eines blinden Mannes in drei Episoden. Zu Beginn geht der Protagonist eine Straße entlang, der Filmschnitt wechselt zwischen Bildern, die den Mann zeigen und Bildern aus seiner Perspektive. Die Point of View-Aufnahmen veranschaulichen seine Wahrnehmung der Welt. Hier dominiert Dunkelheit, die durch ‚flashes of light‘ unterbrochen wird. Laut Sitney erinnern diese Einstellungen an die „black-and-white effects that appear at the end of a film roll.“¹⁹⁹ Sie entsprechen in ihrer visuellen Metaphorik den negativen Filmbildern von *The Way to Shadow Garden*. In einer späteren Einstellung betritt der blinde Protagonist ein Haus und geht die Treppe hoch. Als er den Kopf hin zur Kamera wendet, erscheinen zerrissene weiße Sterne anstelle seiner Augen. Sie wurden von Brakhage mit einem scharfen Instrument direkt auf die Emulsion des Filmstreifens gekratzt. Dadurch wird die Erblindung des Mannes offensichtlich. In den folgenden Szenen verschmelzen Realität und Fantasie in der sexuell aufgeladenen Narrative. In der ersten Szene begehrt eine Frau in einem Tagtraum die liebevolle Umarmung eines Mannes. Der Blinde verlässt das Geschehen und steigt weiter die Treppe hoch. In der nächsten Szene erlangt er seine Sehkraft wieder und lässt sich auf sexuelle Handlungen mit einer anderen Frau ein. Kurz danach kommt deren Mann nach Hause und in diesem Moment erscheinen die eingeritzten Sterne wieder über den Augen des Protagonisten. Er verlässt die Wohnung wieder und die Kamera wechselt mehrmals in die Point of View-Perspektive des Mannes. Der Zuschauer sieht seine Wahrnehmung der Umwelt. Die Objekte der Welt sind ebenfalls überdeckt von weißen Einritzungen. In die Leerstelle dieser Ritzungen tritt das unzureichende Sehen des Protagonisten. Sie markiert aber auch die künstlerische Macht von Brakhage, der uns die Inhalte des abgefilmten Materials nicht erkennen lässt. Der Film endet

¹⁹⁹ Sitney, *Visionary Film*, S. 158.

mit Szenen einer Frau, deren zuckende Hände mit Bildern eines überkochenden Topfes gegengeschnitten sind. Diese Bilder akzentuieren symbolisch die Selbstbefriedigung der weiblichen Protagonistin.²⁰⁰

Im Fall von *Reflections on Black* sind Brakhage's Ritzungen aufgrund einer narrativen Intention entstanden, sie haben aber dennoch einen gewissen Signatur-Charakter. Die direkte körperlich induzierte Hinterlassenschaft auf dem Filmstreifen deutet immer auf das künstlerische Subjekt hin. Gabriele Jutz formuliert diesen Gedanken weiter: „Durch Bemalen, Ritzen, Kratzen, Stanzen, Schablonieren oder Sich-Abdrücken wird der Filmstreifen selbst zum Schauplatz eines Körperlich-Gestischen.“²⁰¹ Dem *handmade Film* von Brakhage wohnt daher ein Haptisches inne, das sich dann in der Filmwahrnehmung abstrakt auf den Zuschauer überträgt. Das Ergebnis sind Filme, in denen Autobiographisches mit Graphischem verschmilzt. Und das in einem technischen Medium, „welches aufgrund seiner apparativen Genese (Kamera) in der Regel jede Form von ‚Handarbeit‘ verneint.“ In der Art und Weise wie Stan Brakhage seine „Handarbeiten“ ausführt, liegt etwas Obsoletes. Die Einritzungen sind weder ‚schön‘, noch auf konventionelle Weise ‚ästhetisch‘. Brakhage degradiert das abgefilmte Material auf seine reine körperliche Präsenz. Dem Zuschauer wird deutlich, dass der Film mehr ist als das Produkt einer technischen Apparatur.

Als eine weitere Form der Handarbeit am Material müssen diejenigen Filme von Brakhage genannt werden, die ohne den Einsatz einer Kamera produziert wurden. Ein gutes Beispiel für diese Filme ist *Mothlight* von 1963. Brakhage klebte organische Elemente aus der Tier- und Pflanzenwelt direkt auf den unbelichteten Filmstreifen. Darunter auch Flügel von Motten und anderen Insekten. Bei der Filmrezeption erscheinen die organischen Elemente ungemein vergrößert als ob der Zuschauer sie durch ein Mikroskop betrachten würde. Doch dem menschlichen Seheindruck beim Blick durch ein Mikroskop würden die Bilder standhalten. *Mothlight* dagegen bewegt sich flackernd und hysterisch, nahezu jede Bildeinstellung variiert inhaltlich zu der darauf folgenden. Das Werk gleicht einer fotografischen Collage und verweist durch die Fragmentierung der dargestellten Objekte überdeutlich auf seinen Produktionsprozess. Brakhage bestimmt als künstlerisches Subjekt die Einstellungsgrößen und vermittelt dem Betrachter die naturhaften Elemente auf eine Weise, die sich aus der konventionellen Betrachtung der Welt nicht ergeben würde. Die Objekte der Natur erscheinen durch das apparative Dispositiv manipuliert und sind für den Betrachter als geometrische

²⁰⁰ Vgl. Sitney, *Visionary Film*, S.159.

²⁰¹ Jutz, „True Art Leaves Traces“, S.369.

Formen und Muster erkennbar. Doch der organische Gesamtkontext dieser Formen bleibt dem Betrachter durch die Vergrößerung und die dichte Bildabfolge verwehrt. Die Bilder sind intellektuell kaum erfassbar und können daher vor allem haptisch und sinnlich erfahren werden, zum Beispiel in Bezug auf die rhythmische Dynamik der Bilder. Brakhage ordnete sein Material nach musikalischem Vorbild zu drei ‚Tänzen‘ und einer Coda an.

„Three times the materials of the moths and plants are introduced on the screen, gain speed as if moving into wild flight, and move toward calm and separation; then in the coda a series of bursts of moth wings occurs in diminishing power, interspersed with passages of white (the whole film is fixed in a matrix of whiteness as the wings and flora seldom fill the whole screen).“²⁰²

Mothlight ist ein vor allem visuelles Ereignis und beinhaltet lediglich abstrakte narrative Elemente. Die Mikrodraturgie lässt eine grobe Abfolge von Phasen erkennen, die für den Betrachter unterscheidbar sind. Der Film verweist in seiner Prozesshaftigkeit vor allem auf das Handlungsmoment seiner Produktion. Die Kunsthistorikerin Petra Lange-Berndt definiert das Werk *Mothlight* als Meditation über Wahrnehmungsprozesse:

„Bei der Betrachtung des arretierten Zelluloidstreifens fällt auf, dass über die zarten Schuppen der Flügel die Bedingungen der filmischen Projektion thematisiert werden: Brakhage reichert das Filmkorn, die Mikrobestandteile des filmischen Bildes, organisch an und verunreinigt auf diese Weise den vermeintlich körperlosen wie immateriellen Lichtstrahl des Projektors.“²⁰³

Die Herstellung eines solchen Filmes ist aufwendig, zeitintensiv und erfordert besonderes Geschick. Aus einem arbeitsökonomischen Blickwinkel betrachtet „repräsentiert der *Handmade Film* den Gegenpol zu den technisch generierten Bildern, deren Hervorbringung lediglich einer simplen Geste (der Betätigung des Auslösers) bedarf.“²⁰⁴ Brakhage distanziert sich von den eigenschöpferischen Möglichkeiten des Filmmediums und verankert sich als körperlich produzierendes künstlerisches Subjekt in seinem Werk. Er kann bis zu einem gewissen Punkt auf die apparativen Voraussetzungen der Herstellung von Film verzichten. *Mothlight* vollzieht daher eine Hinwendung zum Realen, weil er ganz auf die Dinge der Welt verweist und von ihnen abhängig ist. Und zwar sowohl in produktionstechnischer Hinsicht, als auch was die inhaltliche Ebene des Filmes angeht. Durch die unkonventionelle Anwendung des Filmmaterials verlässt der Film seine Rolle des Repräsentierenden und wird zum sinnlich-sichtbaren, performativen Objekt.

²⁰² Sitney, *Visionary Film*, S.174.

²⁰³ Petra Lange-Berndt, „Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht. Insekten im Spiel- und Experimentalfilm“, In: Maren Möhring/Massimo Perinelli (Hg.), *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln (u.a.): Böhlau Verlag 2009, S.207-219; hier S.215.

²⁰⁴ Jutz, „True Art Leaves Traces“, S.370.

6.2. Die Berührung des Zuschauers

Die Werke von Stan Brakhage müssen vor allen Dingen *erfahren* werden. Diese Behauptung geht von der Annahme aus, dass der Zuschauer sich im Moment der Filmrezeption nicht aller Produktionshintergründe bewusst ist. Zumindest können und sollen diese Hintergründe beim Filmerleben keine Rolle spielen. Autobiographische Momente, filmtechnische Prämissen und individuelle Theorien des Künstlers können während der Rezeption eines Filmes nicht sekundlich abgeglichen werden. Vor allem die experimentellen Werke von Brakhage können wieder und wieder angesehen werden – das Erleben des Zuschauers ist jedes Mal ein anderes. Und zwar weil die psychische und physische Konstitution des Betrachters niemals genau dieselbe ist wie im Augenblick zuvor.

Im Folgenden sollen weniger Inhalt oder Aussage von Brakhages Filmen im Mittelpunkt stehen. Über die inhaltlichen Interpretationen des Zuschauers könnte ohnehin lediglich spekuliert werden. Auch weil die interpretative Ebene immer von individuellen persönlichen und sozialen Komponenten abhängig ist. An zwei Beispielen soll die überaus sinnliche Wirkung von Brakhages Filmen exemplifiziert werden, die sich aus den Relationen zwischen dem Körper des Künstlers, dem Filmkörper und dem Zuschauerkörper ergibt.

6.2.1. Das Visuelle in *Dog Star Man*

Dog Star Man ist eine Serie von Experimentalfilmen, an denen Brakhage von 1961-1964 arbeitete. Die Serie besteht aus dem *Prelude* und weiteren vier Teilen, *Part 1-4*. Das Filmmaterial von *Dog Star Man* wurde später von Brakhage in *The Art of Vision* (1965) dekonstruiert und wiederverwendet. Inhaltlich deutet die *Dog Star Man*-Serie auf existenzielle Themen hin, wie die Erschaffung des Universums und die Rolle des Menschen auf der Erde.

„Dog Star Man elaborates in mythic, almost systematic terms, the worldview of the lyrical films. More than other work of the American avant-garde film, it stations itself within the rhetoric of Romanticism, describing the birth of consciousness, the cycle of the seasons, man’s struggle with nature, and sexual balance in the visual evocation of a fallen titan bearing the cosmic name of the Dog Star Man.“²⁰⁵

²⁰⁵ Sitney, *Visionary Film*, S.190.

Dabei ist die Welt als rein visuelles Ereignis konzipiert und das Sehen steht als existentialistisches Moment für sich allein und für alle Erfahrung der Welt. Dieser Eindruck wird von der Tatsache verstärkt, dass alle Teile der Serie komplett ohne Ton gestaltet sind. Brakhage arbeitete in der Serie mit allen möglichen technischen Mitteln, um die visuellen Intentionen auf das Filmmedium zu übertragen. Das Material wurde zerkratzt, bemalt, zerschnitten und auch im Negativ verwendet. Filmschnitt und Kameraführung sind virtuos und ungewöhnlich, jedoch immer auf die visuelle Aussagekraft der Bilder fixiert.

Am Beispiel von *Dog Star Man: Prelude* (1961) soll die Wirkung der gezeigten Bilder auf den Zuschauer untersucht werden. Dabei wird die Aussage der Bilder außer Acht gelassen, denn die Bilder können nicht beschrieben werden, ohne dass man sich dabei in irreführenden sprachlichen Metaphern verlieren würde. Konzentriert man sich auf die reine Seherfahrung, scheint auch hier jede Möglichkeit der verbalen Beschreibung unangemessen zu sein.

Prelude beginnt mit einem rötlichen Schein, der sich von links nach rechts in unterschiedlichen Rottönen über den gesamten Bildausschnitt ausbreitet. Danach wird alles schwarz. Ein kurzes weißes sichelförmiges Aufleuchten, auf das eine über 30 Sekunden lange Schwärze folgt. Ein rötliches Leuchten erscheint in kurzen Abständen zentriert an verschiedenen Stellen des Bildes. Vor dem roten Grundton zeigen sich weißliche Lichtschweife. Ab diesem Zeitpunkt wird der Filmschnitt schneller und Bewegung kommt in die Bildausschnitte. Entweder dominieren rötliche Formen oder ein neutraler heller Grundton. Diese Farbtöne verschmelzen in weiterer Folge immer mehr miteinander und etablieren neue Farbgebungen wie zum Beispiel Orange- und Blautöne. Die Farben vereinen sich zu Formen, die jedoch fast immer verschwommen sind. Der Bildinhalt transfiguriert sich im Laufe fast jeder Sekunde. Nur selten erscheinen Formen, die der Zuschauer als vertraute Objekte erkennen kann. Hier manifestiert sich die verbale Unmöglichkeit, den Inhalt der Bilder angemessen zu beschreiben. William C. Wees schreibt über *Dog Star Man*:

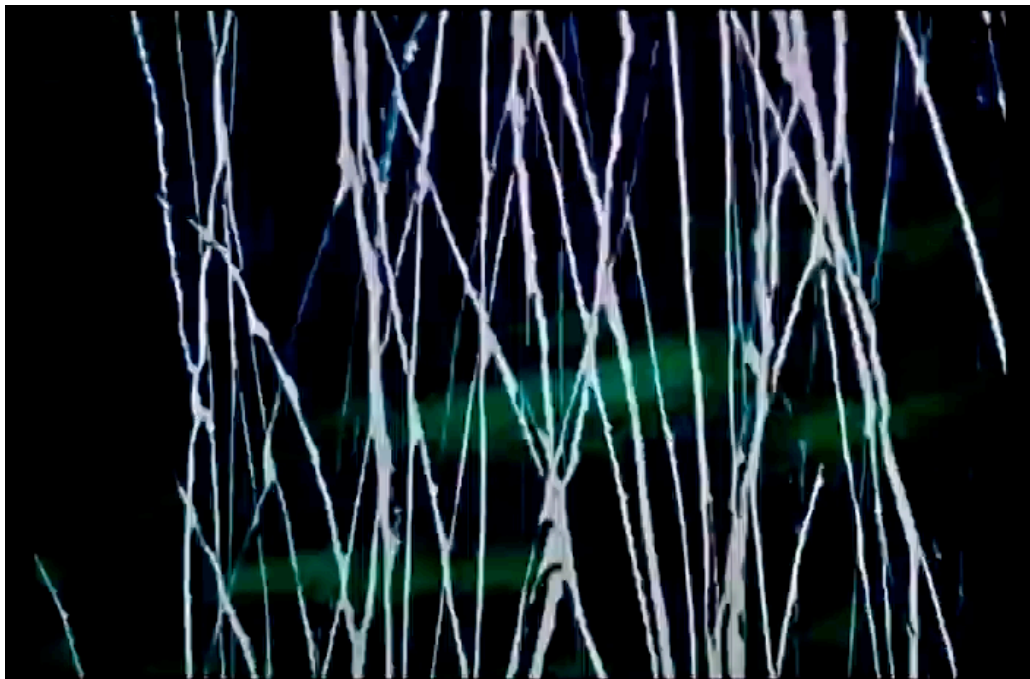
„These impressions of changing light and color, combined with the quick, nervous rhythms of the editing, allow us to experience with our own eyes the intensity, the flashing and surging of energy that Brakhage has given to light moving in time.“²⁰⁶

Und tatsächlich ist ‚light moving in time‘ die einzige Beschreibung, die übergeordnet für *Dog Star Man:Prelude* gelten kann. Das Werk reduziert sich damit auf das Filmmedium an sich, das auf Licht und Schatten gründet. Und in einem weiteren Schritt wird damit auf die menschliche Sicht hingewiesen, deren Außenbetrachtung der Welt immer vom Faktor Licht

²⁰⁶ Wees, *Light Moving in Time*, S.82.

abhängig ist. Die einzelnen Bilder können inhaltlich nur schwer in Worte gefasst werden und produzieren daher vor allem auf einer emotionalen Ebene Sinn. Im Prozess der visuellen Wahrnehmung formieren sich die Bilder zu einem sinnlich-performativen Konstrukt, dessen Bedeutung alle Wahrnehmungsebenen umfasst. Aus diesem Grund werden sie als „haptische Bilder“ definiert und zwar auf Grundlage der zuvor beschriebenen Analyse von Laura U. Marks. Die Bilder in *Dog Star Man* entziehen sich der unmittelbaren visuellen Erkennbarkeit. Der Zuschauer kann sich ihren Inhalt nicht durch den Blick allein erschließen und aktiviert andere Sinne, um eine vollständigere Erfahrung des Bildes zu erreichen.

Brakhages Bilder wirken fast immer verschwommen und über- oder unterbelichtet. Außerdem vermitteln sie das Gefühl, entweder zu nah oder zu weit weg von einem Objekt zu sein. Sie haben eine starke sinnliche Wirkung auf den Zuschauer und dessen körperliche Beziehung zum Film wird in hohem Maße intensiviert. Der Zuschauer setzt seine Augen als Tastorgan ein und in der Berührung, die zwischen Film und Zuschauer stattfinden, liegt eine erotische Spannung.



Filmstill aus *Dog Star Man: Prelude*, 5'27''²⁰⁷

Brakhages Bilder befinden sich immer wieder auf der Grenze zur Erkennbarkeit und scheinen mit dieser Grenze zu „spielen“. Doch die Formen und Figuren bleiben in den Darstellungen des Künstlers fast immer rätselhaft. Marks schreibt: „Haptic visuality activates this awareness

²⁰⁷ Filmstill aus *Dog Star Man: Prelude*, Regie: Stan Brakhage, USA 1961; In: DVD *By Brakhage: An Anthology*, Volume One, USA: The Criterion Collection 2003, 5'27''.

of absence, in a look that is so intensely involved with the presence of the other that it cannot take the step back to discern difference, say, to distinguish figure and ground.“²⁰⁸ In der haptischen Visualität tritt der Zuschauer in eine enge und dynamische körperliche Beziehung zum Film. Diese ist teilweise so intensiv, dass die sinnliche Wahrnehmung über aller intellektuellen Verarbeitung der Bilder steht.

Das einzige immer wiederkehrende Motiv in *Prelude* ist der sekundenlange schwarze Bildausschnitt. In der plötzlichen Schwärze zeigen sich zwar oft noch Nachbilder des ursprünglichen Lichtreizes, dennoch wirkt sie auf den Zuschauer erleichternd. Die Bilderflut des Werkes ist derart intensiv, dass die einzelnen Bilder in der Wahrnehmung des Zuschauers verschmelzen. Der schwarze Bildschirm ist das Löschpapier, das zwar das vorige Bild noch nachscheinen lässt, aber dennoch zumindest die taktile Wahrnehmung für einen kurzen Moment ruhen lässt.

Die Intensität der Filmerfahrung von *Prelude* ist jedoch nicht nur den haptischen Bildern geschuldet. Brakhage geht an visuelle Grenzen und experimentiert mit Licht und Dunkelheit, mit Farben und Formen. Doch er versucht seine Eindrücke der Welt für den Rezipienten nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar zu machen. Er kreierte mit Hilfe des Filmschnitts visuelle Rhythmen, die mit dem individuellen Puls eines jeden Zusehers korrespondieren und dadurch deutlich werden. Fred Camper bezieht sich auf diese Tatsache und schreibt:

„At the same time, the distinctively rhythmic qualities in the camera movement and editing stimulate the viewer’s sense, rhythmically, as sound might; the film produces distinct effects on the viewer’s physiology that are analogous to those of sound.“²⁰⁹

Diese Art von Berührung manifestiert sich laut Jennifer Barker tief in den Eingeweiden von Zuschauer und Film. Die inneren Organe des Films definiert Barker phänomenologisch als Analogie zu denen des Menschen. Sie sind das mysteriöse Innere eines Leibes, das nie sichtbar ist und meistens nur bei einer Fehlfunktion bewusst wahrgenommen wird. Die Eingeweide sind lebenswichtig und von ihrer Funktion hängt alles Wohlbefinden des Subjekts ab. Dabei laufen alle Funktionen in Prozessen ab und arbeiten in mehr oder weniger rhythmischen Zyklen. Im Atmungssystem füllen und entleeren sich die Lungen, reichern sich mit Sauerstoff an und halten dadurch den Organismus am Leben. Davon abhängig ist das Herzkreislauf-System, das mit dem Herzschlag für den Puls eines Lebewesens verantwortlich ist. Die inneren Organe des Menschen haben eine beachtenswerte Kapazität, was die Wahrnehmung der Außenwelt angeht. Bei starken Affekten wie Angst, Freude oder Schmerz

²⁰⁸ Marks, *Touch*, S.19.

²⁰⁹ Camper, „Sound and Silence in Narrative and Non-Narrative Cinema“, S.377.

können messbare Veränderungen im Herz-Kreislauf-System auftreten. Die Schnelligkeit des Pulses ist beim Menschen immer abhängig von der Situation, in der er sich befindet. Oder andersherum gesagt: im tiefen Inneren der Eingeweide ist der Ort an dem alle äußerlich sichtbaren Affekte beginnen.

„Nervousness, excitement, dread, passion – these things are felt deeply but affected and inflected by sensations and behaviors at the body’s surface. Not only that, but these visceral feelings also rise to the forefront of our experience, in forms as flushed skin, nausea, and facial expressions that allow others to read us like an open book.“²¹⁰

Die Aktivitäten der Eingeweide laufen außerhalb des Willens des Menschen ab und so kann der Mensch bestimmte äußerliche Affekte manchmal nur schwer kontrollieren. Ein gutes Beispiel ist das Erröten des Gesichtes in einer unangenehmen Situation, das nicht unterdrückt werden kann. Der Körper reagiert auf eindrucksvolle oder dramatische Situationen und zu solch einer Situation gehört auch das Filmerlebnis. In der intersubjektiven körperlichen Beziehung zwischen Zuschauer und Film nimmt der Zuschauer zwar zunächst mit seiner sinnlichen Körperoberfläche wahr, die jedoch in der Einheit des Leibes mit dem Körperinneren korrespondiert und verschmilzt. Die Filmerfahrung ist eine Erfahrung, die durch den Körper zum Körper *hinführt*.

Doch was sind dann die „lebenswichtigen Organe“ des filmischen Leibes? Jennifer Barker nennt als Beispiele: „The power source, light source, sprocket holes, projector’s gate, and other parts of the mechanism keep light and celluloid moving through the camera and projector [...]“²¹¹ Das sich bewegende Celluloid bestimmt die Schnelligkeit mit der das Licht durch die Linse projiziert wird. Der Wechsel von Licht und Schatten, von Farben und Formen kreierte dann einen Rhythmus. Das ist der Puls des filmischen Leibes.

Der Film ist von seinen Eingeweiden genauso abhängig wie der Mensch, und er kann ihre Funktion genauso wenig kontrollieren. Das gilt vor allem bei konventionellen Filmen, als Ausnahme nennt Barker experimentelle Filme, die ihren mechanischen Rhythmus thematisieren und in den Vordergrund stellen.

Brakhage stellt wie kaum ein anderer den Rhythmus seiner Filme in den Vordergrund. Er kontrolliert und verändert den Puls der Filme soweit es eben die technische Apparatur zulässt, der er sich fügen muss. Als menschlicher Vergleich kann ein Yoga-Meister genannt werden, der durch Meditation bewusst Kontrolle über seinen Herzschlag oder seine Körpertemperatur erlangen kann. Und doch kann ein Mensch nie die vollkommene Kontrolle über die mechan-

²¹⁰ Barker, *The Tactile Eye*, S.123.

²¹¹ Barker, *The Tactile Eye*, S.127.

ischen Vorgänge seines Organismus erlangen. Ähnlich ergeht es Brakhage, der sich den apparativen Voraussetzungen beugen muss und nur spezifische Vorgänge kontrollieren kann. Die visuellen Rhythmen in *Prelude* korrespondieren mit dem Puls des Zuschauers. Anna Powell schreibt in Bezug das Werk: „The overall rhythmical pace is rapid-fire and the direction of its flow is unpredictable.“²¹² Sie entsprechen oder widersprechen ihm, aber berühren immer ganz tief im Innersten. In solchen Momenten werden dem Zuschauer seine innersten internen Funktionen bewusst und manchmal gelangen sie als emotionale Reaktionen an die Körperoberfläche. Dort zeigen sie sich auf der Haut als Erröten oder über die Muskeln, die den Körper zurückschrecken oder erzittern lassen. Genau darin liegt der Reiz des Filmerlebens für den Zuschauer:

„[...] one of the reasons we respond so passionately to cinema as an art form is because of a deep, and not uncomplicated, affinity between our bodies and the film’s body. The affinity between our visceral rhythms may be subtle and barely perceptible, but it is also palpable. Cinema gives us a feel for our own deep rhythms, reminding us what we’re made of.“²¹³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Dog Star Man: Prelude* eine umfassende sinnliche Wirkung auf den Körper des Zuschauers hat. Die Intensität der Bilder fordert den Zuschauer in seiner komplexen Wahrnehmung heraus und begünstigt dadurch eine besondere körperliche Verbindung zwischen Film und Zuschauer. Das *Prelude* berührt seinen Betrachter nicht nur auf der Körperoberfläche, sondern ebenso im tiefen Inneren seines Körpers.

²¹² Anna Powell, *Deleuze, Altered States and Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, S.103.

²¹³ Barker, *The Tactile Eye*, S.129.

6.2.2. Das Akustische in *Desistfilm*

Beispielhaft für einen Film mit Ton soll Brakhages Werk *Desistfilm* nun etwas genauer betrachtet werden. Der 6'43'' Minuten lange Kurzfilm entstand relativ zu Beginn seiner Schaffensperiode im Jahr 1954. Nach Sitney's Kategorisierung fällt *Desistfilm* in Brakhages Phase der ‚Acted Medodramas‘. Der Film trägt ein narratives Moment in sich, das mit dem Filmtone korrespondiert. Es setzt sich in Beziehung zum Ton und ist mit und durch ihn bedeutungsgenerierend.

Während der ersten Sekunden des Kurzfilms erscheint Schrift, die Brakhage in Handarbeit direkt auf den Filmstreifen gekratzt hat. Zu lesen sind der Titel des Films, der Name „Brakhage“ und die Nachnamen der sechs Schauspieler: Austin, Benson, Fair, Jordan, Newcomb und Tenney. Alle Namen sind ohne Trennungszeichen auf zwei Zeilen verteilt und in Großbuchstaben geschrieben. Die einzelnen Buchstaben erscheinen flüchtig und sind an den Rändern ‚ausgefranst‘. Außerdem sind die Worte nicht statisch, sondern bewegen sich in millimetergenauen Zuckungen. Diese Charakteristika sind dem Produktionsprozess der Buchstaben geschuldet, auf den in einem vorangegangenen Kapitel ausführlich eingegangen wurde. Die vorangegangene Analyse lässt vermuten, dass Brakhages Einritzungen auch an dieser Stelle weit über eine ‚notwendige Informationsvergabe‘ hinausweisen. Die Schrift ist schwer zu lesen und auch die vermittelte ‚Information‘ ist für die konkrete Filmerfahrung des Zuschauers nicht nötig. Hier wird in erster Linie das Faktum ‚Schrift‘ vorgeführt, aber nicht die Namen der Schauspieler. Es geht um den Akt des Schreibens an sich und um das Thematisieren einer Konvention, nämlich derjenigen ‚Schrift‘ am Anfang eines Filmes zu zeigen.

Der Zuschauer erkennt im *Handmade*-Charakter das künstlerische Subjekt und setzt sich in der Filmwahrnehmung mit diesem in Beziehung. Das Vibrieren der ausgefranst weißen Buchstaben auf schwarzem Grund hat eine körperliche Wirkung auf den Rezipienten. Er *fühlt* die Konstitution der Buchstaben noch bevor ihre Botschaft von seinem Intellekt analysiert werden kann. Das flackernde weiße Licht, das von der Leinwand auf den Betrachter scheint, und die Rhythmik der Wortwechsel affizieren die Sinne und das Nervensystem des Zuschauers in der Sekunde ihrer Erscheinung.

Auf der Tonebene etabliert sich während des Intros ein Motiv, das die ersten Filmminuten andauern wird. Zu hören sind langgezogene Töne, die von Zeit zu Zeit die Tonhöhe und auch ihre Lautstärke ändern. Dadurch, dass die Töne rauschen und knacken, klingen sie eher wie

das Störgeräusch einer Rückkopplung. Die Art der Tongestaltung vermittelt dem Zuschauer auf emotionaler Ebene von Anfang an einen eher negativen und beklemmenden Eindruck. Relativ schnell wird klar, dass der Ton extradiegetisch ist und nicht der Welt des Films entspringen kann. Die Diskontinuität von Bild und Ton baut eine Spannung auf und fördert die sinnliche Beziehung des Zuschauers zum Film von Anfang an.

Die auf das Intro folgenden Bilder zeigen sechs junge Menschen, die sich zusammen in einem Raum aufhalten. Sie beschäftigen sich vorwiegend mit sich selbst und manchmal auch miteinander. Die einzige Frau raucht, ein junger Mann spielt Mandoline und ein anderer liest ein Magazin. Die unstete Handkamera zeigt die Personen in extremen Close-Ups, was die Wirkung der sozialen Isolation noch verstärkt. Die räumliche Enge, die von der Bildebene suggeriert wird, überträgt sich auch auf die akustische Ebene. Der Ton wird dichter und eindringlicher, da das Geräusch nun häufiger seine Tonhöhe und Lautstärke ändert. Außerdem kommt ein weiteres Tonelement hinzu. Es klingt wie klirrendes Metall, ähnlich einem sehr alten metallisch-scheppernden Klavier. Das Geräusch taucht immer wieder in kurzen rhythmischen Abständen auf und kreiert eine Art Rhythmus, der sich über das stete Störgeräusch legt. Da dies jedoch ein unregelmäßiger Rhythmus ist, entsteht mit dem ‚Klirren‘ ein weiterer Faktor, der eine negative Wirkung auf den Rezipienten beinhaltet. Das schrille Geräusch weckt unangenehme Assoziationen und kann aufgrund seiner Unregelmäßigkeit nicht vorhergesehen werden. Es trifft den Zuschauer unerwartet und breitet sich über den Gehörgang bis tief ins Innere seines Körpers aus.

Auf der Bildebene kommt Bewegung in die Gruppe, als ein weiterer männlicher Besucher den Raum betritt. Alkohol wird ausgeschenkt und einige der jungen Menschen beginnen zu tanzen. Die Stimmung beginnt sich sexuell aufzuladen. In Großaufnahmen werden das Dekolleté, Mund und Zähne der jungen Frau gezeigt. Trotz der Partysituation scheinen die jungen Leute noch wenig Interaktion zu betreiben.

In Minute 2'22''²¹⁴ verändert sich das Motiv des Tons grundlegend. Zu den Bildern der tanzenden jungen Leute ist nun eine Art Musik zu hören. Der Ton wirkt insgesamt deutlich lauter und die Musik rauscht, als käme sie aus einem sehr alten Grammophon oder als würde sie von einem defekten Tonband aus längst vergangenen Zeiten abgespielt werden. Im Hintergrund des dominierenden Rauschens lässt sich Musik erkennen. Doch die Musik hat keine erkennbare Melodie oder Struktur. Stellenweise klingt sie atonal und als ob sich zwei Musikstücke vermischen würden. An anderen Stellen erinnert sie an eine Band, in der die

²¹⁴ In: *Desistfilm*, Regie: Stan Brakhage, USA 1954; In: *DVD By Brakhage: An Anthology*, Volume One, USA: The Criterion Collection 2003, 2'22''.

Musiker unmotiviert vor sich hin spielen und jedes Instrument seiner eigenen Melodie und seinem eigenen Rhythmus folgt. Ganz ähnlich dieser Deutungsweise der Musik ist die Situation, die im Kurzfilm gezeigt wird. Trotz ihres gesellschaftlichen Beisammenseins wirken die jungen Leute gelangweilt und mit sich selbst beschäftigt. Der eine spielt nach wie vor Mandoline, ein anderer spielt mit Feuer, während der dritte einen Berg aus Büchern baut. Kommunikation in Form von Sprache findet kaum statt. Lediglich an ein, zwei Stellen werden von der Kamera sprechende oder gestikulierende Personen gezeigt. Doch es dringt kein Laut nach außen. Der dominante Ton herrscht über allem und lässt die Worte der Sprecher nicht einmal andeutungsweise durchscheinen.

Die Bilder von *sich bewegend*en Mündern weisen überdeutlich auf die Tatsache hin, dass der beigefügte Ton nicht naturalistisch ist. Brakhage betont durch diese Aufnahmen, dass nicht von Bedeutung ist *was* die jungen Leute sagen. Bilder und Geräusche sollen für sich stehen und ihre Botschaft in ihrer ganz eigenen Sprache ausdrücken.

Gegen Ende des Kurzfilms bildet sich unter den Protagonisten ein Pärchen, das bald beginnt sich zu küssen. Die übrigen Männer schauen dabei sehr interessiert – fast schon gebannt – zu. Aus dieser Situation heraus beginnen sie noch mehr Blödsinn zu machen. Sie werfen einen jungen Mann auf einem Tuch in die Luft und jagen ihn dann im Freien durch den Wald. Das Ganze wirkt spielerisch, verdeutlicht jedoch die sexuelle Frustration der jungen Männer. Auf der Tonspur dringen inzwischen auch menschliche Stimmen durch die Geräuschkulisse. Zu hören ist eine kreischende Frau und außerdem eine männliche Stimme, die unverständliche Worte von sich gibt. Durch die Stimmen kommt eine weitere Tonkomponente hinzu, deren Bedeutung objektiv nicht leicht zu erschließen ist. Doch parallel zur Steigerung des Tones steigert sich auch die scheinbare Langeweile der Jugendlichen und gipfelt in sinnlosen Aktionen und damit in diversen Versuchen, ihrer wie auch immer gearteten Frustration Luft zu machen und diese zu kompensieren.

Der Film endet mit Bildern des sich küssenden Pärchens, das von den Verbliebenen beobachtet wird. Wie Voyeure verstecken sie sich dabei im Raum oder auch draußen vor dem Fenster. Während dieser letzten Sekunden scheint der Ton an Kraft zu verlieren. Er kehrt zurück zu den langgezogenen Tönen, die schon zu Beginn des Filmes zu hören waren. Mit dem wiederholten Auftauchen dieses Motivs schließt sich ein Kreis von Beginn bis zum Ende des Geschehens. Doch das Ende wird noch durch eine weitere Auffälligkeit verdeutlicht: Zum ersten Mal im Film bricht der Ton mehrmals komplett ab. Es entstehen kurze Pausen, in denen überhaupt nichts zu hören ist. Der Ton ‚macht sich Luft‘, so wie das auch die jungen

Leute tun, um der klaustrophobischen sozialen und räumlichen Enge zu entkommen. Von Anfang unterstützte der Ton den Eindruck der Enge. Die Tonkulisse war sehr dicht und ein Ton ging nahezu nahtlos in den anderen über. Diese Beobachtung kann auch auf der Bildebene gemacht werden. Auch die filmischen Mittel, die Brakhage einsetzt, unterstützen den Eindruck der Enge. Der Film wurde mit einer wackeligen Handkamera gedreht und beinhaltet viele schnelle Schwenke und extreme Close-Ups. Fred Camper interpretiert diesen Sachverhalt mit: „the camera mimics drunkenness.“²¹⁵ Seine Überlegung ist zwar nachvollziehbar, kann jedoch nicht mit Sicherheit verifiziert werden. Fest steht, dass durch die Kameraführung das künstlerische Subjekt als Partizipant des Geschehens im Film verortet wird. Der Blick durch die Kamera entspricht dem subjektiven menschlichen Blick. Dies wird vor allem in den schnellen Kamerabewegungen deutlich: das menschliche Auge schwenkt auch über die Dinge der Welt bevor etwas fokussiert wird. Es hat keine Möglichkeit einfach einen ‚Cut‘ wie im konventionellen Filmschnitt zu machen. Wees schreibt dazu: „Catching and releasing one point of interest after another, the camera moves as the eyes do when they dart from detail to detail of an unfamiliar scene.“²¹⁶ Die Bilder haben eine Tendenz zur Flächigkeit und verbergen die Raumtiefe. Auch dies ist dem Effekt der Enge geschuldet, der auf allen Ebenen von *Desistfilm* wahrnehmbar ist.

Auf der Tonebene trägt neben der Tondichte noch ein weiteres Faktum zur beklemmenden Wirkung bei. Es ist die Tatsache, dass der Ton lediglich aus ‚Noise‘ (engl. „Geräusch“, „Krach“) besteht. Es liegt im Wesen des Menschen, alles was er hört, kausal und semiotisch deuten zu wollen. Der Mensch hat einen evolutionären Drang danach, Geräusche zu lokalisieren und deren Quelle herauszufinden, um dann zu bestimmen, ob ihn diese Geräusche persönlich tangieren. Die Verwendung von ‚Noise‘ in einem Film ist grundsätzlich beklemmend für den Zuschauer, weil es ihm unmöglich ist, das Geräusch zu *verstehen* und einzuordnen. Jacques Attali, der Autor von *Noise – The Political Economy of Music* beschreibt dies noch drastischer: „To make noise is to interrupt a transmission, to disconnect, to kill.“²¹⁷ Diese Art von Ton kann wenig Bedeutung im konventionellen Sinne generieren – hat jedoch auf emotionaler Ebene sehr wohl inhaltliche Relevanz. Michel Chion definierte

²¹⁵ Fred Camper, „By Brakhage: The Act of Seeing...“, 25.5.2010, www.criterion.com/current/posts/272-by-brakhage-the-act-of-seeing, Zugriff: 11.1.2015.

²¹⁶ Wees, *Light Moving in Time*, S.86.

²¹⁷ Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1985, S.26.

drei Hör-Modi des Filmzuschauers: „causal, semantic and reduced listening.“²¹⁸ In *Desistfilm* ist die Konzentration auf das ‚reduced listening‘ höher als bei anderen Filmen. Im Fokus stehen die Eigenschaften des Sounds für sich selbst, unabhängig von seiner Quelle oder Bedeutung: „Reduced listening takes the sound – verbal, played on an instrument, noises, or whatever – as itself the object to be observed instead of as a vehicle for something else.“²¹⁹ Doch laut Chion liegt in diesem Hör-Modus die Chance zu einer komplexeren Wahrnehmung:

„The question of listening with the ear is inseparable from that of listening with the mind, just as looking is with seeing. In other words, in order to describe perceptual phenomena, we must take into account that conscious and active perception is only one part of a wider perceptual field in operation. [...] But listening, for its part, explores in a field of audition that is given or even imposed on the ear; this aural field is much less limited or confined, its contours uncertain and changing.“²²⁰

Das ‚reduced listening‘ öffnet dem Zuschauer gewissermaßen die Ohren hin zu einem Hörerlebnis, das die Macht des Tons potenziert. Das gilt auch für die ‚Noise‘ in *Desistfilm*. In einem weiteren Schritt kann der Ton des Werkes als ‚sound of technology‘ deklariert werden.²²¹ Damit sind diejenigen Geräuschkomponenten gemeint, die auf das Medium selbst verweisen. Während fast jeder Sekunde des Films ist ein Rauschen zu hören. Es befindet sich meist sehr offensichtlich im Vordergrund, manchmal auch im Hintergrund. Das Geräusch bringt die Technologie des Trägermediums zum Vorschein; es verdeutlicht die Präsenz seiner Körperlichkeit. Des Weiteren impliziert der ‚sound of technology‘ eine zeitlich-historische Ebene. Indem er auf die Körperlichkeit des Mediums hinweist, wird zugleich auf die Tatsache hingewiesen, dass der Sound nicht im Präsens hervorgebracht wird. Damit kommt eine Komponente hinzu, die auf die Vergänglichkeit und den Verfall des Mediums hinweist. Die konventionelle Filmpraxis versucht natürlich, Geräusche dieser Art zu vermeiden, da sie als „schadhaft“ gelten und die materielle Schwäche des Mediums vor Augen führen. Doch Stan Brakhage setzt sie in *Desistfilm* ganz bewusst ein und stellt sie sogar in den Vordergrund. Damit handelt er ganz im Sinne des von Clement Greenberg definierten *High Modernism*. In dem Aufsatz *Modernistische Malerei* schrieb Greenberg im Jahr 1960, dass der „eigentliche Gegenstandsbereich jeder einzelnen Kunst genau das ist, was ausschließlich in dem Wesen

²¹⁸ Michel Chion, „The Three Listening Modes“, In: Michel Chion/Claudia Gorbman, *Audio-Vision. Sound on Screen*, Columbia University Press 1994, S.25-34; hier: S.25.

²¹⁹ Chion, „The Three Listening Modes“, S.29.

²²⁰ Chion, „The Three Listening Modes“, S.33.

²²¹ Vgl.: Andy Birtwistle, „The Sound of Technology“, In: Ders.: *Cinesonica. Sounding Film and Video*, Manchester: Manchester University Press 2010.

ihres jeweiligen Mediums angelegt ist.“²²² Denn das Grundwesen des Modernismus ist die Selbstkritik, dadurch grenzt sich eine Disziplin von anderen Medien ab und wird stärker. Indem das Medium seine eigenen Grenzen aufzeigt, definiert sich das Medium wiederum selbst. Aufgrund der angewandten Methoden zur Gestaltung von Bild und Ton ist *Desistfilm* eindeutig als Film erkennbar – und *kann* auch nur Film sein. Brakhage versucht nicht, die Mängel seines Trägermediums zu vertuschen. Die verwackelten und verschwommenen Bildausschnitte, der antinaturalistische Ton und der zerkratzte Filmstreifen verweisen auf die Grenzen des Mediums. Das Verborgene wird sichtbar gemacht: zum einen die körperliche Instanz des Künstlers und zum anderen das Medium in seiner technischen Materialität. Damit wird eine Dimension deutlich, die für den Zuschauer normalerweise nicht erkennbar ist. Denn das projizierte Lichtbild ist immateriell und physisch nicht greifbar.

Brakhage betont durch seine Art der Filmgestaltung die Einheit des Filmes als projiziertes Lichtbild *und* als materielle Filmrolle. In seinem Werk sind alle Elemente des filmischen Leibes gleichermaßen von Bedeutung und treten in der Filmwahrnehmung des Zuschauers in Erscheinung. Wie *Desistfilm* können die meisten seiner Filme als modernistische und experimentelle Werke bezeichnet werden, die aufgrund ihrer theoretischen Konzeption und ihrer filmtechnischen Ausführung ein großes sinnliches Potenzial für den Zuschauer haben.

Die Analyse von *Desistfilm* hat gezeigt, dass der Filmtone die sinnliche Wahrnehmung des Zuschauers auf besondere Weise beeinflussen und verstärken kann. Obwohl der Ton auf den ersten Blick von der Bildebene losgelöst zu sein scheint, kooperieren Bild und Ton in der Filmwahrnehmung miteinander und verschmelzen zu einer Einheit. Die filmtechnische Gesamtgestaltung von *Desistfilm* betont die körperliche Anwesenheit des Materials und auch das Vorhandensein der künstlerischen Instanz als Elemente des filmischen Leibes. Diese körperlichen Voraussetzungen bleiben normalerweise im Verborgenen, doch in *Desistfilm* werden die materiellen und körperlichen Elemente des filmischen Leibes in der Filmrezeption deutlich und als leibhaftige Intersubjektivität für den Zuschauer wahrnehmbar.

²²² Clement Greenberg, „Modernistische Malerei“, In: Karlheinz Lüdeking (Hg.), *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S.265-278; hier S.267.

7. Fazit

Die Untersuchungen zur Körperlichkeit von Film bringen eine ungeahnte Potenz des Körpers zum Vorschein. Seine Wahrnehmung ist Grundlage von jeglichem subjektiven Zur-Welt-Sein und steht vor aller sinnlichen Erfahrung der Welt. Durch das phänomenologische Konstrukt des filmischen Leibes wurde gezeigt, dass sich der Film als leibliches Subjekt bilden kann und sich auf diese Weise körperlich in der Welt situiert. Sein Leib ist zusammengesetzt aus unterschiedlichen Elementen, darunter auch der *filmmaker* und der Zuschauer. Das körperliche Vorhandensein der beiden ist unabdingbar für den filmischen Leib und beide beeinflussen die Wahrnehmung des Films in hohem Maße. Der *filmmaker* tut dies durch körperliches Handeln gemäß seiner Intention und der Zuschauer vollzieht durch die Wahrnehmung der filmischen Welt schließlich den entscheidenden Schritt zur Bildung des filmischen Leibes.

Auch die Frage nach der Sinnlichkeit von Filmwahrnehmung konnte geklärt werden. Durch die phänomenologischen Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty wurde gezeigt, dass Wahrnehmung im Allgemeinen alle Sinne eines Leibes betrifft. Die Sinne sind im Körper vereint und ihr Wahrnehmen kann nicht getrennt voneinander stattfinden. Weil also die Wahrnehmung des Menschen immer synästhetisch ist, trifft dies auch auf die Filmwahrnehmung zu.

Durch die unterschiedlichen filmwissenschaftlichen Theorien wurden Möglichkeiten aufgezeigt, wie das synästhetische Potenzial der Filmerfahrung verstanden werden kann. Dieses Potenzial verweist weit über den bloßen Seh- und Höreindruck hinaus auf eine Filmerfahrung, die auch alle anderen Sinne des Zuschauers affiziert.

Mit Stan Brakhage wurde ein Filmmacher vorgestellt, der sich außerordentlich körperlich zu seinen Filmen verhält. Seine theoretischen Schriften und Filme thematisieren überwiegend die Grundlagen und Möglichkeiten der visuellen Wahrnehmung. Auch bei Brakhage steht die visuelle Wahrnehmung über allen Sinneseindrücken und verschmilzt weiter zu einem synästhetischen Gesamteindruck. Diesen Eindruck versucht der Künstler durch seine Filme für den Zuschauer erfahrbar zu machen. Die Frage, ob die experimentellen Filme ein stärkeres sinnliches Erleben des Zuschauers provozieren, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Auch die konventionelle Filmindustrie produziert ihre Filme in Hinblick auf deren Wirkung beim Zuschauer. Fest steht, dass das Filmerleben bei den experimentellen Filmen von Brakhage ein komplett anderes ist.

Der Reiz, der das Hirn träumen macht ist hier vielleicht nicht unbedingt größer, jedoch ist der Reiz mit Sicherheit ein ganz anderer. Brakhages Filme sind intellektuell anspruchsvoll und fordern den Zuschauer in seiner sinnlichen Sensibilität heraus. Nun machen auch Fred Campers Anweisungen zur Projektion von Brakhages Filmen Sinn, denn der Zuschauer erfährt die Filme meist nur über seinen Sehsinn und weniger über eine auditive Ebene. Doch die Annahme, dass die Stummfilme des Künstlers einfach nur Filme ohne Ton sind, kann hier nicht greifen. Brakhage belehrt den aufmerksamen Rezipienten eines besseren. Auch Bilder können flüstern, können schreien und musizieren.

Im Zuge der Erkenntnisse dieser Arbeit muss noch ein Schluss gezogen werden. In der verbreiteten Terminologie der Filmrezeption, steht der Sinneseindruck des Sehens über allem. Immer wieder erklären wir uns im Alltag zu Zuschauern, die diesen oder jenen Film *gesehen* haben. Selbst in der hier verwendeten wissenschaftlichen Literatur wurde immer wieder vom „viewer“ oder „spectator“ gesprochen. Im Laufe der Arbeit wurde jedoch klar, dass diese Terminologie niemals der Filmwahrnehmung vollständig gerecht werden kann. Eine Lösung wäre die konsequente Verwendung des Wortes „rezipieren.“ Es schließt im Sinne von *aufnehmen* und *wahrnehmen* alle möglichen Sinneseindrücke, die ein Film vermitteln kann, mit ein und untergräbt nicht die Tatsache, dass der Hörsinn und alle anderen Sinne bei der Filmwahrnehmung ebenso eine bedeutende Rolle einnehmen.

Denn einen Film zu rezipieren heißt niemals – auch bei der Rezeption eines konventionell gedachten und hergestellten Films – ihn einfach zu konsumieren. In dieser Arbeit wurde gezeigt, dass eine tiefgreifende Wechselwirkung zwischen Filmemacher, Film und Zuschauer besteht. Ob diese Wechselwirkung und gegenseitige Beeinflussung allerdings dann, wenn sie wie im avantgardistischen Film Teil der Intention ist und bewusst eingesetzt wird, höher zu bewerten ist, ist fraglich. Denn wie ein Mensch emotional berührt wird, welche Stilmittel und Techniken zu einem gewünschten Effekt führen, kann zwar teilweise bewusst herbeigeführt werden und eingesetzt werden – egal ob in einem Werbefilm, einer Dokumentation oder einem Liebesfilm – Menschen und ihre Reaktionen sind niemals gleich und völlig vorhersehbar oder steuerbar.

8. Quellenverzeichnis

- Attali, Jacques, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1985.
- Barker, Jennifer M., *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley (u.a.): University of California Press: 2009.
- Birtwistle, Andy, „The Sound of Technology“, In: Ders.: *Cinesonica. Sounding Film and Video*, Manchester: Manchester University Press 2010.
- Böhme, Gernot, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001.
- Bordwell, David/Kristin Thompson, „Sound in the Cinema“, In: Dies.: *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill⁹ 2010.
- Brakhage, Stan, *Film at Wit's End. Eight Avant-Garde Filmmakers*, Kingston (u.a.): McPherson & Company 1991.
- Camper, Fred, „By Brakhage: The Act of Seeing...“, 25.5.2010, www.criterion.com/current/posts/272-by-brakhage-the-act-of-seeing, Zugriff: 11.1.2015.
- Camper, Fred, *Projecting the Films of Stan Brakhage* o.J., www.fredcamper.com/Brakhage/Projection.html, Zugriff: 28.11.2014.
- Camper, Fred, „Sound and Silence in Narrative and Non-Narrative Cinema“, In: Elisabeth Weis/John Belton (Hg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York: Columbia UP 1985, S.369-381.
- Camper, Fred, *Stan Brakhage. A Brief Introduction*, 2003, www.fredcamper.com/Film/Brakhage4.html, Zugriff: 15.10.2013.
- Chion, Michel, „The Three Listening Modes“, In: Michel Chion/Claudia Gorbman, *Audio-Vision. Sound on Screen*, Columbia University Press 1994, S.25-34.
- Claire, René, „The Art of Sound“ [1929], In: Elisabeth Weis/John Belton (Hg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York: Columbia UP 1985, S.92-95.
- Cranny-Francis, Anne, „Touching Film: The Embodied Practice and Politics of Film Viewing and Filmmaking“, In: *Senses & Society*, Volume 4, Issue 2, London (u.a.): Berg 2009, S.163-178.
- Danner, Helmut, *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik: Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*, München (u.a.): Ernst Reinhard Verlag 1994.
- Maya Deren, „From the Notebook of Maya Deren, 1947“, In: *The MIT Press*, October 1980, Vol. 14, S.21-46, hier: S.21; www.jstor.org/stable/778529, Zugriff: 6.1.2015.

Drucker, Johanna, *Theorizing Modernism. Visual Art and the Critical Tradition*, New York (u.a.): Columbia University Press 1994.

Duden-Online, „Erotik“, o.J., www.duden.de/suchen/dudenonline/erotik, Zugriff: 15.11.2014.

Elder, R. Bruce, *A Body of Vision. Representations of the Body in Recent Film and Poetry*, Waterloo (u.a.): Wilfrid Laurier University Press 1997.

Elder, R. Bruce, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein, and Charles Olson*, Waterloo (u.a.): Wilfrid Laurier University Press 1998.

Fahlenbrach, Kathrin, *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*, Marburg: Schüren Verlag GmbH 2010.

Galling, Kurt, „Vision“, In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaften*, Tübingen: J.C.B. Mohr 1986, S.86.

Gorki, Maxim, „A Review of the Lumière Program at the Nizhni-Novgorod Fair“, 4. Juli 1896, Zit. n. Antonia Lant, „Haptisches Kino“ (Übers. von Werner Rapp), In: *Texture Matters: Der Tastsinn im Kino. haptisch/optisch 1*, Wien: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film-, und Medienwissenschaft 4/2012, S.31-67.

Greenberg, Clement, „Modernistische Malerei“, In: Karlheinz Lüdeking (Hg.), *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S.265-278.

Günzel, Stephan/Christof Windgätter, „Leib/Raum: Das Unbewusste bei Merleau-Ponty“, In: *Das Unbewusste. Das Unbewusste in aktuellen Diskursen Bd.2*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2005, S.585-616.

James, David E., „Introduction. Stan Brakhage: The Activity of His Nature“, In: Ders. (Hg.), *Stan Brakhage. Filmmaker*, Philadelphia: Temple University Press 2005; S.1-19.

Jutz, Gabriele, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien (u.a.): Springer-Verlag 2010.

Jutz, Gabriele, „True Art Leaves Traces. Das Paradigma der Spur in (film)künstlerischen Praktiken“, In: Maske & Kothurn, Band 53, 2007, DOI:10.7767/muk.2007.53.23.365, Zugriff: 4.1.2015.

Kirsten, Guido, „Transmodale Sinnlichkeit. Die Tagung „Empfindungsräume – Zur synästhetischen Wahrnehmung“, Akademie der Künste, Berlin, 12.-14.4.07“, In: *Nach dem Film*, <http://www.nachdemfilm.de/content/transmodale-sinnlichkeit>, Zugriff: 29.11.2014.

Koch, Gertrud, „Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik“, In: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.53-69.

Lange-Berndt, Petra, „Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht. Insekten im Spiel- und Experimentalfilm“, In: Maren Möhring/Massimo Perinelli (Hg.), *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln (u.a.): Böhlau Verlag 2009, S.207-219.

- Maderthaner, Rainer, *Psychologie*, Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2008.
- Marks, Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham/London: Duke University Press 2000.
- Marks, Laura U., *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2002.
- McDonald, Scott, *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley: University of California Press 2005.
- McPherson, Bruce R., „Foreword“, In: *Essential Brakhage. Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage*, New York (u.a.): Dokumentext 2001, S. 7-9.
- Merleau-Ponty, Maurice, „Das Auge und der Geist“, In: Hans Werner Arndt (Hrsg. und Übers.), *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg: Rowohlt 1967, S.13-43.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Übers. von Regula Giuliani/Bernhard Waldenfels, Hrsg. von Claude Lefort, München: Wilhelm Fink 1994; (Orig. *Le Visible et l'invisible*, Paris: Gaillmard 1964).
- Merleau-Ponty, Maurice, „Der Zweifel Cézannes“, In: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Übers. von Hans Werner Arndt, Hrsg. von Christian Bermes, Hamburg: Felix Meiner 2003, S.3-21.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter 1966, Übers. von Rudolf Boehm; (Orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gaillmard 1945).
- Moholy-Nagy, László, *Malerei Fotografie Film*, Mainz (u.a.): Kupferberg 1967.
- Powell, Anna, *Deleuze, Altered States and Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
- ProfilOnline, o.N., „Wenn Pfeffersauce nach Dreiecken schmeckt“, 17.4.2004, www.profil.at/articles/0416/560/79600/wenn-pfeffersauce-dreiecken, Zugriff: 4.1.2015.
- Psyhyrembel Klinisches Wörterbuch Online, „Halluzination, hypnagoge“, In: *Psychiatrie, Klinische Psychologie, Psychotherapie*, Berlin/Boston: De Gruyter, www.degruyter.com/view/ppp/13071424, Zugriff: 5.1.2015.
- Psyhyrembel Klinisches Wörterbuch Online, „Synästhesie“, In: *Klinisches Wörterbuch*, Berlin/Boston: De Gruyter, www.degruyter.com/view/kw/4406250, Zugriff: 3.1.2015.
- Richter, Peter G. (Hg.), *Architekturpsychologie. Eine Einführung*, Lengerich (u.a.): Papst Science Publishers 2008.
- Riegl, Alois, „Spätromisch oder orientalisch?“, In: *Texture Matters: Der Tastsinn im Kino. haptisch/optisch I*, Wien: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 4/2012, S.11-26; (Orig. München: Beilage zur Allgemeinen Zeitung am 23. und 24.April 1902; Nr. 93 und Nr. 94).

Rutherford, Anne, *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*, Bern: Peter Lang 2011.

Robnik, Drehli, „Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie“, In: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz: Theo Bender 2003, S.246-280.

Sitney, P. Adams, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford: Oxford University Press 2002.

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

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

Voss, Christiane, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“, In: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.71-86.

Wees, William C., *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, Berkeley: University of California Press 1992.

Wiesing, Lambert, *Phänomene im Bild*, München: Fink 2000.

Winkler, Hartmut, „Der Zuschauer und die filmische Technik“, In: Knut Hickethier/Hartmut Winkler (Hg.), *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989*, Berlin: Ed. Sigma Bohn 1990, S.19-25.

8.1. Laufbildverzeichnis

Filmstill aus *Mothlight*, Regie: Stan Brakhage, USA 1963; In: DVD *By Brakhage: An Anthology*, Volume Two, USA: The Criterion Collection 2003, 3'09''.

Filmstill aus *Dog Star Man: Prelude*, Regie: Stan Brakhage, USA 1961; In: DVD *By Brakhage: An Anthology*, Volume One, USA: The Criterion Collection 2003, 5'27''.

Desistfilm, Regie: Stan Brakhage, USA 1961; In: DVD *By Brakhage: An Anthology*, Volume One, USA: The Criterion Collection 2003, 5'27''.

9. Anhang

9.1. Deutsche Zusammenfassung

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Körperlichkeit von Film. Im Mittelpunkt stehen der Körper des Films, der Zuschauerkörper und auch die Körperlichkeit der Herstellung von Film. Auf Grundlage von Maurice Merleau-Ponty wird subjektive Wahrnehmung zunächst phänomenologisch beleuchtet. Seine Theorien bilden die Basis von Vivian Sobchacks Konzept des filmischen Leibes. Darauf aufbauend wird die Filmerfahrung des Zuschauers als ein synästhetisches Ereignis definiert, das alle Wahrnehmungsebenen miteinbezieht. Dabei spielen die haptischen und taktilen Qualitäten des Films eine besondere Rolle. Im zweiten Teil der Arbeit wird das Werk des amerikanischen Filmkünstlers Stan Brakhage beleuchtet. Dieser verhielt sich besonders körperlich zu seinen Filmen: Zum einen was die Handarbeit am Material angeht, aber noch vielmehr in Bezug auf seine eigene Wahrnehmung und seine Visionen, die immer Ausgangsmaterial seiner filmischen Intentionen sind. Die filmtechnischen Mittel, die der Künstler verwendet, werden herausgearbeitet und auf ihre sinnlichen Qualitäten untersucht. Abschließend wird die spezielle Wirkung von Brakhages Filmen auf den Zuschauer an zwei Filmbeispielen untersucht (*Desistfilm*, 1954 und *Dog Star Man: Prelude*, 1961).

10.2. Englisches Abstract

This thesis is concentrating on the film's corporeality. The attention is focusing on the film's body, the spectator's body and on the physical production of film in general. The foundation of subjective perception is defined in a phenomenological way with Maurice Merleau-Ponty. This is the grounding of Vivian Sobchack's concept of 'the film's body'. The experience of watching a film will be defined as synaesthetic, ranking over all levels of perception. This includes particularly the haptic and tactile qualities of film. The second part of the thesis is approaching the American film-artist Stan Brakhage. He was behaving extraordinary corporal relating to his films: On the one hand this means his manual work on the material and on the other concerning his own perception and visions, which are always the source material of his intentions. The artist's use of motion picture agency is worked out and analysed with regard to their sensuous qualities. Finally this thesis will turn to explore the specific impact of Brakhage's films to the spectator (*Desistfilm*, 1954 and *Dog Star Man: Prelude*, 1961).

9.3. Curriculum Vitae

Name: Anne Kern

Kontakt: anne.ike@web.de

Geburtsort: Heilbronn, Deutschland

Bildungs- und Berufsweg

03/11 – 10/14 Abschluss 2. Studienabschnitt Theater-, Film- und Medienwissenschaft

10/08 – 02/11 1. Diplomprüfung Theater-, Film und Medienwissenschaft

10/12 – 06/14 Mitbelegung an der Universität für angewandte Kunst Wien

04/12 – 10/12 Wiener Lustspielhaus
Regiehospitantz / Inspizienz, Produktion: *Faust*

10/09 – 06/12 Mitbelegung an der Universität für Musik und darstellende Kunst
Wien am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft

10/08 – heute Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien

10/07 – 06/08 Ludwig-Maximilian-Universität München:
Studium Germanistik und ev. Theologie auf Lehramt Gymnasium

09/06 – 06/07 Freiwilliges Soziales Jahr

06/06 Abitur am Ganerben-Gymnasium Künzelsau