



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zwischen Haut und Haut ist nichts als Licht

Film Körper Archiv

Verfasserin

Maria Poell

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 296 295

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Philosophie, Gewählte Fächer statt 2. Studienrichtung

Betreuer:

Univ. Doz. Dr. Arno Böhler

for v

Das Tiefste, das ist die Haut.

Paul Valéry

ZWISCHEN HAUT UND HAUT IST NICHTS ALS LICHT

Film Körper Archiv

Maria Poell

Inhaltsverzeichnis

Vorwort / Arché	9
Was ist Film?	12
Präsenz Absenz Als-ob	19
Film-Philosophie: Fragwürdiges Alltägliches Erstaunliches	32
<i>Der Körper, mein Körper, die Körper</i>	37
Film und Körper	45
The Address of the Eye - Vivian Sobchack's phenomenology of film	54
What My Fingers Knew	63
Körper = Archiv	68
Archive Fever (Jacques Derrida)	81
Gedächtnisprothesen	88
Das leere Archiv (Archivierung und Yoga Sūtra)	97
Spuren	107
<i>Faulty Memories and Loose Ends</i>	
Literatur	118

Vorwort / Arché

"Fangen wir nicht mit dem Archiv an und schon gar nicht mit dem Archiv. Sondern mit dem Wort 'Archiv' - und mit dem Archiv eines dermaßen vertrauten Wortes. Arché, entsinnen wir uns, benennt zugleich den Anfang und das Gebot."¹

Am *Anfang* meiner Diplomarbeit steht die Frage: Was ist Film? Da Film *statt-findet*, ist die Frage nach seiner Ontologie zugleich die Frage nach dem *Wie* dieses Statt-Findens, nach dem *Ort* von Film (der Stätte) und nach der *Zeit* von Film (dem Prozess seines Sich-Ereignens). Ein Filmereignis durchdringt meinen Körper, Film *passiert* zwischen mir und der Leinwand, er *dehnt* sich aus in dem Feld, das sich zwischen Filmemachenden, Zuschauenden und Welt spannt. Film findet statt als Bewegung dieses *Zwischen*.

Film beansprucht demnach einen Zeit-Raum. Er wird erinnert (oder vergessen), ist Ereignis und Gespräch, zugleich *zuhanden* und *mitda*. Ort und Zeit des Films kulminieren in der Frage nach dem *Versprechen*, das den Zeit-Raum des Films (be)stimmt. Film verspricht mir Aufregung, Lust, Spannung, Erfahrung, Erleben. Verspricht mir eine Intensität, die meinem Alltag oft fehlt. Film verführt mich, berührt und bewegt mich. Film verändert mich. Im Verlassen der dunklen Geborgenheit des Kinosaals, wieder hinausgeworfen in die Welt, sehe ich diese "mit anderen Augen". Film regeneriert meine Wahrnehmung, schärft meine Sinne oder betäubt mich. Film spannt das Band zwischen mir und der Welt neu. Film lässt mich *spüren*, dass ich Teil dieser Welt bin, *verwirklicht* mein *In-der-Welt-sein*. Film entführt mich aus meinem Geworfen-Sein und verführt mich gleichzeitig dazu, mein In-der-Welt-sein neu zu entdecken und zu gestalten. Diesen mannigfaltigen Formen des Versprechens gilt es in weiterer Folge nachzuspüren.

Mein Ausgangspunkt ist dabei mein Körper. Das bedeutet nicht, dass ich den Körper als *Punkt* denke, sondern dass ihn als den *Ort* markiere, von dem ich im übertragenen wie im buchstäblichen Sinne *aus-gehe*. Als den Ort, an dem ich *existiere*, an dem ich immer schon aus mir *heraus* trete. Gleichzeitig ist der Körper der Ort, den ich nie ganz verlasse, den ich immer mit mir mittrage, in meiner nicht abzutretenden Funktion als Archivarin meines In-

¹ Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben* (Berlin: Brinkmann + Bose, 1997), S. 9.

der-Welt-Seins. Es ist der Ort, dem ich auch im Akt des ek-statischen Heraustretens verbunden bleibe.

Film ist *sinnliche*, ist Körper-Erfahrung. Das bedeutet: es ist immer schon mein ganzer Körper, der Film *liest*. Das Filmversprechen hinterlässt *Spuren* in diesem Körper. Was im Zeit-Raum der Filmerfahrung geschieht, wird in mir eingeschrieben und archiviert. Diese Spuren sind lebendig: Film ruft sie wach. Film spricht mit mir, mit meinem *Archiv* – mit den Texten, Erinnerungen, Erfahrungen, mit anderen Filmen, die in mir gespeichert sind. Ich kann diesen Zwiegesprächen lauschen oder sie nicht *wahrhaben*, aber ich kann dem Film kein Redeverbot erteilen oder die Auswahl seiner Gesprächspartner_innen einschränken. Ich kann mich weder gegen die filmische Gesprächigkeit, noch gegen die meines Körpers und Archivs wehren. Auch in diesem Sinne sind die Spuren lebendig – sie sind nicht nur *aufspürbar*, sondern sie machen sich selbst *spürbar*, sie melden sich ungefragt zu Wort.

Unsere Archive sind singuläre Konstellationen, singuläre Dispositive: sie greifen auf ein gemeinsames (kulturelles, geschichtliches, sprachliches) Erbe zurück – und doch gleicht keines dem anderen, ist im *Wie* dieses Rückgriffs radikal *eigen*. Jeder Akt der Kommunikation und Wahrnehmung ist somit vielfältig *gestimmt*, gezeichnet, geprägt – von der Eigenheit und fundamentalen Differenz des Archivs wie von der grundlegenden Partizipation, der *Teilhabe* des Körpers an Welt, am Mit-ein-ander der Körper.

Je mehr (narrative) Lücken ein Film bietet, je mehr uneindeutige Impulse an unsere Archive gesendet werden, umso unterschiedlicher fallen die Filmerfahrungen aus. Filme, die gängige Rezeptionsmuster verweigern, die meine passiven Synthesen nicht bedienen, sondern ihr Wirken in Frage stellen, ermöglichen und bedingen unterschiedliche Lesarten. Das kann soweit gehen, dass im Gespräch nach dem Filmereignis der Satz fällt: "*Ich glaub du warst in einem anderen Film.*"

Redewendungen wie dieser versuche ich, im Rekurs auf den *Sprachschatz* sowohl des Deutschen wie auch des Englischen, auf den folgenden Seiten aufmerksam zu begegnen. Dabei lege ich auf eine Wortwahl wert, deren Ziel die Sichtbarmachung, nicht Festschreibung, von (Geschlechter)Differenzen sein soll. Weshalb ich die Schreibweise mit *underscore* dem Binnen-I vorziehe. Wird ausschließlich die männliche Form

verwendet, dann entweder als indirektes Zitat eines Textes, der das so praktiziert (in dem Fall ist die weibliche Position mitgemeint), oder als Ausdruck einer anderen Form von Unsichtbarkeit, beispielsweise der von Filmtheoretikerinnen im frühgeschichtlichen Kanon der Filmwissenschaft. Wird ausschließlich die weibliche Form verwendet, ist damit im Gegenzug die männliche Position oder die der Verfasserin (mit)gemeint.

Due to practical reasons, this text was not '*written in sequence*'². Der kontinuierlichen Umschrift des Geschriebenen waren des weiteren zeitliche Grenzen gesetzt. Ich hoffe, dass die daraus resultierende Struktur des Vor- und Zurückgreifens auf Inhalte weder Langweile noch Verwirrung stiftet – sondern vielmehr Klarheit, indem im *Wiederholen* grundlegender Gedanken, im Umkreisen und Zirkulieren des Sinns, *Sinn* wie *Sinne* geschärft werden.

² An expression borrowed from film production vernacular, referring to the practice of shooting a film *in sequence* (or not), i.e. from its narrative chronological beginning to its end.

WAS IST FILM?

*"The title of this book, The Skin of the Film, offers a metaphor to emphasize the way film signifies through its materiality (...). It also suggests the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one's eyes: I term this haptic visuality. Finally, to think of films as a skin acknowledges the effect of a work's circulation among different audiences, all of which mark it with their presence. The title is meant to suggest polemically that film (and video) may be thought of as impressionable and conductive, like skin. I mean this both to apply to the material of film and videotape (...) and also to the institution of cinema and cinema-going."*³

Wenn wir uns auf eine etymologische Spurensuche des Wortes *Film* machen, landen wir über kurz oder lang bei der Haut. Der kurze Weg führt ins moderne Englisch, wo *film* (analog zum aktuellen Gebrauch in der deutschen Sprache) dreierlei bedeuten kann: eine dünne Schicht von etwas, ein Belag; lichtempfindliches Material für die Photographie von statischen oder bewegten Bildern; eine audiovisuelle Einheit einer Abfolge bewegter Bilder (Kino- oder Fernsehfilm). Die englische Bezeichnung geht auf das antiquierte Englisch zurück, wo *filmen* "die feinste Haut oder dünnste Schicht der Oberfläche" meinte.⁴

Der lange Weg illustriert die Genealogie des englischen *filmen* aus der germanischen Wortgruppe *Fell* (vgl. Althochdeutsch *fel* – Menschen- oder Tierhaut), insbesondere aus dem Westgermanischen **filminjan* (vgl. Altfriesisch *filmene* – zarte Haut, im Altenglischen in der Bedeutung Tierhaut, Fell gebräuchlich), das sich wiederum aus dem Urgermanischen **fello* (Tierhaut) respektive dem Protoindoeuropäischen **pello* (vgl. Altgriechisch *πέλλα*, Lateinisch *pellis* – Haut, Tierhaut, Fell) ableitet.⁵

³ Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham, London: Duke University Press, 2000), S. xi-xii.

⁴ Vgl. Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Band 2 F-K (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990), S. 72.

⁵ Vgl. *Duden Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, 4. neu überarbeitete Ausgabe (Mannheim: Dudenverlag, 2007); Lutz MacKensen, *Reclams Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Stuttgart: Reclam, 1966); Friedrich Kluge (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 11. Auflage (Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co, 1934) sowie

Die sprachenübergreifende Wirkungskraft des Kinos spiegelt sich dabei auch darin wider, dass das Wort *F/film* in zahlreichen Sprachen gebräuchlich ist – neben dem Englischen und Deutschen u.a. im Französischen, Italienischen, Türkischen, Kroatischen, Tschechischen und Schwedischen. Aber auch in anderen Sprachen und Bezeichnungen für den Film lässt sich die etymologische Spur der Haut verfolgen: *pellicule* (fr), *pellicola* (it) oder *película* (es).

Die Grundbedeutung der dünnen Schicht oder Beschichtung wird bereits auf 1577 datiert. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bezeichnete *film* die chemische Emulsion auf photographischen Platten. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde die Bedeutung erweitert, nachdem die Glasplatten, die als Unterlage und Träger der lichtempfindlichen Emulsion dienten, zuerst durch Papier und später durch Zelluloid ersetzt wurden – und damit die Entwicklung erster Rollfilme ermöglichten. Ab diesem Zeitpunkt war mit *film* die Beschichtung *und* die Unterlage (Papier oder Zelluloid) gemeint. Dank seiner Eigenschaften – flexibel, biegsam, bruchfest und leicht – setzte sich das feine, durchscheinende Zelluloid-Material bald als Schichtträger für Photographie und in weiterer Folge für die Kinematographie durch.⁶

Mit der Erfindung der Kinematographie wandelte sich die Bedeutung des Wortes weiter und meint heute insbesondere das kinematographisch erstellte Werk, den Kino- oder Fernsehfilm, aber auch den Film als Kunstform oder kulturelle Praxis. Da die auf der Leinwand oder einem Bildschirm wahrgenommene filmische Bewegung buchstäblich in den Köpfen der Zuseherinnen und Zuseher entsteht⁷, wohnt dem Wort *F/film* laut Oksana Bulgakowa eine paradoxe Bedeutungsvielfalt inne – es beschreibt sowohl den materiellen Träger der Bilder "als auch ein illusionistisches Ergebnis der Projektion, ein Produkt der

<http://en.wiktionary.org/wiki/Film> (letzter Zugriff 28.08.2008). Die Sterne weisen darauf hin, dass es sich hier um rekonstruierte Formen handelt. Die Etymologie als Lehre des "Wahren" oder "Wahrhaften" (ἔτυμος) scheint ein nicht ganz einlösbares Ideal zu sein.

⁶ Ein Siegeszug, der sich auch im sprachlichen Gebrauch festmachte, wo Zelluloid (oder Celluloid) nicht nur synonym für das Filmmaterial verwendet wird, sondern mitunter auch in einer tropischen Wendung für den Film oder das Kino, wie z.B. im Titel von Vito Russos *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies* (New York: Harper & Row, 1981). Das Buch war Grundlage für den von Rob Epstein und Jeffrey Friedman realisierten, gleichnamigen Dokumentarfilm (1995). Neben seinen materiellen Vorzügen ist eine nachteilige Eigenschaft des Zelluloids seine leichte Brennbarkeit, ein für die Filmarchivierung bedeutender Umstand.

⁷ Siehe Kapitel *Film und Körper*, S. 47.

Imagination"⁸.

Bewegung-Schreiben

Die Begriffsgeschichte der *Kinematographie* ist etwas schneller erzählt: Das Wort ist aus dem Französischen entlehnt, wo der *cinématographe* ursprünglich den Apparat zur Aufzeichnung der Bilder, also die Kamera, bezeichnete. Der Begriff wurde von Louis und Auguste Lumière geprägt, die 1895 ihren Kinematographen vorstellten und damit die "Geburtsstunde des Kinos" einleiteten.⁹ Analog zur Photographie, in der sich das Licht (φῶς, Genetiv φῶτός) auf einer lichtempfindlichen Schicht einritzte oder einschreibt (γράφειν), wird heute die Gesamtheit der filmischen Verfahren sowie der technischen Grundlagen zur Aufnahme und Wiedergabe von bewegten Bildern als Kinematographie bezeichnet, als *Bewegung-Schreiben* also: κίνημα, κίνηματός (Bewegung) und γράφειν.

Es ist somit nicht verwunderlich, dass der Bewegung in der Geschichte der Filmtheorie eine besondere, zentrale Bedeutung zukam – markiert sie doch nicht nur die Herkunft der Wörter, die für den Film gefunden wurden, sondern auch die Differenz des Mediums zu anderen Künsten. Da die Filmtechnik anfangs in erster Linie als eine Erweiterung der Photographie verstanden wurde, kamen auch Begriffe auf, die genau diese 'Zusatzeigenschaft' beschrieben. Man sprach und spricht davon, dass *die Bilder laufen lernten*, sowie von *moving pictures* oder *movies*. Ebenso gebräuchlich wurden die Kurzformen von *cinématographie* – *cinéma* (fr), *cinema* (en/it) sowie *Kino* – die die Gesamtheit des Phänomens umfassen: die Vielzahl der Filme wie die Maschinerie und Industrie, mit deren Hilfe diese produziert werden, sowie die kulturelle Praxis der Filmvorführung.¹⁰

⁸ Oksana Bulgakowa, "Film/filmisch" in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlendstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 2 (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2001), S. 429.

⁹ Dabei waren die Brüder Lumière nicht die Ersten, die eine Filmkamera konstruierten. In Thomas Edisons Labor entwickelte William Kennedy Laurie Dickson um 1891 den ersten Kinetographen. Vgl. James Monaco, *Film verstehen* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001), S. 566-567.

¹⁰ Da auch das Wort *Film* in dieser Bedeutung gebräuchlich ist, wird gelegentlich zwischen dem Film als Kunstform und dem Kino als Industrie differenziert. Vgl. Sandkühler, *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Band 2, S. 72-73.

Was ist Film (wert)?

Mit dem Aufkommen der neuen Technologie und des neuen Mediums war es das erste Anliegen seiner Befürworter, den Film als Kunst zu etablieren – während die Kritiker versuchten, den Film zu diffamieren, in dem sie ihm genau diesen Kunst-Status absprachen oder das Element der Illusion – und damit eine vorgestellte (und in Form von Propaganda-Filmen tatsächliche) Manipulation des Publikums – als Argument gegen seine Wertigkeit verwendeten. In beiden Fällen wurde versucht, den Film in Relation zu anderen Künsten zu positionieren und diesen hierarchisch über- oder unterzuordnen.

Auf die filmtheoretische Suche nach Abgrenzung zu sowie Gemeinsamkeiten mit anderen Kunstformen kann ich hier nur bedingt eingehen. Mir geht es weniger darum zu klären, inwiefern Film eine Kunst ist (ich gehe davon aus, dass er das ist), sondern mehr darum, wie sein ontologischer Status (als Kunst, als Medium, als Phänomen unserer alltäglichen Erfahrung) zu verstehen ist. Unter diesem Gesichtspunkt wird hier die kurze Erörterung des filmischen Bezugs zu anderen Kunstformen wie der Photographie oder der Malerei stehen.

Für einen historischen wie thematischen Überblick unterschiedlicher filmtheoretischer Positionen zu der Frage nach dem ontologischen Status des Films sowie seiner Beziehung zu anderen Künsten siehe Oksana Bulgakowas Beitrag in *Ästhetische Grundbegriffe*¹¹. Eine ausführliche und detailreiche Auseinandersetzung ist u.a. in André Bazins Essay-Sammlung *Was ist Film?*¹² sowie in Stanley Cavells *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*¹³ nachzulesen. Die Überlegungen dieser beiden Autoren bieten in weiterer Folge meinen Ausgangspunkt.

"What is the power of film that it could survive (even profit artistically from) so much neglect and ignorant contempt by those in power over it? What is film?"¹⁴ Cavell chooses two European writers as the starting point for his answer, art historian Erwin Panofsky and

¹¹ Bulgakowa, *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 429-462.

¹² André Bazin, *Was ist Film?*, hrsg. von Robert Fischer (Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2004). Die Textsammlung erschien erstmals in vier Bänden [1958, 1960, 1961, 1962] unter dem Titel *Qu'est-ce que le cinéma?* in Paris.

¹³ Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* [1971], Enlarged Edition (Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1979).

¹⁴ Ebd., S. 15.

film critic and theorist André Bazin, who share a common ground in their ontological understanding of film. Panofsky states that "[t]he medium of the movies is physical reality as such"¹⁵ while Bazin identifies "a dramaturgy of Nature" as the essence of cinema¹⁶. Cavell cares to correct and expand this slightly misleading idea in the following way: "What Panofsky and Bazin have in mind is that the basis of the medium of movies is photographic, and that a photograph is *of* reality or nature. If to this we add that the medium is one in which the photographic image is projected and gathered on a screen, our question becomes: What happens to reality when it is projected and screened?"¹⁷

Cavell does not directly answer this question, but the answer seems obvious to me: reality is altered by this projection, *it becomes something else*. Hugo Münsterberg was one of the first to describe this transformation in his seminal 1916 work *The Photoplay: A psychological Study*: "The photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely attention, memory, imagination, and emotion."¹⁸ Dabei findet Münsterberg beispielsweise im *close-up* ein unserer Aufmerksamkeit entsprechendes filmisches Mittel. Rudolf Arnheim kommt in *Film als Kunst*¹⁹ ebenfalls zu dem Schluss, dass die Transformation der Wirklichkeit auf der Leinwand die These widerlege, das Filmbild sei eine mechanische Reproduktion derselben. Durch Differenzen zu unserer Alltagserfahrung (wie die Bildbegrenzung oder den Wegfall der zeitlich-räumlichen Kontinuität) würden wir zu "einer anderen Wahrnehmung und Beziehung zum Wahrgenommen" gezwungen.²⁰ Louis Delluc definiert mit seinem Begriff der *photogénie* zugleich die filmische Transformation sowie eine den Subjekten und Objekten der Realität immanente Eigenschaft, einen in den Dingen und Gesichtern versteckten "geheimnisvollen Sinn", der sich erst auf der Leinwand offenbart.²¹ Jean Epstein entwickelt Dellucs Konzeption weiter und stellt schließlich fest: "Voir, c'est idéaliser,

¹⁵ Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Moving Pictures" in Daniel Talbot, ed., *Film* (New York: Simon and Schuster, 1959), S. 31.

¹⁶ André Bazin, *What Is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967), S. 110.

¹⁷ Cavell, *The World Viewed*, S. 16.

¹⁸ Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A psychological Study* [1916]. Zitiert nach der Neuauflage *The Film: A Psychological Study* (New York: Dover Publications, 1970), S. 74.

¹⁹ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (Berlin: Ernst Rowohlt, 1932).

²⁰ Vgl. Bulgakowa, *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 441.

²¹ Ebd., S. 442.

abstraire et extraire, lire et choisir, transformer. A l'écran nous revoyons ce que le ciné a déjà une fois vu: transformation double, ou plutôt parce qu'ainsi se multipliant, élevée au carré."²²

The issue of reality's transformation on screen is a complex one. While theorists and filmmakers like Münsterberg, Arnheim, Delluc and Epstein argue for the film's unique modification of the world as it is viewed on a screen, others like Bazin, Panofsky and Cavell insist that reality is being reproduced in its own right. While I agree with Cavell's clarification of what exactly was (or rather: might have been) meant by Bazin and Panofsky when they talked about film's connection with reality, I disagree with constricting the idea of this connection to one that is primarily concerned with reproducing and representing reality as that which is commonly understood, experienced, and shared as physical reality.

Not all images in film are photographic images of reality. Most commonly in animated, experimental, and avant-garde films, but also in documentary and classical narrative films, various methods and techniques are used to *add* to reality, to make it become *something else* much more obviously. Nowadays, laws of nature are breached with special effects and computer generated imagery (a common feature in action and science-fiction movies: CGI). But images were drawn by hand or manufactured with stop motion techniques – moving objects around in a way in which they could never move themselves – as early as 1908, when Émile Cohl realised what came to be known as the first fully animated short film.²³ Pixilation applies this use of single frames and stop motion to human beings and makes them fly or appear and disappear at will. While in these cases each single frame might be called a "photographic image of reality" (albeit of a very manufactured reality, but that could be said of quite a lot of films in general), the moving image generated by the series of all these single frames transcends our commonly shared idea of 'reality'.

At the same time, some avant-garde filmmakers have disposed of the photographic process altogether and made films without ever using a camera, scratching or painting the film strip itself (as Norman McLaren did) or pinning objects to it – a technique employed most famously by Stan Brakhage in *Mothlight* (1963). In the case of *Mothlight*, we can no

²² Jean Epstein, "Le sens I^{bis}" [1921] in: Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Volume 1 (Paris: Seghers, 1974), S. 91.

²³ Émile Cohl, *Fantasmagorie* (1908).

longer speak of a photographic image *of* reality, but rather that reality itself was held up to the light of the projector.²⁴

These techniques seem to subvert the distinction drawn by Cavell between painting and photography or cinematography: "an immediate fact about the medium of the photograph (still or in motion) is that it is not a painting. (...) What does this mean – not painting? A photograph does not present us with the 'likeness' of things; it presents us, we want to say, with the things themselves. But wanting to say that may well make us ontologically restless. (...) Obviously a photograph of an earthquake, or of Garbo, is not an earthquake happening (fortunately), or Garbo in the flesh (unfortunately). (...) And, moreover, it is no less paradoxical or false to hold up a photograph of Garbo and say, 'That is not Garbo,' if all you mean is that the object you are holding up is not a human creature. Such troubles in notating too obvious a fact suggest we do not know what a photograph is; we do not know how to place it ontologically."²⁵

While Cavell makes an interesting point here, I am not entirely convinced. Wouldn't it suffice to say that photographs present us with the *photographic* "likeness" of things? With a likeness that is caught and expressed through the medium of photography and for this reason differs from the likeness expressed through paintings?²⁶ Furthermore, it would

²⁴ While avant-garde and experimental film is largely ignored by Cavell, he addresses the issue of animation in "More of *The World Viewed*", an essay included in the 1979 enlarged edition of the book which deals with some of the criticism it has received. See Cavell, *The World Viewed*, pp. 167-173. The phenomenon of animation is reduced to its expression in the shape of cartoons though, specifically Walt Disney movies. Die Kritik an seiner Definition von Film, die "a succession of automatic world projections" als materielle Basis des Mediums voraussetzt (S. 72), wischt Cavell mit der einfachen Feststellung vom Tisch, es würde sich bei Cartoons nicht um Filme (*movies*) handeln.

Cavell konnte selbstverständlich weder die Entwicklung von Spezialeffekten, wie wir sie heute gewohnt sind, voraussehen, noch die steigende Popularität von digital wie analog produzierten Animationsfilmen, die sich (auch) an Erwachsene richten. Die von Miyazaki Hayao für das renommierte Studio Ghibli realisierten Werke, insbesondere das mehrfach prämierte *Sen to Chihiro no kamikakushi* (2001), Michael Arias' *Tekon kinkurîto* (2006) oder Richard Linklaters *Waking Life* (2001) sind Filme, die Cavells Einschätzung und Definition von Animationsfilmen in vieler Hinsicht unterlaufen.

²⁵ Ebd., S. 17-18.

²⁶ It might be interesting to halt for a moment at this point and consider the genre of so-called Photorealism that emerged in the United States at roughly the same time that Cavell was writing his book. See Louis K. Meisel, *Photorealism* (New York: Abradale/Abrams, 1989).

be just as paradoxical or false to stand in front of a painting of Garbo and say, "That is not Garbo" – when all we mean to say is that Garbo is not there in the flesh but rather, represented by a painting.

Präsenz Absenz Als-ob

After assessing how the same problem or paradox does not arise when talking of sound recordings, Cavell asks: "Is the difference between auditory and visual transcription a function of the fact that we are fully accustomed to hearing things that are invisible, not present to us, not present with us? (...) Whereas we are not accustomed to seeing things that are invisible, or not present to us, not present with us; or we are not accustomed to acknowledging that we do (except for dreams). Yet this seems, ontologically, to be what is happening when we look at a photograph: we see things that are not present."²⁷

In diesen Worten verbirgt sich eine doppelte Paradoxie. Einerseits sehen wir beim Betrachten einer Photographie ja etwas ganz eindeutig Präsenten – die Photographie. Diesem Widerspruch stellt Cavell sich, indem er betont, dass seine Ausführungen das in keinsten Weise verleugnen wollen: "On the contrary, I am precisely describing, or wishing to describe, what it means to say that there is a photograph here. It may be felt that I make too great a mystery of these objects. My feeling is rather that we have forgotten how mysterious these things are, and in general how *different* things are from one another, as though we had forgotten how to value them. This is in fact something movies teach us."²⁸

Andererseits ist es ebenso offensichtlich, dass wir eine Photographie *von etwas* sehen und dass dieses *Etwas* auf eine eigenartige Weise zugleich abwesend und präsent ist. Dasselbe gilt für den Film: "It is an incontestable fact that in a motion picture no live human being is up there. But a human *something* is, and something unlike anything we know."²⁹ Wie ist dieses Etwas zu denken? Wie ist diese Präsenz zu denken?

While the things in the photograph or moving image are not ontologically present 'in their own right', they are still in a strange way *present to us* – not to be touched or encountered interactively, but to be looked at. They are present in their absence. Dieses paradoxe "Anwesend-Abwesendsein", diese "erlebte Gegenwärtigkeit von Abwesendem", in die das Kino uns eintauchen lässt, wurde als essentieller Bestandteil der Filmerfahrung immer

²⁷ Cavell, *The World Viewed*, S. 18.

²⁸ Ebd., S. 19.

²⁹ Ebd., S. 26.

wieder aufgegriffen, sowohl von filmtheoretischen wie auch der Filmwissenschaft nur bedingt nahestehenden Positionen.³⁰ So schreibt beispielsweise Virginia Woolf in ihrem Essay *The Cinema* (1926): "We see life as it is when we have no part in it. (...) The horse will not knock us down. The king will not grasp our hands. The wave will not wet our feet."³¹ Was im ersten Moment ernüchternd klingt, ja enttäuschend fast (und was dem Kino nicht zuletzt den Vorwurf einer eskapistischen Maschinerie der Ersatzbefriedigungen eingebracht hat), entpuppt sich unter einem anderen Blickwinkel als besondere Qualität und Stärke. Die Magie des Kinos liegt in einer doppelten und widersprüchlichen Erfahrung des *Als ob*.

In einer *utopischen* Geste wird in der Filmvorführung ein Nicht-Ort (οὐ-τόπος) geschaffen, an dem das Kino unsere Lust an einer unmöglichen Erfahrung befriedigt: das Leben (anderer) zu beobachten als wären wir *dabei*, aber unsichtbar – ein Gefühl, das durch die Geborgenheit des dunklen Kinosaals verstärkt wird, in der wir es sind, die (das Geschehen auf der Leinwand er)blicken, während wir uns gleichzeitig vor den Blicken der Anderen geschützt fühlen.³² Cavell beschreibt diese Erfahrung wie folgt: "How do movies reproduce the world magically? Not by literally presenting us with the world, but by permitting us to view it unseen. This is not a wish for power over creation (as Pygmalion's was), but a wish not to need power, not to have to bear its burdens. It is, in this sense, the reverse of the myth of Faust. And the wish for invisibility is old enough. Gods have profited from it, and Plato tells it in Book II of the *Republic* as the Myth of the Ring of Gyges."³³

In unserem Status als unsichtbare Beobachter_innen ist der filmische Raum für uns nicht auf dieselbe Art und Weise *bewohnbar* wie der uns alltäglich umgebende Raum, er ist auch in diesem Sinne (der Unbewohnbarkeit) Nicht-Ort. We are *dis-placed* from our

³⁰ Vgl. Bulgakowa, *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 461. Cavell speaks of Baudelaire's "wish for that specific simultaneity of presence and absence which only the cinema will satisfy" in *The World Viewed* (p. 42).

³¹ Virginia Woolf, "The Cinema" in: Woolf, *The Captain's Death Bed and Other Essays* (London: Hogarth Press, 1950), S. 167.

³² Das Tabu des direkten Blicks in die Kamera mag nicht nur in dem Aufmerksam-Machen auf den kinematographischen Apparat und dem daraus resultierenden Bruch der Illusion begründet sein, sondern auch in diesem ungeschriebenen Gebot der Unsichtbarkeit der Zuschauer_innen. Chris Marker stellt dieses Gebot in seinem dokumentarischen Essay *Sans Soleil* (1983) in Frage, in dem er gerade in den Blicken der Menschen, die seine Kamera einfängt, eine zutiefst berührende Schönheit und Wahrhaftigkeit entdeckt.

³³ Cavell, *The World Viewed*, S. 40.

natural habitation within the world, as Cavell puts it. It is the cinema's achievement to make this displacement seem natural.³⁴

I would like to add to that that it is cinema's even bigger achievement to overcome this distance of displacement by *pulling us into* the world it creates and/or recreates on the screen. In an essay on the possible global appeal (or lack thereof) of Japanese popular culture, Anne Allison found something universal in our need "to be both pulled in and taken away", to encounter in film, tv series, and popular culture in general both instances of the "familiar, recognizable, and identifiable" and instances that transgress our everyday lives, that are "different, excessive, and/or transformative".³⁵

This distinction between the familiar and the strange is reminiscent of two dominant metaphors of film theory: the *mirror* and the *window*.³⁶ It has also been used to classify two different 'types' of movies. There are films that function as a *mirror* that reflects the world we know and are comfortable with while allowing us to identify with the characters in that world – for the sake of self-examination and/or reassurance.³⁷ Then there are films that serve as a *window* that lets us look *out* at a world where we encounter the much less familiar or unknown. As movie goes, we might prefer one of these two kinds of movies, one of the sets of instances mentioned above – or we might cherish them both equally.³⁸ It seems to me though that we cannot be taken away without being pulled in first or rather, that these two things need to happen simultaneously, even if the dynamic between the take off and the pull might slightly differ each time. Films are never entirely windows or mirrors, these qualities intertwine in each and every film.

The pull of the cinema is its second magical *as if*: Even though our feet remain dry as a

³⁴ Ebd., S. 41.

³⁵ Anne Allison, "Can Popular Culture Go Global?" in: Douglas Slaymaker, ed., *A Century of Popular Culture in Japan* (Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2000), S. 149.

³⁶ For a critique of these two concepts as well as a third dominant metaphor (the *picture frame*), see Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992), S. 14-18.

³⁷ It is this inherent possibility for self-examination, amongst other things, that links the idea of film as a *mirror* to psychoanalytic film theory.

³⁸ In his essay "Missing the Target" (published in the *Chicago Reader* on June 18, 1993), Jonathan Rosenbaum argues against the dominance of 'mirror-movies' in film production and distribution and for his "xenophile" preference of films that can be categorised as windows.

See <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=7089> (letzter Zugriff 18.08.2008)

bone, it is almost *as if* they get wet when Virginia Woolf's wave comes rushing in. Stepping out of the theater after the more than three-hour-long physical (and emotional) assault of a movie like James Cameron's *Titanic* (1997) might leave the viewer feeling slightly wobbly, with the impression that the ground is swaying beneath their feet, as if they had been onboard a ship and not just sitting in a comfortable seat of a movie theater – it did have that effect on me at least.

Das filmische *Als ob* funktioniert natürlich nur dann, wenn wir uns darauf einlassen, wenn wir dem Zug nachgeben, die Sogwirkung zulassen, wenn wir die notwendige *suspension of disbelief* aktivieren. When Cavell writes, "I am present not at something happening, which I must confirm, but at something that has happened, which I absorb, (like a memory)"³⁹, this expresses the aforementioned exemption of the burden of power and responsibility that comes with being an invisible spectator. But it's important to remember that most movies would not work (as well) if we would not let ourselves believe that what we see on the screen is happening *right now*. We need to suspend our disbelief not only in the face of the unrealistic and improbable⁴⁰ but also in this (deceptively) 'simple' matter of time.

Film vertraut auf unsere Einbildungskraft, ohne die kein Wahrnehmungsakt denkbar wäre. In der Filmwahrnehmung ist unsere Einbildungskraft allerdings ganz besonders gefragt. Es gilt nicht nur, die einzelnen Bausteine der Wahrnehmung zusammensetzen, zu ordnen und zu interpretieren, dabei Standbilder zu Bewegung zu verknüpfen sowie Gegenwärtig-Vergangenes und Abwesend-Anwesendes als präsent zu denken – auch das Unsichtbare zwischen den Bildern und um die Ränder der Einstellung gilt es mit Vorstellung und Leben zu füllen. Die "Figur der Absenz in der Präsenz"⁴¹ verknüpft sich

³⁹ Cavell, *The World Viewed*, S. 26.

⁴⁰ As Cavell puts it: "Things like that don't happen in the world we go our rounds in – your father does not turn out to be a foreign spy, (...) people do not (any longer) turn into werewolves and vampires just because somebody says they do. But there they are. There is nothing people do not do, no place they may not find themselves in. That is the knowledge which makes acceptable film's absolute control of our attention." *The World Viewed*, S. 157.

⁴¹ Bulgakowa, *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 461. Wenn wir uns hier an Derridas Projekt der Dekonstruktion der *Metaphysik der Präsenz* erinnern, ist es nicht verwunderlich, dass sein Denkansatz von der Filmtheorie aufgegriffen wurde, wie beispielsweise von Marie-Claire Ropars-Wuilleumier in *La texte divisé* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981) sowie Peter Brunette und David Wills in *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989).

im filmtheoretischen Kontext immer auch schon mit der Frage nach dem "Sichtbaren" und "Unsichtbaren" im Filmbild. Sergej Ejzenštejn verortete das Unsichtbare zwischen den Bildern, für Noël Burch liegt es im "imaginären Raum" jenseits der Bildbegrenzung.⁴²

Das *Off* des Filmbildes ist von elementarer Bedeutung in der Filmerfahrung. In Kombination mit dem danach benannten Off-Ton wird es beispielsweise genützt, um die Spannung zu erhöhen, indem den Zuseher_innen auf visueller Ebene genau das vorenthalten wird, was auf der Tonebene die Vorstellungskraft ankurbelt. Genauso kann der Kontrast zwischen Bild und Off-Ton für gewollte Irritationen oder Vieldeutigkeit des Geschehens sorgen.

Das *Dazwischen* der Bilder ist auch ein bedeutsamer Unterschied zwischen Photographie und Film: Photographie bietet nur *eine* Perspektive, Film führt meist verschiedene, auch (scheinbar) widersprüchliche zusammen. So wie wir uns bei einer Photographie vorstellen können, wie die Welt um den Rand der Photographie aussieht, was kurz davor oder danach passiert sein könnte, so imaginieren wir dieses zeitlich-räumliche Drumherum bei jedem Filmbild. Durch die Vielzahl und Vielfalt der einzelnen, unterschiedlichen Bilder und die Notwendigkeit, sie im Kopf zu verknüpfen, multipliziert der Film die Deutungsmöglichkeiten einer Photographie ins Unendliche – während die Montage dieser Multiplikation gleichzeitig einen gewissen Einhalt gebietet, in dem sie bestimmte Deutungsmöglichkeiten nahelegt.⁴³ In jedem Fall liegt es bei jeder einzelnen Zuseherin und jedem Zuseher, die Lücken zwischen den Bildern wie deren unsichtbares Umfeld zu füllen – eine Tätigkeit, die das Postulat der *passiven* Beobachterin ad absurdum führt, und die maßgeblich dazu beiträgt, wenn Filme unterschiedlich verstanden oder empfunden werden. Damit ist bereits eine der Grundthesen dieser Arbeit formuliert, auf die ich in weiterer Folge immer wieder zurückkommen werde.

⁴² Vgl. ebd., S. 445.

⁴³ Viel zitiert ist in diesem Zusammenhang ein Effekt, der nach Lev Kulešov benannt ist, einem Dozenten der weltweit ersten Filmhochschule in Moskau, der um 1920 systematisch mit Filmschnitt experimentierte. Alfred Hitchcock erläutert das als Kulešov-Effekt bekannte Experiment im Gespräch mit François Truffaut: "[Kuleschow] zeigt eine Großaufnahme von Ivan Mosjoukine und läßt darauf die Einstellung von einem toten Baby folgen. In dem Gesicht Mosjoukines ist Mitleid zu lesen. Er nimmt die Einstellung des toten Babys weg und ersetzt sie durch ein Bild, das einen vollen Teller zeigt, und jetzt liest man aus derselben Großaufnahme Hunger." Alfred Hitchcock und François Truffaut, *Truffaut/Hitchcock* (München: Diana Verlag, 1999), S. 179.

Realismen und Automatismen

Ein Postulat Cavells wie Bazins scheint dem Beobachter und der Beobachterin ihren aktiven Beitrag im Akt der Filmwahrnehmung abzusprechen – sie verstehen Film als das Medium der automatischen Reproduktion von Wirklichkeit. Bei Cavell heißt es: "The idea of and wish for the world re-created in its own image was satisfied *at last* by cinema. Bazin calls this the myth of total cinema. (...) What is the cinema's way of satisfying the myth? Automatically, we said. But what does that mean – mean mythically, as it were? It means satisfying it without *my* having to do anything, satisfying *by* wishing. In a word, *magically*."⁴⁴ Soviel Magisches auch in den verschiedenen Prozessen der Herstellung, Wiedergabe und Wahrnehmung von Film steckt, und soviel davon ganz ohne unsere Beteiligung als Zuschauer_innen von Statten geht – Film als Ereignis, in dem ein ganz bestimmtes filmisches Werk vorgestellt wird und im Zuge seiner Vorführung/Wahrnehmung als Wahrnehmungs-Objekt abermals *realisiert* wird, könnte nicht stattfinden ohne dem Mittun der Zuseher_innen, die mit ihren Wahrnehmungsapparaten den kinematographischen Apparat ergänzen, aus den Einzelbildern Bewegung 'zaubern' und nicht nur die Lücken zwischen den Bildern mit Bedeutung füllen. Sogar bei Bazin findet sich ein Zugeständnis an diese produktive Tätigkeit: "Ob das Bild einen Sinn erhält, hängt zum Teil von der Aufmerksamkeit und dem Willen des Zuschauers ab."⁴⁵

Aber nochmal von vorne. Wie kommt es zur automatischen Reproduktion von Wirklichkeit? Wie ist diese zu denken? Was sind die Ursprünge des Mythos einer totalen Reproduktion?

Bazin verortet den (religiösen) Ursprung der Bildenden Kunst in der ägyptischen Praxis der Einbalsamierung und Mumifizierung. Es galt, den materiellen Fortbestand des menschlichen Körpers und damit das Überleben zu sichern. Die Praxis der Einbalsamierung befriedigte laut Bazin "ein fundamentales Bedürfnis der menschlichen Psyche: nach Schutz vor der Zeit. Denn der Tod ist nichts anderes als ein Sieg der Zeit.

⁴⁴ Cavell, *The World Viewed*, S. 38-39.

⁴⁵ Bazin, *Was ist Film?*, S. 103. Diese Bemerkung bezieht sich bei Bazin auf die Verwendung der Schärfentiefe (im Gegensatz zur analytischen Montage), die "den Zuschauer in eine Beziehung zum Bild [versetzt], die derjenigen, die er zur Realität hat, viel näher ist". Und doch ist dieser Satz ganz unabhängig von den verwendeten filmischen Mitteln gültig. Der sinnstiftende Beitrag des Zuschauers ist nicht zu unterschätzen.

Und die fleischliche Erscheinung eines Wesens künstlich festzuhalten hieß, es dem Strom der Zeit zu entreißen: es am Leben zu vertäuen. (...) So enthüllt sich in den religiösen Ursprüngen der Bildhauerkunst deren wesentliche Funktion: das Wesen durch die Erscheinung zu retten."⁴⁶ Wenn wir heute nicht mehr "an die ontologische Identität von Modell und Portrait" glauben, so wissen wir doch immer noch um die (hypo)mnestische Funktion von Abbildungen und anderen Kunstwerken: sie erinnern uns an die Verstorbenen, die sonst viel leichter in Vergessenheit geraten würden, und sie entreißen sie damit "einem zweiten, geistigen Tod".⁴⁷ Auch Film fungiert als Träger von Information und Gedächtnis.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass Bazin sich auf André Malraux beruft, der in einem Essay zur Psychologie des Films in der französischen Zeitschrift *Verve* 1940 feststellte: "le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique"⁴⁸.

Diese Feststellung stößt uns auf den wunden Punkt und Grundwiderspruch in der Rezeption des Films. Während der Realismus der Filmdarstellung von der einen Seite als Argument gegen seinen ästhetischen Status angeführt wurde, sah die andere Seite genau darin seinen Triumph über die anderen Kunstformen, ja, die Vollendung der plastischen Kunst. Das Mechanische und Maschinelle des kinomatographischen Apparats machte den Film einerseits zu *der* Kunst der Moderne – andererseits wurde genau dieser Aspekt – wie schon im Zuge der Entwicklung der Photographie – problematisiert. Wie konnte etwas Kunst sein, das die Realität nur reproduziert und ihr (scheinbar) nichts hinzufügt?

Bazin verortet hier nicht nur einen filmtheoretischen, sondern einen filmhistorischen Bruch. Da er sowohl im Stumm- wie im Tonfilm "grundsätzlich verschiedene Konzeptionen [des] filmischen Ausdrucks"⁴⁹ findet, argumentiert er dafür, die filmhistorische Gegenüberstellung von Stumm- und Tonfilm durch eine Gegenüberstellung stilistischer Tendenzen zu ersetzen. Die Unterscheidung sei zwischen *Realismus* und *Expressionismus* zu treffen, zwischen Regisseuren, "die an das Bild, und

⁴⁶ Ebd., S. 33.

⁴⁷ Ebd., S. 34.

⁴⁸ André Malraux, "L'Esquisse d'une psychologie du cinéma" in: *Verve* (1940). Dt. "Versuch einer Psychologie des Films" in: Joseph Rován (Hrsg.), *DOK 50*, Sondernummer Film und Kultur (Stuttgart: Blüchert Verlag, 1950), S. 2-7. Zitiert nach André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958], (Paris: Les Éditions du CERF, 2003), S. 12.

⁴⁹ Bazin, *Was ist Film?*, S. 90.

andere[n], die an die Realität glauben"⁵⁰. Für die Realisten wäre der Film die Sprache der Realität, "eine Kunst, in der das Bild vor allem zählt, weil es die Realität *enthüllt*, nicht weil es ihr etwas *hinzufügt*"⁵¹. Die Expressionisten hingegen würden versuchen, die Realität im Akt der Darstellung zu transformieren – mit Hilfe der Bildgestaltung (Licht, Dekor, Maske, Schauspiel) oder mit Hilfe der Montage.

Dieselbe Bruchlinie verläuft somit auch zwischen jenen Filmemachern/Theoretikern, die die Montage als Grundvoraussetzung und Essenz des Filmischen begreifen (David W. Griffith, Kulešov, Sergej Ejzenštejn oder Gilles Deleuze) und jenen, die sie als "unfilmisch" verurteilen (u.a. Siegfried Kracauer).⁵² Bazins Urteil ist vorsichtiger. Er ist sich der Bedeutung der Montage ausdrücklich bewusst. Sie sei das, was aus dem Film eine Sprache macht. Der *Sinn* liegt dabei nicht in einem einzelnen Bild, er ist in den Bildern nicht objektiv enthalten, sondern er resultiert aus der Beziehung der Bilder zueinander – und wird somit durch die Montage geschaffen.⁵³

In dieser Einschätzung klingt der Bezug des Films zum Strukturalismus an, insbesondere zur Zeichentheorie von Ferdinand de Saussure, in der die Bedeutung ebenso wenig den einzelnen Zeichen innewohnt sondern aus der Beziehung der Zeichen zueinander abzulesen ist. Das Verhältnis vom Film zur Semiotik ist kein einfaches, wie Bulgakowa in ihrem Überblick zur filmtheoretischen Auseinandersetzung mit der Sprachlichkeit des Films betont: "Alle Semiotiker, die sich mit dem filmischen Zeichen oder dem Filmbild beschäftigten, machten darauf aufmerksam, daß Film mit heterogenen, polyvalenten und zusammengesetzten Zeichensystemen umgeht, was letztendlich eine strenge Deskription nach dem Verfahren der Linguistik verhindert."⁵⁴ Deshalb sei Christian Metz, der als Begründer der Filmsemiotik gilt, zugleich ihr größter Skeptiker gewesen.⁵⁵

Bereits Ejzenštejn entdeckte im Film eine Analogie zur Sprache und verstand die Montage als ein Instrument, das nicht nur Sprachmechanismen, sondern auch die semantischen

⁵⁰ Ebd., S. 91.

⁵¹ Ebd., S. 94.

⁵² Vgl. Bulgakowa, *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 431.

⁵³ Vgl. Bazin, *Was ist Film?*, S. 92. "Das berühmte Experiment von Kuleschow mit ein und derselben Einstellung von Mosjoukine, dessen Lächeln je nach dem vorangegangenen Bild seinen Ausdruck zu verändern scheint, faßt die Möglichkeiten der Montage vollständig zusammen."

⁵⁴ Vgl. Bulgakowa, *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 444.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 451.

Prozesse des Denkens wiedergibt. Für Ejchenbaum repräsentierte die Montage die Syntax des Films, dessen Sprachlichkeit er u.a. in seiner Entfaltung in der Zeit begründet sah.⁵⁶

Bazins Zugang ist letztendlich ein anderer: es geht ihm in seinem Plädoyer für den Realismus in der Filmkunst um filmisch-künstlerische Positionen, in denen die Verwendung der Montage auf ein Minimum reduziert wird und so die Wirklichkeit "in ihrer tatsächlichen Kontinuität" wie in ihrer "Mehrdeutigkeit" auf die Leinwand gebracht wird.⁵⁷ Über Bazins Überzeugung, dass sich die Montage nicht dazu eignet, Mehrdeutigkeit auszudrücken, lässt sich selbstverständlich diskutieren. Wenn ich dieser Einschätzung entschieden widerspreche, dann einerseits aus dem Wissen um und der Erfahrung mit Filmen, die ganz bewusst uneindeutig erzählt sind.⁵⁸ Andererseits aber würde ich auch von Filmen, die "einen eindeutigen Sinn des dramatischen Geschehens voraus[setzen]"⁵⁹, behaupten, dass in keinster Weise garantiert ist, dass dieser "eindeutige Sinn" das Publikum erreicht. So sehr uns auch von Film und Filmemacher_in eine bestimmte Bedeutung des Geschehens suggeriert, oder, wie Bazin es formuliert, "aufgedrängt" wird – wir haben immer weit mehr als eine Möglichkeit, den Informationsgehalt der Filmbilder (und Filmtöne!) zu interpretieren und das "Unsichtbare" des Bildes in seinen Um- und Zwischenräumen mit Bedeutung zu füllen. Hier wird das Archiv eines jeden Zuschauers aktiv. Hier unterschätzt Bazin die Verknüpfungsleistung der Zuschauerin.

Was aber macht den Film zur Sprache der Realität? Wie ist die automatische Reproduktion von Wirklichkeit laut Cavell und Bazin zu denken? Ausgangspunkt ist für beide die Photographie – ein von Licht (φῶς, φῶτός) gemaltes Bild, mechanisch ohne menschliche Beteiligung von einer Maschine aufgezeichnet. Im Kino wird die Mechanik

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 449-450.

⁵⁷ Vgl. Bazin, *Was ist Film?*, S. 105-106. Eine dieser Positionen wird für Bazin vom italienischen Neorealismus markiert. Er lobt Rossellinis Sorgfalt, "in den Aufnahmen des Kindergesichts in *Germania Anno Zero* (Deutschland im Jahre Null) [1948] (...), ganz im Gegensatz zu Kuleschow bei den Großaufnahmen von Mosjoukine, das Geheimnis dieses Gesichts zu wahren."

⁵⁸ David Lynch ist in diesem Kontext ein bemerkenswerter Filmemacher, der auch in Interviews immer wieder betont, dass die Uneindeutigkeit seiner Erzählungen gewollt ist und dass es jeder Zuschauerin und jedem Zuschauer überlassen bleibt, das Filmerlebnis mit Bedeutung zu füllen. Siehe Chris Rodley (Hrsg.), *Lynch on Lynch* (London: Faber & Faber, 1997).

⁵⁹ Bazin, *Was ist Film?*, S. 103.

noch um den Apparat der Projektion erweitert, der dieses Bild ebenso maschinell wiedergibt. Diese mechanische, von einer Maschine ausgeführte Aufzeichnung und Reproduktion von Wirklichkeit bezeichnet Cavell als Automatismus: "Photography overcame subjectivity in a way undreamed of by painting, a way that could not satisfy painting, one which does not so much defeat the act of painting as escape it altogether: by *automatism*, by removing the human agent from the task of reproduction."⁶⁰

Zu demselben Schluss kam davor schon Bazin: "Photographie und Film (...) sind Erfindungen, die das Verlangen nach Realismus ihrem Wesen nach endgültig befriedigen. Denn so geschickt ein Maler auch sein mochte, sein Werk blieb doch immer mit der Hypothek einer unvermeidlichen Subjektivität belastet. Ein Zweifel lag auf dem Bild, weil ein Mensch es geschaffen hatte. So ist das Wesentliche beim Übergang von der Barockmalerei zur Photographie nicht einfach die technische Vervollkommnung (bei der Nachahmung der Farben blieb die Photographie lange Zeit weit hinter der Malerei zurück), sondern ein psychologischer Tatbestand: Unseren Hunger nach Illusion befriedigt vollständig nur die mechanische Reproduktion, in der der Mensch keinerlei Rolle spielt. Die Lösung lag nicht im Ergebnis, sondern in der Entstehung."⁶¹

Ich lese diese Worte immer wieder, und jedes Mal mit Staunen. Einerseits kann ich die Argumentation Bazins und Cavells nachvollziehen: die Photographie gibt ihren Gegenstand tatsächlich auf eine grundsätzliche andere Weise wieder, als die Malerei dies tut. Sie ist ein maschineller, mechanischer Vorgang, in den der Mensch nur bedingt eingreifen kann – oder auch Motivation haben würde, dies zu tun. Diese Reduktion der menschlichen Mitwirkung erwirkt tatsächlich eine "Glaubwürdigkeit" des Resultats, die mit der einer Zeichnung oder eines Gemäldes nicht vergleichbar ist.

Nur wie kommt Bazin auf die Idee, zu behaupten, in diesem Vorgang würde der Mensch "keinerlei" Rolle spielen? *Who* is removing the human agent from the task of reproduction? Is it not the human agent who is removing himself? And who is doing so only after first determining the parameters of the automatic process that follows? Somebody needs to set up the camera, point it somewhere, at someone or at something. No matter what machine or instrument is used, one does not get around the requisite act of

⁶⁰ Cavell, *The World Viewed*, S. 23.

⁶¹ Bazin, *Was ist Film?*, S. 36.

making the decision to photograph *something* and framing that shot.⁶² Depending on the complexity of the machine, further tasks like setting the aperture of the lense and the shutter speed might be necessary. Depending on the intended outcome, the photographer might want to install additional lighting. Each of these acts and decisions shape what can and will be recorded in the automatic process that follows and finally – what can and will be seen in the result of that process, the photograph. These decisions are altogether not so dissimilar from the decisions a painter has to make.

What baffles me the most: how Cavell manages to keep ignoring the fact and importance of the human agent in the taking of a photograph with all his emphasis⁶³ on the cropping of photographs. The camera may crop the photograph automatically by its given limitation of range, but what exactly is being cropped, and what remains in the picture – that is the decision of the "human agent".

Bazin verstrickt sich in einem ähnlichen Widerspruch. Er betont einerseits, dass das photographische Bild "ohne schöpferische Vermittlung des Menschen" zustande käme, ja, dass die Photographie "ihrem Wesen nach objektiv" wäre – was auch an der Bezeichnung für das 'Wahrnehmungsorgan' des Photoapparats abzulesen ist, das sich *Objektiv* nennt. Doch schon wenige Sätze später ist die Rede von der Auswahl und Anordnung des Gegenstands durch den Photographen, davon, dass dieser "nur" in diesem Selektions-Akt und in der damit beabsichtigten Wirkung eine Rolle spiele. Das ist immerhin schon eine wesentlich größere Rolle als "keinerlei". Und sogar im fertigen Werk wird die "Persönlichkeit" des Photographen (oder der Photographin, sollte hier ergänzt werden) laut Bazin *sichtbar*.⁶⁴ Wie es sich demnach noch um ein objektives Resultat eines objektiven Vorgangs ohne schöpferische Vermittlung des Menschen handeln kann, ist mir rätselhaft.

Doch es ist genau diese vermutete Objektivität, die der Photographie laut Bazin ihre Überzeugungsmacht und Glaubwürdigkeit verleiht: "Welche kritischen Einwände wir auch haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des wiedergegebenen

⁶² To forgo that decision and/or the framing of the picture by "shooting from the hip", as the Lomography catch phrase suggests, still means that you made a decision to take your pictures in a certain way, at a certain time and place. For more information on the Lomography movement and The Lomographic Society, founded in Vienna in 1992, see <http://www.lomography.com/about/> (letzter Zugriff 25.08.2008)

⁶³ Vgl. Cavell, *The World Viewed*, S. 23-24.

⁶⁴ Vgl. Bazin, *Was ist Film?*, S. 36-37.

Gegenstands zu glauben, der ja tatsächlich wiedergegeben, das heißt in Raum und Zeit wieder gegenwärtig gemacht wird. Die Photographie profitiert von einer Wirklichkeitsübertragung vom Ding auf seine Reproduktion."⁶⁵

Hier wird auf ein entscheidendes Element vergessen: das Verstreichen der Zeit. Wir dürfen annehmen, dass der abgebildete Gegenstand oder die photographierte Person *existiert hat* – zumindest zu dem Zeitpunkt und an dem Ort, an dem die Photographie aufgenommen wurde. Die Photographie gibt uns aber keinerlei Auskunft darüber, ob der Mensch oder der Gegenstand diesen Zeitpunkt *überdauert* hat, ob er/sie/es *gegenwärtig existieren*. Die "Wirklichkeitsübertragung" ist immer schon eine, die im Zuge der photographischen Zeitreise 'auf der Strecke bleibt' – sie reicht nicht bis in die Gegenwart.⁶⁶

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang auch ein anderer Aspekt der verstreichenden Zeit: die Tatsache, dass ich diesen Text heute, im August 2008, wiederlese. Einen Text, den Bazin 1945 verfasst hat – lange vor der Erfindung von Photoshop und anderen digitalen Bildbearbeitungsprogrammen. Heute von einem Bild im Internet oder einem Printmedium auf die Existenz des photographischen Gegenstandes in der abgebildeten Form zu schließen, wäre naiv. Das *Vertrauen* in die Photographie und die ihr laut Bazin immanente "Wirklichkeitsübertragung" ist gebrochen.

Eines aber haben alle photographischen 'Dokumente' gemein – ob sie (potentiell) bearbeitet wurden oder nicht – es handelt sich immer um dieselbe Grundsituation, dieselbe 'Illusion': kein Bild kann mir einen ungestalteten, ungefilterten Eindruck der Welt vermitteln. Jedes Bild ist immer schon ein ausgewählter, zeitlicher und räumlicher *Ausschnitt* aus dieser Welt. Dieser *Schnitt* entscheidet, wie ich das, was von dieser Welt abgebildet wird, wahrnehme, empfinde, interpretiere und verstehe.

⁶⁵ Ebd., S. 37.

⁶⁶ Here I am reminded again of Cavell's questioning of past and presence in *The World Viewed*. Cavell asks what it means to say that the actor up on the screen is not a live human being: "Is he dead? Not necessarily, but he *could* be." (S. 182) He insists that in a movie theater, we are present at something "that has happened" (S. 26), and that to say as much is not making a false statement but merely a paradoxical one. (S. 210) After all, I feel prompted to add, we are in fact *present* at a projection *taking place* – a projection of something that has happened.

The same is true for cinematography. In a sense even more so. The necessity of editing multiplies the necessity of choice and selection. Film is not only framed in space (cropped, like a photograph), it is *framed in time*. It consists of a series of images which are put in sequence and in relation to one another. This series does have a beginning, an end, and a certain duration, it is thus *framed* as a whole.

The necessity of choice is being acknowledged by both Cavell and Bazin. Cavell speaks of the "incompleteness (...) of the angle of viewing, the fact that each is merely one among endless possibilities"⁶⁷ and concludes that "[n]othing is of greater moment than the knowledge that the choice of one moment excludes another, that no moment makes up for another, that the significance of one moment is the cost of what it forgoes"⁶⁸. For Cavell this adds up to the conclusion that "[b]eauty and significance (...) are born of loss"⁶⁹.

For me it adds up to the assessment that these acts of choice significantly make up a movie and make it what it is. It signifies the importance of the task of cinematography and editing and all the decisions that go with these tasks. Decisions that are usually made by the director in collaboration with the cinematographer and editor (if they are not the same person). The necessity of choice therefore signifies the importance of the "human agent" in the production of film and the *re-production* of what Cavell considers reality.

The consideration of reality is at the heart of Bazin's assessment on the same subject: "Jede Ästhetik muß zwangsläufig eine Auswahl treffen zwischen dem zu Bewahrenden, dem zu Verwerfenden und dem, was verlorengehen kann; tritt sie aber, wie der Film es tut, mit dem Anspruch an, eine Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen, so steht das in einem grundsätzlichen, zugleich inakzeptablen und notwendigen Widerspruch zum Auswählen. Notwendig, weil die Kunst nur durch diese Auswahl existiert. (...) Inakzeptabel, weil die Auswahl letzten Endes auf Kosten jener Wirklichkeit geht, die das Kino doch vollständig wiedergeben möchte."⁷⁰

Bazin löst diesen Widerspruch nicht auf. Für mich ist hier nur ein Ausweg denkbar: die Wirklichkeit als eine zu begreifen, in der immer schon eine Auswahl getroffen wird, in der jeder Wahrnehmungs-Akt ein Akt des Auswählens ist, und in der von jedem Wahrnehmungs-Akt *Akten* angelegt werden in unseren Archiven – eine Wirklichkeit also,

⁶⁷ Cavell, *The World Viewed*, S. 203.

⁶⁸ Ebd., S. 117.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Bazin, *Was ist Film?*, S. 308.

in der immer schon unterschieden wird zwischen *dem zu Bewahrenden* und *dem zu Verwerfenden*. Diese *Akte(n)* des Bewahrens und Verwerfens sind immer schon Schnitte ins Kontinuum der Zeit. Sie sind immer schon Schnitte durch eine – imaginierte – Gleichförmigkeit. Der vor-gestellte Ur-Zustand einer unstrukturierten, *ungeschnittenen* Wirklichkeit, die vom Kino vollständig wiedergegeben werden könnte, hat niemals stattgefunden. Das Stattfinden einer Sache ist bereits ein Schnitt.

In diesem Sinne gibt das Kino die Wirklichkeit vielleicht wahrhaftiger wieder, und aus anderen Gründen, als Bazin sich das vorzustellen vermochte.

Film-Philosophie: Fragwürdiges, Alltägliches, Erstaunliches

Gilles Deleuze löst das Problem der filmischen Darstellung (und Transformation) von Wirklichkeit respektive Welt in seinen Kinobüchern⁷¹ auf, indem er den kinematographischen Apparat als eine Kombination aus Kino-Technik, Wahrnehmungsapparat und Denkapparat begreift, die "mit dem Film einen Modus produziert, in dem die Welt sich selbst beobachtet und sich selbst denkt"⁷². Film ist in diesem Sinne radikal immanent, da er Teil der Welt ist, diese aber nicht einfach dar-, sondern herstellt, "und zwar so, daß die filmische Beobachtung und der filmische Gedanke Teil des Beobachteten und Bedachten selbst werden"⁷³. Das zeichnet die philosophische Qualität des Films für Deleuze aus: im Befragen und Beobachten von Welt wird stets auch der Akt des filmischen Befragens und Beobachtens in Frage gestellt.

Schon Henri Bergson befand 1907 in *L'évolution créatrice*⁷⁴ (wie später Münsterberg), dass der Film das menschliche Denken und seine Mechanismen widerspiegeln. Die Überlegungen Bergsons zu Film und Bewegung greift Deleuze im ersten Kinobuch auf, sie sind der Grundstein für sein *Bewegungs-Bild*. "Die Welt, wie sie sich im Film

⁷¹ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (Frankfurt am Main, Suhrkamp 1997) sowie *Das Zeit-Bild. Kino 2* (Frankfurt am Main, Suhrkamp 1997). Erstmals erschienen bei Les Editions de Minuit in Paris: *Cinéma 1. L'image-mouvement* (1983) und *Cinéma 2. L'image-temps* (1985). Für eine Einführung, Kontextualisierung und einen Überblick der Thesen der beiden Kinobücher siehe Lorenz Engell und Oliver Fahle, "Film-Philosophie" in: Jürgen Felix (Hrsg.), *Moderne Film Theorie* (Mainz: Theo Bender Verlag, 2003), S. 222-240.

⁷² Ebd., S. 222.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Henri Bergson, *L'évolution créatrice* [1907] (Paris: Presses Universitaires de France, 2007). Deutsch: *Schöpferische Entwicklung* (Jena: Diederichs, 1921).

begreift," ist für Deleuze eine Welt "ständiger, steter und unsteter Veränderung, die Welt der Bewegung und der Dauer; und als solche ist sie ausschließlich im Film auffindbar"⁷⁵. Die Kinematographie – das *Bewegung-Schreiben* – und der kinematographische Modus, in dem die Welt sich selbst denkt und beobachtet, ist somit auch radikal zeitlicher Natur. Der Film vermag das zu leisten, was dem begrifflich-sprachlichen Denken versagt bleibt: Zeit und Bewegung zu erfassen, ohne sie mit dem Stillstand zu identifizieren, sie als *Dauer* zu begreifen und als solche wahrnehmbar zu machen.⁷⁶

Siegfried Kracauer beschreibt in seiner *Theorie des Films* eine weitere filmische Fähigkeit: in seiner außer-gewöhnlichen Darstellung der Realität macht der Film auch jene Phänomene wahrnehmbar, die sich in der Alltagswahrnehmung unserer Aufmerksamkeit entziehen. Wenn uns unsere Gewohnheiten müde gemacht haben, nehmen wir das uns Umgebende und Naheliegende nur noch schemenhaft, bruchstückhaft oder oft auch gar nicht mehr wahr. Das Kino weckt uns aus unserem Schlummer und reißt uns aus unserer Wahrnehmungs-Trägheit, es verleiht dem Gewöhnlichen und Alltäglichen wieder die Qualität des Besonderen.

Der Film legt laut Kracauer eine Welt frei, "die niemals zuvor zu sehen war, eine Welt, die sich dem Blick so entzieht wie Poes gestohlener Brief, der nicht gefunden werden kann, weil er in jedermanns Reichweite liegt."⁷⁷

Bazin schreibt dazu: "Der Reflex auf dem nassen Trottoir, die Geste eines Kindes – ich hätte sie im Gewebe der Welt um mich herum nicht zu entdecken vermocht; nur die Leidenschaftslosigkeit des Objektivs, das den Gegenstand von den Gewohnheiten, Vorurteilen, dem ganzen spirituellen Dunst befreit, in den ihn meine Wahrnehmung hüllte, ließ ihn wieder jungfräulich werden, so daß ich ihm meine Aufmerksamkeit und meine Liebe schenkte."⁷⁸

Bazin spricht hier eigentlich von der Photographie, aber das selbe Wieder-Wach-und-

⁷⁵ Engell und Fahle, "Film-Philosophie", S. 222.

⁷⁶ Die Deleuzsche Auseinandersetzung mit Bergsons Thesen zu Bewegung, Dauer und Kino ist im *Bewegungs-Bild* auf den Seiten 13-26 sowie 84-102 nachzulesen. Eine Zusammenfassung findet sich bei Bulgakowa, *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 446-449.

⁷⁷ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), S. 388.

⁷⁸ Bazin, *Was ist Film?*, S. 39.

Aufmerksam-Werden vollzieht sich – im Idealfall – im filmischen Erlebnis. Die Worte, die er wählt – *Leidenschaftslosigkeit* – *jungfräulich* – *Liebe* – bereiten mir in ihrer Kombination etwas Unbehagen. Mein Lesearchiv assoziiert da sogleich den konservativen Werte-Kanon und sein Bild der 'reinen', 'unschuldigen' Liebe. Das erscheint mir in einem Text über das Kino besonders unpassend, das sich aller Mechanik und zeitlich-räumlichen Distanz zum Trotz gerade dadurch auszeichnet, dass es uns bewegt, berührt, verführt, in leidenschaftliche Zustände der Aufregung, Zustimmung und/oder Abneigung versetzt. Diese leisen Bedenken beiseite, beschreibt Bazin hier doch sehr treffend, wie uns das Kino die Augen zu öffnen vermag.

In seiner Fähigkeit, uns auf das zu stoßen, was wir sonst allzu leicht übersehen, und uns damit zum Denken über Unbedachtes anzuregen, eröffnet sich eine weitere Gemeinsamkeit des Films zur Philosophie. Das Kino versetzt uns in den ursprünglichen Zustand jeglicher philosophischer Auseinandersetzung – ins Staunen (*θαυμάζειν*). In Platons Dialog mit *Theaitetos* (155d) stellt Sokrates fest: "Denn gar sehr ist dies der Zustand eines Freundes der Weisheit, die Verwunderung; ja es gibt keinen andern Anfang der Philosophie als diesen."⁷⁹ Wenn das Alltägliche zum Erstaunlichen wird, verlieren die Dinge ihre Selbst-Verständlichkeit, wir werden angeregt, nach neuen Antworten zu suchen, neue Fragen zu stellen und bisher Gültiges zu hinterfragen. In diesem Sinne schärft das Kino unsere Sinne wie unseren Denkapparat.

Eine nicht weniger erstaunliche Bewusstwerdung mutet Maurice Merleau-Ponty dem Kino zu. Da es die Aufgabe der zeitgenössischen Philosophie sein sollte, die Einheit von Körper, Bewusstsein und Welt zu erfassen – mein *In-der-Welt-sein* also, in dem ich immer schon *mit-da*, mit Anderen bin –, ist das Kino besondere philosophische Aufmerksamkeit wert. Schließlich ist es laut Merleau-Ponty wie keine andere Kunstform geeignet, diesem *Mit-ein-ander* Ausdruck zu verleihen. "Die Vermischung des Bewußtseins mit der Welt zu beschreiben, seine Bindung an einen Körper, seine Koexistenz mit anderen, [...] ist das filmische Sujet par excellence."⁸⁰ Den Philosophen und die Cineastin verbindet im Erfragen und Erspüren ihres radikal körperlichen In-der-Welt-seins eine gemeinsame Seinsweise, ein gemeinsames Hin-schauen und Hin-spüren.

⁷⁹ Zitiert nach Platon, *Theätet* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007).

⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, "Das Kino und die neue Psychologie" in: *filmkritik* 11 (1969), S. 702.

Ein Hin-schauen und –Spüren, das sich mitunter auch jeglicher Sprachlichkeit entzieht: "The possibilities of moving pictures speak of a comprehensibility of the body under conditions which destroy the comprehensibility of speech."⁸¹ Das Kino verleiht der Sprachlosigkeit Ausdruck. Und es verleiht den Körpern Ausdruck, die auffällig und virulent werden, sich *sprach-los* 'zu Wort' melden, zur Sprache drängen, ohne jemals dort anzukommen. Hier steckt das sinnliche Potential des Kinos. Es ist nicht zuletzt auch eine Körper-Sprache.

Was ist Film? Es wird Zeit, die Frage zu wiederholen, an die Frage zu erinnern. Der bisherige Text versteht sich als ein Auf- und Versammeln möglicher Antworten – oder mehr noch, ein Auflesen von Spuren *zu Antworten hin*. Lassen sich diese Spuren und Möglichkeiten nochmals versammeln, um die Frage zu beantworten?

Was ist der Schluss, den ich aus der Auseinandersetzung mit filmtheoretischen Positionen und filmphilosophischen Texten ziehe? Ist Film Ausdruck von Realität? Oder ein 'reines Kunstprodukt'? Ist das Kino eine ökonomischen Zwängen und politischen Interessen unterworfenen, kapitalistische (Traum)Fabrik? Oder ist es ein Möglichkeitsraum, der den Ausbruch aus eben diesen Zwängen erlaubt?

Film/Kino ist für mich all das und mehr: Kein Entweder-Oder. (K)ein Widerspruch. Realismus⁸² und Illusion. Kunst und Kommerz. Propagandamaschine wie Instrument der Kritik, des Hinterfragens und Aufmerksam-Machens. Medium der Politisierung, der Sensibilisierung, der Trivialisierung. Abschalten und Aufwachen. Tiefer Ernst und seichte Unterhaltung (und umgekehrt). Selbsterfahrung wie Selbstvergessenheit. Eskapismus, Flucht vor der Welt *hier und jetzt*. Und gleichzeitig Fenster zur Welt: *dann und dort*. Wissen Erinnern Vergessen. Wiederholen.

Vor allem aber ist Film für mich Ereignis. Ein Ereignis, in dem ich als Zuschauerin nicht

⁸¹ Cavell, *The World Viewed*, S. 149.

⁸² Realismus oder Ausdruck von Realität in dem Sinne, in dem Cavell das in seiner seitenlangen Selbstverteidigung (*More of The World Viewed*) auf den Punkt zu bringen versucht: jedes künstliche Set, jeder Schnitt ins zeitliche Kontinuum, jede unrealistische narrative Wendung bezieht ihre Bedeutsamkeit aus einem Bezug zur Realität, steht immerzu schon in einem Bewandtniszusammenhang mit Realität, Wirklichkeit, Welt. Siehe Cavell, *The World Viewed*, S. 162-230. When theorists used to argue whether film's artistic merit was its reproduction of reality or whether how film *differs* from reality constitutes what makes it a valid art form, they neglected the possibility that film's power lies as much in its realistic capabilities as in how it supersedes reality.

nur massiv *angegangen*, berührt, betroffen werde, sondern an dem ich auch immer schon aktiv beteiligt bin: indem ich den Zug und die Berührung zulasse, indem ich bestimmte Vorstellungen von Realität loslasse, indem ich meinen Wahrnehmungsapparat die Einzel-Bausteine des sinnlichen Film-Ereignisses zusammenbasteln lasse, indem ich mein Archiv aktiviere, indem ich lese, wiederhole, verknüpfe, Lücken fülle.

Film ist auch dieses Zwischen. Das Zwischen der Bilder. Der Zwischenraum zwischen Haut und Haut: meinem Körper, meiner Peripherie, meiner Netzhaut und der Haut der Leinwand, der Haut des Films. Dazwischen: nichts als Licht. Berührung. Ausdehnung. Projektion. Lichtung.

Film ist nicht zuletzt auch ein Körper. Für Vivian Sobchack ein *sehender* wie *sichtbarer* Körper – ein *viewing subject*.⁸³ Für mich ist Film in erster Linie – leicht wie Licht – ein Körper von Gewicht. Sein Gewicht touchiert mich und versetzt mich in Bewegung. Diese Bewegung wiederum rührt an mein Gestimmtsein, versetzt meinen Resonanzkörper in Schwingung. What resonates with me and how strongly it does so, that is determined by my resonating body – my archive. Film involves my whole physical, *archival* being. This involvement is as much active as it is passive: "We involve the movies in us. They become further fragments of what happens to me, further cards in the shuffle of memory, with no telling what place in the future. Like childhood memories whose treasure no one else appreciates, whose content is nothing compared with their unspeakable importance for me."⁸⁴

⁸³ Siehe Kapitel *The Address of the Eye*, S. 58-61.

⁸⁴ Stanley Cavell, *The World Viewed*, S. 154.

Der Körper, mein Körper, die Körper

*"Die Körper sind nichts Volles, kein gefüllter Raum (Raum ist überall gefüllt), sie sind offener Raum, d.h. in gewisser Hinsicht eigentlich räumlicher Raum, viel mehr als geräumiger Raum, oder auch das, was man als Stätte bezeichnet. Die Körper sind Existenz-Stätten, und es gibt keine Existenz ohne Stätte, ohne Da, ohne ein 'Hier', ohne ein 'Sieh-hier' für das Dies."*⁸⁵

"Mein Körper" ist eine andere, mitunter irreführende, Art und Weise zu sagen "ich". Es ist auch eine andere Art und Weise zu sagen: die Körper. Ich bin immer schon mein Körper, und dieser mein Körper ist immer schon einer der (anderen) Körper, 'draußen' bei den anderen Körpern: "A priori thrown *into* a world that surrounds it, a body no more appears to be a thing-*in-itself*, but rather an *extraverted* being – a mode of 'partes *extra partes*', since it can never take place *with-out* a world, *in* which it appears."⁸⁶

Ein isolierter Körper ist nicht denkbar. Henri Bergson spricht in *Materie und Gedächtnis* von der Absurdität der "Fiktion" eines isolierten "materiellen Gegenstandes".⁸⁷ Die Körper existieren nur im Plural: jeder singuläre Körper ist der Singular einer Pluralität⁸⁸, und als *pars* dieser Pluralität immer schon *ex-poniert*, in seiner *Ex-istenz* immer schon in das Mit-ein-ander der Körper heraus-ragend. Im lateinischen Ursprung des deutschen Nomens und Verbs verknüpft sich der Wortsinn von *ex* und *sistere*: hinaus-stehen, ab-stehen, (sich) hinaus stellen. Jeder Körper ist somit buchstäblich *out-standing*: in seiner singulären Weise des Hervor-Ragens *außer-ordentlich*, auffallend, besonders und bedeutend.

Mein Körper eignet sich also Raum an, er *er-eignet* sich als das Zusammenziehen, Verdichten des Raums an einer Stelle, der für mich *ge-eigneten* Stätte. "Mein eigener Körper" meint somit nicht den Körper als Eigentum (*property*), sondern es meint den

⁸⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Berlin: diaphanes, 2003), S. 18.

⁸⁶ Arno Böhler, "Open Bodies" in: Axel Michaels und Christoph Wulf (Hrsg.), *Paragrana* Band 20, Heft 2 2008 (Berlin: Akademie Verlag, 2008) [Im Druck]. *Partes extra partes* ist ein wiederkehrendes Motiv in Nancys *Corpus*, eine Melodie, die immer wieder anklingt, u.a. auf S. 29, 38, 73, 90, 101.

⁸⁷ Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1964), S. 58. Siehe auch das ausführliche Zitat derselben Stelle in dieser Arbeit auf S. 71.

⁸⁸ Arno Böhler, "Open Bodies".

geeigneten Ort seiner Ek-sistenz. My body takes place at its *proper* place: dort, wo es *passt*, wo Da-sein *passieren* kann.

Laut Nancy ist es das, was Heidegger mit "Dasein" sagen wollte: "Das 'Dasein' ist das *da* Sein."⁸⁹ Der Körper ist in seinem In-der-Welt-sein, in seinem In-die-Welt-expositioniert-Sein, das Auseinanderhalten, Aufreißen, Öffnen und Offenbar-Machen dieses *Da*. Somit lautet die Frage, die es an den Körper zu stellen gilt: "Wie bin *ich* das *Da*?"⁹⁰

Die Eigenheit eines jeden, je-meinigen Körpers ist seine Eigen-art und Eigentümlichkeit im *Wie* des Da-Seins, im *Wie* des Passierens, seine spezifische und singuläre Weise, an der Pluralität der Körper *teil*-zu-haben. Auch die Mitteilbarkeit meines Körpers ist eigen und eigentümlich. Er äußert sich auf die ihm 'eigene' Weise, wenn er "Ich" sagt, oder, nach Nietzsches Zarathustra⁹¹, tut.

Die Artikulation des "Ego" *ist* laut Nancy der Körper, und er besteht darauf, dass damit nicht "mein Körper" (im Sinne von "der Körper *des* 'ego'") gemeint ist, sondern "*corpus ego*".⁹² "Das Äußern des 'ego' *hat* nicht bloß Statt. Vielmehr *ist* es *Stätte*."⁹³ Die sinnstiftende Äußerung des *ego* kommt allerdings einer Entäußerung gleich. Im Akt der Artikulation zieht sich das geäußerte *ego* von dem (sich als) *ego* äüßernden *corpus* zurück und nimmt eine diesem Körper entgegengesetzte Position ein. Dieser Entzug markiert für Nancy die Enteignung des Körpers, die Vorstellung des "eigenen" Körpers wäre demnach eine bloße Rekonstruktion: "Entweder ist der Körper zunächst nur 'Sich-Ausdehnen', und es ist zu früh für das 'Eigene', oder er ist schon in dieser Entgegensetzung gefangen, und es ist zu spät."⁹⁴

Wie aber kann es zu früh sein für das Eigene? Ist nicht im *Wie* des Sich-Ausdehnens bereits die Eigenheit des Körpers artikuliert? Wird das Eigene nicht schon *heimisch* im eigenwilligen Platznehmen des *taking place*, des Stattfindens, das in jeder Ausdehnung *passiert*? Ist meine singuläre Weise des Seins und *Bewohnens* des Raums nicht immer

⁸⁹ Nancy, *Corpus*, S. 121.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Zu einem Verächter des Leibes sagt Zarathustra: "Ich' sagst du und bist stolz auf diess Wort. Aber das Grössere ist, woran du nicht glauben willst, - dein Leib und seine grosse Vernunft: die sagt nicht Ich, aber thut Ich." Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (Leipzig: Reclam Verlag Leipzig, 2000), S. 33.

⁹² Vgl. Nancy, *Corpus*, S. 26-27.

⁹³ Ebd., S. 27.

⁹⁴ Ebd., S. 30.

schon eine mir eigene, eigentümliche? Wenn das *Wie* meines Ich-Tuns die Eigenheit meines Körpers ausmacht, dann drückt sich diese Eigenheit auch in meinem *Tonus*, meiner *Tension*, meinem spezifischen (Aus)Gedehnt-, Gespannt- und Gestimmt-Sein aus. Diesem *Wie* geht dann kein uneigentliches Tun, keine uneigentliche Spannung oder Ausdehnung voraus. Zumindest kein Tun und Dehnen, das uneigentlicher wäre als ein späteres, darauf folgendes. Mein Tun und Dehnen ist immer zugleich eigentlich und uneigentlich: uneigentlich in meinem Partizipieren an Welt, an Raum, am Mit-ein-ander der Körper, sowie in meinem notwendigen Zurückgreifen auf ein mir immer schon "verfügbares Regelwerk"⁹⁵, das meinen Akten zugrunde liegt (*subiectum*, ὑποκείμενον) und meine *Subjektivität* begründet. Eigentlich bin ich als *Subjekt* in meinem *Wie* des Teil-Habens, in der lokalen Färbung⁹⁶, die mein Mich-in-die-Welt-Erstrecken annimmt.

Nancy weist auf die gemeinsame Wurzel von *tension* (fr/en - Spannung) und *tonus* (la – Ton, Laut, Klang) hin: das Altgriechische τόνος, das sich wiederum von τείνειν (spannen, dehnen) herleitet. Das erinnert an die aufgespannte Saite eines Musikinstruments⁹⁷, die gestimmt wird, indem man die Spannung verstärkt oder verringert. Spannen *ist* Stimmen.

⁹⁵ Vgl. Arno Böhler, *Singularitäten. Vom zu-reichenden Grund der Zeit. Vorspiel einer Philosophie der Freundschaft* (Wien: Passagen Verlag, 2005), S. 15. Wie dieses Regelwerk nicht als Einschränkung zu begreifen ist, sondern als ermöglichende *Grund-Lage* meines subjektiven In-der-Welt-Seins, beschreibt Merleau-Ponty: "The world is already constituted, but also never completely constituted; in the first case we are acted upon, in the second we are open to an infinite number of possibilities. (...) we exist in both ways *at once*. There is, therefore, never determinism and never absolute choice (...) We are involved in the world and with others in an inextricable tangle. The choice we make of our life is always based on a certain givenness (...) All my actions and thoughts stand in relationship to this structure (...) The fact remains that I am free, not in spite of, or on the hither side of, these motivations, but *by means* of them. For this significant life, this certain significance of nature and history that I am, does not limit my access to the world, but on the contrary is my means of entering into communication with it. (...) Nothing determines me from outside, not because nothing acts upon me, but, on the contrary, because I am from the start *outside* myself and *open* to the world." Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge and Kegan Paul, 1962), S. 453-456. Hervorhebungen – bis auf *at once* – von mir.

⁹⁶ Bei Nancy heißt es: "das, was einige nach Lacan *Subjekt* nennen, ist das Einzigartige einer *Lokalfarbe* oder eines *Inkarnats*." Nancy, *Corpus*, S. 24.

⁹⁷ And indeed, there's an English expression which *touches* upon that same idea – *to strike a chord with someone*, with some *body*, i.e. to touch someone, or to recall something in a person's memory, in short: to elicit a resonant reaction from an embodied subject. Cf. *The Oxford Dictionary and Thesaurus*, American Edition (New York and Oxford: Oxford University Press, 1996).

Der Körper ist ein Spannungszustand, ein Tonus (der Muskulatur), aber genauso eine Klangfarbe, eine Stimmung, eine vielstimmige Gestimmtheit.

Dieselbe *tension* steckt auch in der *Intensität* der körperlichen Erfahrung und in der *intentionalen* Ausrichtung des *corpus ego*. In diesem Sich-Ausrichten, sich nach draußen, hinaus richten, entdeckt der Körper sein Innen, kommt zu sich.⁹⁸ Hier spürt sich der Körper: im Außer-Sich-Sein, im Aus-Sich-Heraus-Treten. Dieses *hinaus* Treten ist zugleich ein in die Welt *hinein* Treten. Es ist der Akt der (Aus)Dehnung, den wir spüren, wenn wir den Körper spüren.

Diese Grenzerfahrung ist immer auch schon die Erfahrung der Grenze selbst – wir spüren uns an unserem Körper-*Rand*, und darüber *hinaus*, wir spüren unsere *Peripherie*: Rand wie Umgebung. Diese entgrenzende *Erfahrung* wird durch eben diese Grenze, die wir immer schon mit uns *'herumtragen'* (περιφέρειν), ermöglicht – es ist die *Haut*, die uns von unserer *Umgebung* abgrenzt und uns ebendiese Umgebung *gibt*, uns ihr gegenüber *öffnet*. "Nancy argues that a body can never be a *thing-in-itself precisely* because the *surface* of a body functions like a *skin*. (...) A skin, however, does not merely *cover* a body at the margins of its corporal surface; despite the function of enveloping a body it also *opens* it"⁹⁹ – die Haut ist porös, und eine Pore (πόρος) ist ein Durchgang, eine Öffnung. Die Haut ist immer schon geöffnet, durch-*löchert* von einer Vielzahl von Poren, durchlässig – sie lässt Erfahrung *passieren*.¹⁰⁰

Die Haut ist somit zugleich das Begrenzende und das Entgrenzende, sie ist Form (μορφή, εἶδος) und Materie (ύλη). Wie schon Aristoteles in *De anima*, denkt Nancy den Körper von seiner Begrenzung her, aber er denkt diese Grenze als Pore, Scheide, Membran. Die Körper enden nicht an ihrer Peripherie. Dort, wo der Körper *statt-hat*, der Existenz *statt-gibt*, ist die Haut die Stätte eines Existenzereignisses, "eine vielfältig gefaltete, nochmal gefaltete, entfaltete, vervielfältigte, eingestülpte, exogastrule, mit Mündungen versehene, flüchtige, eingedrungene, angespannte, losgelassene, erregte, verwunderte, verbundene,

⁹⁸ "Die Seele, das ist das Außen-Sein eines Körpers, und in diesem Außen-Sein hat er sein Innen." Ebd., S. 116.

⁹⁹ Böhler, "Open Bodies". Vgl. Nancy, *Corpus*, S. 18-19.

¹⁰⁰ Der Ursprung des deutschen Verbs (*er*)fahren ist das lateinische *peritus* (erfahren), das sich wiederum vom altgriechischen περᾶν (durchdringen), πορεύεσθαι (reisen) sowie πόρος (Durchgang) ableitet. Vgl. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*.

losgebundene Haut."¹⁰¹

Die Haut ist als Existenz-Stätte der Durchgangs-Ort, die *Passage* sinnlicher Erfahrung, sie macht mich für meinen *Um-Raum* sensibel, sie ermöglicht Berührung. Hier ist es auch, dass Filmerfahrung passiert. Film ist als Medium wie als Ereignis ein vielfältiges *Berühren* der Körper mit Licht. Die *Idee* (εἶδος) des Filmemachers, der Filmemacherin nimmt als Materie *Form* und *Gestalt* (εἶδος) an, indem das *lichtempfindliche* Filmmaterial (die physische *Haut* des Films) belichtet, von Licht berührt wird. Diese auf Film gebannte Form wird von einem Projektor erneut zu einem Lichtstrahl gebündelt und auf die gespannte Haut der Leinwand geworfen. Von dort dehnt sie sich weiter aus, berührt die Körper der Zuschauer_innen, versetzt diese Körper in Bewegung, in Schwingung, hinterlässt einen Abdruck auf unserer Netzhaut und Spuren in unseren Archiven.

Die Ränder des Körpers werden kontinuierlich überschritten, das ist das Überbordende, Affektive¹⁰², Libidinöse, Ek-statische des Körpers. Dieses Entgrenzen des Körpers ist nicht nur kinematographischer Gegenstand par excellence, es ist auch das, was im Filmereignis passiert, Filmwahrnehmung überhaupt erst möglich macht. Filmerfahrung ist somit immer auch schon Körper- und Selbst-Erfahrung. Im Aus-Sich-Heraus-Treten, im Sich-Hinein-Fallen-Lassen in das Filmgeschehen, die filmische Welt, im Sich-Ausdehnen im *gelichteten Zwischen-Raum* zwischen Leinwand, physisch-lokalisierter Perspektive und Welt, werden wir immer schon auf uns selbst zurückgeworfen, *erfährt* der Körper mit außer-gewöhnlicher *Intensität* im Außen-Sein sein Innen.

Ein Körper sein, *embodiment*, bedeutet somit immer schon Verschiedenes. Der Körper ist als Stätte im Raum immer schon lokalisiert, ein *point de vue*, eine Perspektive. Die *Lokalfarbe* dieses Körpers ist aber mehr als sein Bestimmungsort, mehr als seine physische Gegebenheit, seine Position. Sie ist *Disposition*, ist "die Schwingung, die einzigartige Intensität – changierend, beweglich, vielfältig – (...) das Pochen, die Farbe, Frequenz und Nuance, einer Stätte, eines Existenzereignisses."¹⁰³ Vor allem aber ist der Körper immer schon radikal geöffnet, entgrenzt, in Berührung mit anderen Körpern, continuously *dislocated*, 'seine' Perspektive wechselnd.

¹⁰¹ Nancy, *Corpus*, S. 18.

¹⁰² "Das ist zum Aus-der-Haut-Fahren!" ist eine in diesem Zusammenhang bemerkenswerte Redewendung.

¹⁰³ Nancy, *Corpus*, S. 19.

Wenn es in weiterer Folge darum gehen wird, das *Eigene* des Körpers auch und insbesondere als das *Archivarische* des Körpers zu definieren, dann stellt sich die Frage nach der (Un)Teilbarkeit der Stätte, die ein Körper ist.

Wenn der Körper immer schon offen, berührbar und entgrenzt ist, durchdrungen von Welt und anderen Körpern, was ist dann das *Individuelle*, 'Unteilbare' des Körpers? Ist der Körper als *pars extra partes*, teil-habend am Mit-ein-ander der Körper, nicht immer schon (mit)teilbar und mitteilbar? Wie ist seine Individuation, seine 'Unteilbar-Machung', zu denken? Ist nicht dort, *hier*, wo 'ich' ein *Da* bin, immer schon die oder der Andere, sind hier nicht immer schon auch die anderen Körper? Gerade in dem Sinne, in dem ich Archiv bin, bin ich hier niemals allein. Aus 'meinem' Text sprechen immer schon fremde Stimmen, fremde Texte.¹⁰⁴ Und auch in dem Sinne, in dem ich als Existenzstätte *offenstehe*, kontinuierlich berührt und affiziert werde, ist der Raum, der sich zu meiner Stätte verdichtet, aus-ein-ander fällt und aufklafft, *teilbar*.

Und doch will und werde ich von einer Unteilbarkeit der Stätte sprechen. Eine Unteilbarkeit, die für mich bedeutet, dass der Raum, den ich einnehme, nicht doppelt besetzt werden kann, nicht *gleich*-zeitig und kontinuierlich von einem anderen Körper 'ausgefüllt' werden kann, oder viel mehr, dass sich der Raum *da* nicht in zwei Stätten *gleich* verdichten kann, kein doppeltes, identisches *Da-sein* vollbringen kann; dass die Lokalfarbe der Pluralität der Stätten differiert. Auch wenn ich den Raum mit den anderen Körpern teile, auch wenn *hier*, wo 'ich' bin, immer schon die Anderen sind – sie sind hier nicht *so wie* ich. Keine andere Körper-Stätte ist *so* gespannt, gefärbt wie *diese*, kein Herz eines anderen Archivs schlägt und pocht wie dieses hier. Damit ein anderes Archiv dem meinen *gleichen* könnte – nicht im Sinn von Ähnlichkeit, sondern deckungsgleicher Identität –, müsste dieses andere Archiv, diese andere Körper-Stätte, immer schon auf exakt dieselbe Weise an exakt demselben *Da* partizipiert haben, das 'ich' hier bin. Diese Utopie einer kontinuierlich gleich-zeitigen, räumlich und strukturell identischen Erfahrung

¹⁰⁴ Siehe dazu Arno Böhler, "Vom Zitat der anderen in mir selbst" in Böhler, *Singularitäten*, S. 118-122. "Vermutlich wiederholen wir *die anderen* im Akt einer Äußerung öfter als wir glauben, ohne uns über den Zitatcharakter unserer Handlung dabei bewusst zu sein. Jemand glaubt, etwas soeben zum ersten Mal 'originär' gedacht zu haben, während *insgeheim* doch nur 'Mami und Papi', ein Freund, Film, Buch oder Werbeslogan zitiert worden ist." Ebd., S. 119-120.

von Welt lässt sich nicht einlösen. Ein so aufgerissenes, zwei-geteiltes, verdoppeltes *Da* ist ein οὐ-τόπος, ein Nicht-Ort.¹⁰⁵

In diesem Sinne sind die Erfahrungen, denen ich – exponiert als *corpus ego* – ausgesetzt bin, immer schon *mir eigen*. Wobei die Spuren, die *mir zukommen* und *zukünftig* zugekommen sein werden, die Eigenheit meines Archivs bedingen und zugleich deren Resultat sind. Auch das Archiv ist radikal *offen*, einem niemals abgeschlossenen, unabschließbaren Prozess des Werdens und der Veränderung unterworfen. Diese bewegliche, sich kontinuierlich umschreibende Struktur des Archivs gestaltet seine Empfänglichkeit und seine Speicherprozesse immer wieder von Neuem. Das archivarisch bewahrte Material und seine strukturelle (An)Ordnung werden in jedem Wahrnehmungs-Akt *aktualisiert*.

Ich denke den Körper also als offene Existenz-Stätte, als kontinuierlich seine Grenzen und Ränder überschreitendes, ekstatisches *da* Sein. Und ich denke den Körper als Archiv, in dem simultan Erfahrungen gespeichert und Erfahrungs-Spuren abgerufen werden. Das Archivarische ist bedeutsame *Eigen-schaft* des Körpers, Bedeutung und Eigen-Sinn schaffend.

Wenn Nancy verkündigt, "*Der Körper ist die Archi-Tektonik des Sinns*"¹⁰⁶, dann meldet sich in dieser Äußerung bereits das Archiv zu Wort, das nichts anderes ist als eine Systematisierung von Sinn, ein Versammeln, Bewahren und *Gebieten* von Sinn. Der Name des Archivs – die ἀρχή – "benennt zugleich den *Anfang* und das *Gebot*", den *ontologischen* Anfangsgrund "nach Maßgabe der Natur bzw. der Geschichte", aber auch den *nomologischen* Anfangsgrund "nach Maßgabe des Gesetzes, *da*, (...) *an jenem Ort*, von dem her die *Ordnung* gegeben wird ['Donner l'ordre', was auch schlicht 'befehlen',

¹⁰⁵ Der Grundstein für diesen Gedanken einer radikalen, uneinholbaren Differenz wurde vor vielen Jahren bei der Lektüre eines philosophischen Romans von Alain de Botton gelegt. "In our knowledge of others, we are necessarily made to interpret a whole from parts. To fully know someone, one would have to spend every minute of their life with them, within them. Failing this, we are left as detectives and analysts [psycho-detectives] piecing together wholes from clues. But we always arrive too late, after the crime/primal-scene has been committed, and are hence forced to slowly reconstruct a past from its sediment..." Alain de Botton, *Essays in Love* (London: Picador, 1994), S. 142.

¹⁰⁶ Nancy, *Corpus*, S. 26.

'gebieten' heißen kann. (Ü.)] (...) Wie ist dieses *da* zu denken? Und dieses *Statt haben* oder dieses *Platz nehmen* der arché?"¹⁰⁷

Diese Frage gilt es auf den folgenden Seiten wiederholt zu stellen. Und es gilt den Körper zu denken, zu umkreisen, zu *entschreiben*¹⁰⁸ – den Körper, der immer schon Archiv ist, und in seiner archivarischen Tätigkeit das, was mir eigen ist, kontinuierlich produziert, verschiebt, verdichtet. In der Hoffnung, dass die Kreisbewegungen, die Zirkulation des Sinns, dem Sinn und der Sinnlichkeit des Körpers 'gerecht' werden, *that we are returned to our senses*¹⁰⁹ – zur "großen Vernunft" unseres Leibes wie zu der *sinnlichen*, "verunsicherten, zerborstenen"¹¹⁰ Gewissheit, die unser Körper ist.

Besinnen, *entsinnen* wir uns.

¹⁰⁷ Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 9.

¹⁰⁸ Vgl. Nancy S. 13-16.

¹⁰⁹ It is one of Sobchack's most decisive convictions that that is exactly what film does for us: "in its modalities of having sense and making sense, the cinema quite concretely returns us, as viewers and theorists, to our senses." Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 13.

¹¹⁰ Vgl. Nancy S. 10.

FILM UND KÖRPER

*"Spectator-fish, taking in everything with their eyes, nothing with their bodies: the institution of the cinema requires a silent, motionless spectator, a vacant spectator (...) at once alienated and happy, acrobatically hooked up to himself by the invisible thread of sight."*¹¹¹

Stellvertretend für die dominante Wahrnehmungs- und Filmtheorie des 20. Jahrhunderts, die versuchte, ohne den Körper auszukommen, stehen diese Worte von Christian Metz. "The classical model of spectatorship (...) presumed a distanced, decorporealized, monocular eye completely unimplicated in the objects of its vision."¹¹² Die Vorstellung eines solchen ent-körpernten Auges, das im Akt der Wahrnehmung noch Distanz hält, sich nicht verwickeln oder in Verbindung bringen lässt mit dem, was wahrgenommen wird, wurzelt in derselben geistigen Tradition, die beständig versuchte, die Vernunft in ein körperloses, teilnahmsloses Vakuum zu bannen, um jegliche Implikation, 'Fehlleitung' oder 'Verunreinigung' durch körperliche Schwächen und Irrtümer zu vermeiden. Um stattfinden zu können, ist der Akt der Wahrnehmung jedoch – genau wie jeder Vernunft-Akt – angewiesen auf eine Stätte, einen Körper, einen Akteur. Die Vorstellung eines körperlos im Raum schwebenden Auges bleibt Science Fiction.¹¹³

Verkörperte Wahrnehmung ist dabei aber keine rein physikalische Notwendigkeit: um das, was ich sehe, zu deuten und zu verstehen, muss ich es als Teil derselben Welt begreifen, in der ich mich befinde. Erst mein In-der-Welt-sein eröffnet mir einen Akt der Wahrnehmung, der Verständnis des Gesehenen möglich macht. Nur indem ich eine

¹¹¹ Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1982), S. 97.

¹¹² Linda Williams (Hrsg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995), S. 7.

¹¹³ Und wird gleichzeitig mehr und mehr politische Realität in Form einer Überwachungsindustrie, die öffentliche Räume mit einer Vielzahl 'körperloser' Augen ausstattet. Doch selbst diese Überwachungskameras sind noch auf einen Rest an Körper angewiesen: sie schweben und schwirren (noch) nicht durch den Raum, sie sind verkörpert, positioniert, befestigt, und damit auch an eine Perspektive gebunden. Und nicht zuletzt ist ihre Wahrnehmungsleistung wertlos ohne der Aufmerksamkeit und Wahrnehmungsleistung anderer Körper: des menschlichen Überwachungspersonals.

Relation herstelle zu dem, was ich sehe, Bezug nehme auf, einen Zug und eine Spannung zulasse, mich berühren lasse, entsteht Sinn und Bedeutung.

Selbst wenn die Objekte oder Subjekte vor meinen Augen, die Geographie oder das Geschehen mir fremd sind (wie das im Kino sehr oft der Fall sein kann), begreife ich sie *als* mir-Fremde. Nicht einfach "als Fremde" sondern: als *mir* Fremde. Selbst wenn mir bewusst wird, dass das, was ich auf der Leinwand sehe, fiktiv oder vielleicht sogar nicht realistisch ist – somit nicht Teil der mich umgebenden Welt sondern 'nur' eine "Kopfgeburt", Phantasie – selbst dann ist dieses Bewusstwerden nur möglich, weil ich mich selbst und mein Weltverständnis in Relation setze zu dem, was ich sehe.

Die wahrnehmende Instanz ist also kein ent-körpertes Ein-Auge, sondern ein Paar Augen, in einem Körper situiert, einem Körper mit Geschichte. Dass dieser Körper sich immer schon in der Welt befindet, bedingt seine Historizität. Noch bevor der Körper zu entstehen beginnt, wird ein Platz für ihn vorgesehen in dieser Welt. Vorgesehen oder: vorausgesehen. Er wird erwartet. Sie wird erwartet. Es wird erwartet. Die Erwartungshaltung seiner Umwelt und der ihn hervorbringenden Welt wird ihm übergestülpt wie ein Korsett oder eine Gehhilfe. Die Bahnen seiner Entwicklung werden gelenkt, noch bevor diese Entwicklung stattfindet. Und wenn sich sein Körper-Sein dann aktualisiert, wenn der Körper geboren wird und "das Licht der Welt erblickt", dann aktualisiert sich dieser Prozess immer wieder von Neuem: der Körper wird immerzu erwartet. Und er beginnt selbst im Zuge seiner Sozialisation dieses Erwarten zu erlernen. Er wird vom Erwarteten zum Erwartenden.

Die in den Körper eingeschriebenen Erwartungen und Erfahrungen und seine sich aus dieser kontinuierlichen Inschrift ebenso kontinuierlich generierende Erwartungshaltung prägen seine Interaktion mit Welt und somit auch jeden Wahrnehmungs-Akt. Den *vacant spectator* von Metz gibt es nicht.¹¹⁴ Jede und jeder Wahrnehmende sind geradezu übervoll mit schon Erfahrenem, schon Wahrgenommenem. Mit Erinnerungsspuren, die sich in Form von Assoziationen, Denkmustern und Gewohnheiten immer wieder von Neuem aktualisieren und tiefer eingraben, einritzen und einschreiben in das Körper-Archiv.

¹¹⁴ A point Sobchack cares to stress in her critique of contemporary film theory: "I am never so vacuous as to be completely 'in-formed' by even the most insinuating or overwhelming film." Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 24.

Bodies That Matter

Die Produktivkraft des Körpers im Akt der Wahrnehmung ist seine Verknüpfungs-Arbeit. Diese Produktivkraft ist vielfältig und vielgestaltig: der Körper verknüpft assoziativ, psychologisch, emotional, semantisch, und physiologisch. Die Verknüpfungsleistung des Archivs basiert auf einer fundamental *bio-logischen* Verknüpfungsleistung. Im menschlichen Gehirn werden im Netzwerk aus Nerven, Nervenzellen und Synapsen einzelne Wahrnehmungsbausteine zusammengesetzt und interpretiert. Aus horizontalen und vertikalen Balken, aus Farben und Formen und schon gefestigten Verknüpfungen diverser Elemente entsteht ein Gesicht. Ein Gesicht, das wir wiedererkennen, das wir potentiell immer schon wiedererkannt haben werden, auf Grund der mit jeder Aktivierung erneut gefestigten Synapsen-Verbindung der einzelnen Nervenzellen.

Auch filmische Bewegung setzt unser Wahrnehmungsapparat aus einzelnen Elementen, aus unbewegten Einzel-Bildern zusammen. Diese Verknüpfungsleistung funktioniert dank des Stroboskopeffekts und des Phänomens der Nachbildwirkung. "Das Gehirn speichert ein Bild etwas länger, als es sichtbar ist; so ist es möglich, eine Maschine zu konstruieren, die eine Reihe von Einzelbildern schnell genug projiziert, um sie im Gehirn verschmelzen zu lassen und die Illusion von Bewegung zu erzeugen."¹¹⁵ Die Nachbildwirkung bedingt die Überlagerung der Einzelbilder. In Verbindung mit der Nachbildwirkung ermöglicht der Stroboskopeffekt das Wahrnehmen von einer Reihe ähnlicher Einzelbilder als bewegtes Ganzes. Bei 16 Bildern pro Sekunde ruckelt die Bewegung noch, ab 18 Bildern wird sie fließend wahrgenommen. Standard ist es heute, Filme mit 24 oder 25 Bildern pro Sekunde vorzuführen. Der stroboskopische Effekt wird durch die Dunkelphasen zwischen zwei Einzelbildern erzeugt. Da das menschliche Auge erst ab 40 Blitzen pro Sekunde konstantes Licht wahrnimmt, wird jedes Einzelbild zweimal angeblitzt: wir sehen also eigentlich 48 oder 50 Bilder pro Sekunde.¹¹⁶

Obwohl das Phänomen der Nachbildwirkung seit der Antike bekannt war, dauerte es Jahrhunderte, bis seine Produktivkraft begriffen und genutzt wurde. Für Jonathan Crary markiert diese Neu-Entdeckung einen fundamentalen Bruch in der seit der Renaissance dominanten Wahrnehmungstheorie. Es ist der Körper, der diesen Bruch verursacht: "I want to discuss one crucial dimension of this shift, the insertion of a new term into

¹¹⁵ Monaco, *Film verstehen*, S. 88.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 89-91. Eine Neonleuchte blitzt ebenfalls 50 mal pro Sekunde. Wenn sie in Zeitlupe gefilmt wird, ist's zwischendurch dunkel.

discourses and practices of vision: the human body, a term whose exclusion was one of the foundations of classical theories of vision and optics."¹¹⁷

The Camera Obscura Model of Vision

Vor diesem Bruch kulminierten die klassischen Wahrnehmungstheorien laut Crary im "camera obscura model of vision". Wenn Licht durch eine kleine Öffnung in einen dunklen, abgeschlossenen Raum dringt, erscheint auf der der Öffnung gegenüberliegenden Wand ein kopfstehendes Abbild. Dieses der Funktionsweise der Camera Obscura zugrunde liegende Phänomen war (wie auch die Nachbildwirkung) schon in der Antike bekannt. "Thinkers as remote from each other as Euclid, Aristotle, Roger Bacon, and Leonardo noted this phenomenon and speculated in various ways how it might or might not be analogous to the functioning of human vision."¹¹⁸ Das Wissen um die empirische Tatsache ist für Crary aber nicht vergleichbar mit der Bedeutung, die die Erfindung der Camera Obscura und ihr Bestehen als soziales Artefakt innehatte. Ihre Funktionsweise und ihre optischen Prinzipien wurden zu einem Paradigma der Wahrnehmungstheorie, das die Möglichkeiten und den Status der oder des Wahrnehmenden beschrieb und festschrieb. "It became a model (...) for how observation leads to truthful inferences about an external world."¹¹⁹

Die Camera Obscura versprach objektive Wahrheitsfindung, indem der oder die Beobachter_in eine sichere, immaterielle, körper-lose Position im leeren Inneren der Kamera einnahm und damit seine eigene körper-gebundene Wahrnehmungsinstanz aufgab. Descartes sah darin die Möglichkeit, den Unsicherheiten und Fehlbarkeiten der menschlichen Wahrnehmung zu entkommen. Mit Hilfe der Camera Obscura konnte die Welt von einem mathematisch definierten Punkt logisch deduziert und repräsentiert werden. Eine objektive Wahrnehmung der Welt, die sich nur auf den Verstand verließ und die nicht mehr auf den Körper angewiesen war, schien somit gewährleistet.

"[The camera obscura's] enclosedness, its darkness, its categorical separation from an exterior incarnates Descartes's announcement in the Third Meditation, 'I will now shut my eyes, I shall stop my ears, I shall disregard my senses.' (...) Founded on laws of nature –

¹¹⁷ Jonathan Crary, "Modernizing Vision" in: Linda Williams (Hrsg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995), S. 26-27.

¹¹⁸ Ebd., S. 24.

¹¹⁹ Ebd., S. 24.

that is, geometrical optics – the camera provided an infallible vantage point on the world. Sensory evidence that depended in any way on the body was rejected in favor of the representations of this mechanical and monocular apparatus, whose authenticity was placed beyond doubt."¹²⁰

Um das von der Camera Obscura eingefangene Abbild wahrzunehmen, ist es jedoch notwendig, dass die/der Wahrnehmende seine/ihre Augen öffnet. Die Wahrnehmungsinstanz, die das "objektive" Welt-Bild aufnimmt, ist letztendlich und unausweichlich der menschliche Körper. Das Dazwischen-Schalten eines nach mathematischen und geometrischen objektiven Prinzipien konstruierten Apparates ändert daran nichts. Es ist der Körper, der wahrnimmt.

Und auch der Verstand ist immer schon in einem Körper situiert. Die *res cogitans* kann nicht unabhängig von einer *res extensa* bestehen. Das Denken bedarf (wie die Wahrnehmung) als Akt einer Stätte, um statt-zu-finden. Das "cogito ergo sum" setzt als Erkenntnis-Erfahrung ein Statt-Finden in Zeit und Raum voraus. Das, was ich bin, wenn ich denke, ist immer schon ein Körper. Es ist mein Körper, der denkt. Ich bin dieser denkende Körper. Und als dieser denkende Körper immer schon ein wahrnehmender, in Bezug zur Welt stehender, dem *Zug* der Welt offen-stehender, vom Mit-ein-ander der anderen Körper berührter Körper.

Visionary Capacities

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts rückt dieser Körper ins Zentrum der Wahrnehmungstheorie. "[A] number of researchers began to view the body as the key producer – rather than the neutral registerer – of images. (...) A new modernity of vision was thus grounded, Crary argues, not in the modernist art of the late nineteenth century but already in the early part of the century in the creation of a new type of observer, whose vision had a new 'carnal density' in place of the invisible, disembodied spectator of the camera obscura."¹²¹

Mit dieser 'Entdeckung' des Körpers als der entscheidenden Wahrnehmungsinstanz, die die Welt nicht ungefiltert und unverändert aufnimmt, sondern im Akt der Wahrnehmung Welt konstruiert und konstituiert, lässt sich die strikte Trennung eines objektiv

¹²⁰ Ebd., S. 25-26. Renée Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), vol. 2, p. 24.

¹²¹ Williams, *Viewing Positions*, S. 6.

wahrnehmbaren Außen von einem subjektiven Innen nicht mehr aufrechterhalten. Das Camera Obscura Wahrnehmungs-Modell, das auf diesem Dualismus beruhte, bricht damit zusammen.¹²²

Im Zentrum der neuen Wahrnehmungstheorie steht das autonome Subjekt, in dessen Körper Wahrnehmungsprozesse statt-finden. Die direkte Übertragung von Welt und Objekten an eine objektive, geometrischen Prinzipien entsprechende, "körper-lose" Wahrnehmungsinstanz wird somit durch eine im menschlichen Körper gründende neue Zeitlichkeit und Räumlichkeit der Wahrnehmung ersetzt. Der Körper ist die Grundbedingung für das Stattfinden dieser Prozesse. Er wird dabei aber nicht nur als Wirt begriffen, der den Wahrnehmungs-Akten eine Gaststätte bietet, sondern er ist selbst Akteur und Hervorbringer visueller Empfindungen.

Entscheidend für die neue Vorstellung eines visuellen Erfahrung *generierenden* Körpers war dabei die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Nachbildwirkung. Von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts fand dieses Phänomen wenig Beachtung: "[Afterimages] were considered illusions – deceptive, spectral, and unreal. In the early nineteenth century such experiences that previously had been an expression of the frailty and the unreliability of the body now constituted the positivity of vision."¹²³ Goethe war in seiner Abhandlung *Zur Farbenlehre*¹²⁴ der erste von vielen Forschern, die sich im Europa der 1810-1830er Jahre mit der Nachbildwirkung beschäftigten und damit eine im Subjekt verankerte Wahrnehmungstheorie begründeten. "In Goethe we find an image of a newly productive observer whose body has a range of capacities to generate visual experience (...). [W]hat is in question here is the discovery of the 'visionary' capacities of the body."¹²⁵

Diese "visionären Kapazitäten" des menschlichen Körpers behielten ihren ausschließlich positiven Status aber nicht lange, im weiteren Verlauf der Forschung zu Beginn des 19. Jahrhunderts nahmen sie wieder gespenstige Formen an. Der deutsche Physiologe

¹²² "[T]he privileging of the body as a visual producer began to collapse the distinction between inner and outer upon which the camera obscura depended. Once the objects of vision are coextensive with one's own body, vision becomes dislocated and depositions onto a single immanent plane. The bipolar setup vanished." Crary, "Modernizing Vision", S. 28.

¹²³ Ebd., S. 27-28.

¹²⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre* (Tübingen: J. G. Cotta, 1810).

¹²⁵ Crary, "Modernizing Vision", S. 27.

Johannes Müller veröffentlichte 1838 mit seinem *Handbuch der Physiologie des Menschen*¹²⁶ eine Theorie zur menschlichen Wahrnehmung, die bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts Gegenstand heftiger Diskussionen in Wissenschaft, Philosophie und Psychologie war. Sein Gesetz der spezifischen Sinnesenergien basierte auf der Entdeckung, dass die den Sinnen zugehörigen Nerven voneinander distinkt sind. Auf denselben Reiz reagieren die einzelnen Sinnesorgane somit mit gänzlich unterschiedlichen Empfindungen. Umgekehrt ist es möglich, dass verschiedene Reize in einem Nerv *dieselbe* Reaktion verursachen. (Das menschliche Auge reagiert z.B. auch auf Druck mit einer Lichtempfindung.) Der epistemologische Skandal des Gesetzes der spezifischen Sinnesenergien liegt somit in einem grundlegenden In-Frage-Stellen der Erkennbarkeit von Welt: "It is a description of a body with an innate capacity, one might even say a transcendental faculty, to *misperceive*. (...) [T]he doctrine of specific nerve energies redefines vision as a capacity of being affected by sensations that have no necessary link to a referent, thus threatening any coherent system of meaning. Müller's theory was so potentially nihilistic that it is no wonder that Helmholtz and others, who accepted its empirical premises, were impelled to invent theories of cognition and signification which concealed its uncompromising cultural implications."¹²⁷

Die Reaktion auf Müllers Entdeckungen ist exemplarisch für den Umgang der abendländischen Wissenschaft und Philosophie mit dem menschlichen Körper und dem materiellen Entzug, der das In-der-Welt-sein des Subjekts prägt. Im leibhaftigen Vollzug von Wahrnehmung, Denk-Akten und Erkenntnis entzieht sich ein unkontrollierbarer, existentiell-ekstatischer Rest immerzu unserer Kontrolle und unserem Bewusstsein. Die Un-Berechenbarkeit und Unkontrollierbarkeit des leibhaftigen Seins wird als Bedrohung empfunden. Es wird versucht unter Kontrolle zu bringen, was sich nicht kontrollieren lässt – oder zumindest den Anschein zu erwecken, 'wir' wüssten Bescheid und hätten die Fäden in der Hand.¹²⁸

¹²⁶ Johannes Müller, *Handbuch der Physiologie des Menschen* (Koblenz: Holscher, 1838).

¹²⁷ Crary, "Modernizing Vision", S. 31-32.

¹²⁸ Ein aktuelleres Beispiel ist die zwischen Philosophie und Neurowissenschaft geführte Debatte um den Freien Willen, die durch die Experimente des Physiologen Benjamin Libet ausgelöst wurde. Libet hatte festgestellt, dass ein motorisches Bereitschaftspotential dem bewussten Handlungswunsch deutlich vorausgeht und daraus gefolgert, dass es nicht die bewusste Willensentscheidung ist, die die Handlung kausal bedingt. Vgl. Bast Kast, *Revolution im Kopf. Die Zukunft des Gehirns* (Berlin: Berliner Taschenbuch

Im 19. Jahrhundert resultierte der wissenschaftliche Kontroll-Trieb in der "Mathematisierung der Wahrnehmung": das Unveränderliche und Abstrahierbare visueller Phänomene wurde zum Forschungsgegenstand, Gustav Fechners Gleichungen zur Relation von Reiz und Sinnesempfindungen schufen die Grundlage für die moderne Stimulus-Response Psychologie. Die Produktivkraft des Körpers im Akt der Wahrnehmung wurde quantifiziert und reguliert – nicht zuletzt um seine wirtschaftliche Produktivkraft zu optimieren: "Clearly this study of the eye in terms of reaction time and thresholds of fatigue and stimulation was not unrelated to increasing demand for knowledge about the adaptation of a human subject to productive tasks in which optimum attention span was indispensable for the rationalization of human labor. The economic need for rapid coordination of hand and eye in performing repetitive actions required accurate knowledge of human optical and sensory capacities."¹²⁹

Fehlleistungen soll(t)en also vermieden werden, der Körper soll(t)e – damals wie heute – vor allem eines: funktionieren. Und das im Idealfall reibungslos, un-auffällig, effizient. An der abendländischen Geistes-Haltung dem Körper gegenüber hat sich nicht viel geändert. Das Produktive gerade auch in den Fehlleistungen, den Aussetzern, den Halluzinationen, den Illusionen und den unerwünschten oder unpassenden Assoziationen zu sehen – das bleibt der (Bildenden) Kunst, der Literatur, der Musik und nicht zuletzt dem Kino vorbehalten. Im künstlerischen Bejahen und bewussten Hervorbringen einer unkontrollierbaren Körperlichkeit, einem wilden Wuchern wüster Assoziationen und lautstarker, augenfälliger Auffälligkeiten lässt sich somit auch ein Akt der Kritik und des Widerstands gegen eine Körper-feindliche oder Körper-immer-schon-regulieren-wollende, hegemoniale, (hetero)normative, abendländische Gesellschaft sehen. Gerade im Kino, das seine Zuschauer_innen buchstäblich von allen Seiten (Dolby Surround!) und auf fast allen Sinnes-Ebenen attackiert, bricht hier ein Potential auf, dass die Körper und Gehirnwindungen ins Schwingen bringt. Die filmische Attacke trifft die Körper mit Wucht und Wirkung. Diese existentielle Berührbarkeit erinnert daran, dass Film und Filmerfahrung statt-findet in dem dynamischen Feld, das immer schon zwischen Zuseher_in, Welt und Leinwand gespannt ist. Film *passiert* in diesem und durch dieses Zwischen.

Verlag, 2003); Christian Geyer (Hrsg.), *Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).

¹²⁹ Cray, "Modernizing Vision", S. 29.

Crarys Text zur historischen Entwicklung einer modernen Wahrnehmungstheorie, die die Filmerfahrung nicht als Weiterentwicklung des Camera Obscura Modells begreift, sondern als existentiellen Bruch mit diesem Modell, ist eine substantielle Bejahung der Berührbarkeit der Körper und der Wucht, mit der Film die Körper trifft: "Crary (...) offers a model in which the boundaries between body and image on the one hand, and body and machine for viewing on the other, are blurred. The body is implicated, in some ways even assaulted, in vision."¹³⁰ Der Text ist somit ein doppelter Angriff: auf die klassische Historisierung der Filmtheorie, die die Camera Obscura als technischen wie strukturellen Vorfahren moderner Film-Apparate und filmischer Strukturen versteht. Und auf ein Weltverständnis, das auf eine strikte Trennung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Geist und Materie, Erkenntnis-Instanz und Körper aufbaut.

¹³⁰ Williams, *Viewing Positions*, S. 7.

The Address of the Eye: Vivian Sobchack's phenomenology of film experience

"Nearly every time I read a movie review in a newspaper or popular magazine, I am struck by the gap that exists between our actual experience of the cinema and the theory that we academic film scholars construct to explain it – or perhaps, more aptly, to explain it away."¹³¹

Im Vorwort zu *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* beschreibt Vivian Sobchack, wie die Filmwissenschaft der 1970er und 1980er Jahre von zwei theoretischen Strömungen dominiert wurde: von der Psychoanalyse Lacans und vom Neomarxismus. Was beide Theorien in ihren poststrukturellen Ausformungen gemeinsam hatten, war die Bedeutung, die sie der Produktivkraft der Sprache beimaßen. Sprache und Diskurs wurden als konstitutiv für das psychische wie das soziale Leben begriffen, die Bedeutsamkeit psychoanalytischer und neomarxistischer Theorien für die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung lag somit auf der Hand: "It is not accidental that Lacanian psychoanalysis was taken up by feminist film theorists who used it both to explore the gendered structure of cinematic spectatorship and to disclose the patriarchal functions of classical Hollywood narrative. It is also hardly coincidental that neo-Marxist theory was taken up by radical theorists bent not only on transforming a previously 'neutral' and monolithic film History [sic] into invested and multiple histories, but also on exposing the ideological information of cinematic representation as it has emerged from the dramatics of a capitalist, corporate American industry."¹³²

In diesem Kontext wirkt Vivian Sobchacks Entscheidung, dieser Dominanz eine ganz andere Perspektive und einen ganz anderen theoretischen Schwerpunkt entgegenzusetzen, gewagt. Die Autorin selbst befindet: "My own discovery of Maurice Merleau-Ponty's existential phenomenology and my elaboration of its special focus on the radical semiosis of the lived-body as a practical method for describing the existential structure of cinematic

¹³¹ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004), S. 53.

¹³² Sobchack, *The Address of the Eye*, S. xiv.

vision might seem perverse."¹³³ Phänomenologische Theorie hatte im filmwissenschaftlichen Diskurs keinen guten Ruf und galt als idealistisch, essentialistisch, naiv. "Paradoxically, it was charged with being both a form of transcendental, religious 'mysticism' (evidenced by the work of film theorists Amédée Ayfre and Henri Agel) and a form of 'naïve realism' (evidenced by the work of André Bazin who apotheosized the cinema's capacity for 'revelation' of the 'real' world)."¹³⁴

What is *perverse* about Sobchack's chosen perspective and position is not only her selection of phenomenology as the philosophical and theoretical foundation (Subjekt, *subiectum*) for her exploration of cinematic vision. It is her insistence on her own subjective position (Subjekt, *subiectum*) that is turning the established practice of cinema studies upside down. She speaks of how neo-Freudian psychoanalysis has not exhausted her experience but often her patience. She says: "I refuse to be completely contained within its structures and described by its terms."¹³⁵ You can almost hear the exclamation mark at the end of the sentence, even though it is not spelled out, given that this is a scientific text. But it is her individual self, her body that exclaims here: "I refuse to be contained!"¹³⁶

In this sense her approach is perverse, deviant – it is *going places* not deemed worthy of scientific exploration. One of these places being the scientist's own body. A body who refuses to be contained. Ein Körper, der Fremd-Zuschreibungen verweigert und der davon sprechen will, dass sich mehr in ihm eingeschrieben hat und kontinuierlich einschreibt, als mit Hilfe von neo-marxistischer oder psychoanalytischer Theorie beschrieben werden kann. Ein Körper, der sich nicht unterwerfen (*subiectum*) und artikulieren lassen, sondern seine Erfahrung und sein Wissen selbst artikulieren will.

Es ist der Körper, der spricht. Wir sprechen *von* ihm, *über* ihn und *zu* ihm. Aber der Körper spricht immerzu *mit* uns. Er antwortet nicht nur, er spricht auch *für* uns, er spricht *mit*, wenn wir *von* ihm sprechen. Und er *widerspricht* uns. Diese radikale Eigenständigkeit

¹³³ Ebd., S. xv.

¹³⁴ Ebd., S. xiv-xv.

¹³⁵ Ebd., S. xv.

¹³⁶ She expresses the same sense of exclamation when she speaks of her "desire to cry out my *inherent qualification* of the world of essences and individuals, to allow for my *existential particularity* in a world I engage and share with others." Ebd., S. xv.

und Widerständigkeit des Körpers will Sobchack in ihrem Entwurf einer Film-Phänomenologie Gehör verschaffen und Recht geben. Sie begreift die Filmerfahrung als Dialog zwischen zwei *viewing subjects*. Es ist der Körper, der vom Film angesprochen, angegangen und angerührt wird – und ihm antwortet. Film wie Zuschauer_in sind dabei immer schon *embodied* – in einem Körper und einer Welt situiert. Und dieser Körper, zumindest der der Zuschauenden, ist ein *lived-body* – ein 'benutzter'¹³⁷ Körper, ein Körper, der immer schon gelebt und Welt erlebt, erfahren hat, ein Körper mit Geschichte, ein *archivarischer* Körper. Diese Geschichte des Körpers schreibt sich kontinuierlich fort: das Archiv ist nicht abgeschlossen, es ist offen, lebendig – transformierbar.

Das klingt in Sobchacks Kritik an der zeitgenössischen marxistischen Filmtheorie mit: "[Marxist film theory] has not yet fully accommodated to its vocabulary the embodied experience of labor, alienation, engagement, and transformation I have every time I go to the movies – or elsewhere."¹³⁸ Wie kann diese radikale Transformierbarkeit des Selbst in der Begegnung mit Welt gedacht werden? Und was bedeutet das für die Filmerfahrung und für die filmtheoretische Auseinandersetzung, für ein mögliches Sprechen und Schreiben über Film und Filmerfahrung(en)? Es ist Sobchacks feste Überzeugung, dass die zeitgenössische Praxis der psychoanalytischen wie der marxistischen Filmtheorie der dynamischen Erfahrung eines *viewing subject*, die aus einem in der Welt situierten und immer schon gelebt habenden Körper heraus gemacht wird, nicht gerecht wird – dass diese filmtheoretische Praxis im Gegenteil dazu tendiert, diese existentiell körperliche Erfahrung zu verschleiern, "indeed, perhaps as a result of the 'objective' process of analysis"¹³⁹. In Frage gestellt werden sollen also nicht nur die theoretische Grundlage und die philosophische Aus-Richtung der Auseinandersetzung, sondern auch die Prämissen, von denen die Filmwissenschaft oftmals ungeprüft ausgeht. Diese Annahmen und

¹³⁷ Es scheint mir hier wichtig, darauf hinzuweisen, dass ich den menschlichen Körper nicht als etwas begreife, das ich 'habe', sondern als etwas, das ich *bin*. Und doch ist das klassisch abendländische Verständnis einer Körperlichkeit, die als Besitz und Verfügbarkeit begriffen wird, auch in meinen Körper und in mein Archiv eingeschrieben. Ich habe gelernt, über meinen Körper zu *verfügen*, ihn zu *benutzen*. Auch wenn ich weiss, dass ich meinen Körper nicht besitzen kann, weil ich mein Körper *bin*, ist mein Körper mir doch immer noch als Verfügbarer *zu-gänglich*. Diese Verfügbarkeit ist ein realer Effekt (im Sinne Judith Butlers) meiner Körper-Sozialisation. Es gilt, die existentielle Unverfügbarkeit meines Körpers zu denken und zu *verwirklichen*.

¹³⁸ Sobchack, *The Address of the Eye*, S. xv.

¹³⁹ Ebd., S. xvi.

Voraussetzungen sollen in einem radikalen Neubeginn einer intensiven Prüfung unterzogen werden: "I want to begin again. That is, I want to mistrust what has become the certain ground, the premises, of contemporary film theory and to interrogate certain widely held assumptions about the nature of film and the intelligibility and significance of spectatorship and the film experience. (...) More formally, the task of *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* is to describe and account for the origin and locus of cinematic signification and significance in the experience of vision as an embodied and meaningful existential activity."¹⁴⁰

The Address of the Eye

Im Folgenden formuliert Sobchack den titelgebenden Fokus ihrer Theorie, die der Filmerfahrung zugrunde liegende Struktur als "the embodied and enworlded 'address of the eye' that structures and gives significance to the film experience for filmmaker, film, and spectator alike."¹⁴¹ *Address of the eye* ist der Ort des Auges und des sehenden Selbst. Diese Adresse/Rede erzählt von der physischen Situiertheit, der Gewandtheit und der Perspektivität des wahrnehmenden Subjekts (*viewing subject*). Die Mehrdeutigkeit ist gewollt, ganz bewusst ist auch der Gleichklang von "eye" und "I" gewählt: "The embodied eye materially presents and represents intending consciousness: the 'I' affirmed as a subject of (and for) vision not abstractly, but concretely, in lived-space, *at* an address, *as* an address. Vision is an *act* that occurs from somewhere in particular; its requisites are both a *body* and a *world*."¹⁴² Da Sehen ein Wahrnehmungs-Akt ist, der sich in Zeit und Raum ereignet, bedarf dieser Akt einer Stätte, um statt-zu-finden. Im Sehenden (und somit im wahrnehmenden *Körper*) findet der Akt seine Stätte, ereignet sich. Im Sehenden, der, die oder das immer schon in der Welt ist.

Wenn Sehen eines Körpers und einer Welt bedarf, dann bedeutet das aber auch: eine Welt voller Körper. Die Welt, in der ich mich finde, befinde und statt-finde ist immer schon eine Welt, in der ich anderen Körpern begegne und an andere Körper rühre. Mein In-der-Welt-sein ist ein radikal körperliches, nicht nur im Sinne meiner eigenen körperlichen Bedingtheit, sondern auch darin, wie sehr mein Welt-Erleben und Welt-Verstehen durch die Begegnung mit anderen Körpern bedingt und geprägt ist. Ich bin immer schon

¹⁴⁰ Ebd., S. xvi-xvii.

¹⁴¹ Ebd., S. 24.

¹⁴² Ebd., S. 24-25.

gespannt in ein Feld des Mit-ein-anders. Ich bin immer schon gewandt an eine Andere, an einen Anderen, an die Anderen. Dieses Gewandt-Sein und diese Spannung ist von Sobchack als grundlegende Erfahrung mitgedacht: "*address*, as noun and verb, both denotes a location where one resides and the activity of transcending the body's location, originating from it to exceed beyond it as a projection bent on spanning the worldly space between one body-subject and another."¹⁴³

Nicht zufällig klingt in diesen Worten bereits das Echo einer Filmerfahrung mit. Im Kino-Ereignis spannt die Film-Projektion den Raum zwischen mir und der Leinwand auf. Film findet in diesem gespannten Zwischen statt. Und während ich mit Spannung den Geschehnissen auf der Leinwand folge, *zieht* es mich nicht nur zu dem Filmgeschehen hin, ins Film-'Innere' hinein, sondern auch in die Welt hinaus. Das aufgespannte Feld endet nicht mit der Leinwand, es streckt sich darüber hinaus aus. Die Berührung, die hier stattfindet, ist nicht nur eine Berührung mit einem fiktiven Geschehen oder einem Kunstwerk, es ist immer auch eine Berührung mit Welt.

Film as Viewing Subject

Inwiefern aber versteht Sobchack den Film nicht nur als "*visible and viewed object*"¹⁴⁴, sondern auch als *viewing subject*? Wie ist der *Körper* des Films zu denken? Her already debatable starting point of argumentation is her understanding of film as a *perceiving* entity that is *expressing* its perception to an audience. "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."¹⁴⁵

For me, these few lines contain almost all that is problematic about her understanding of film as a viewing subject. For while I agree that the film visibly acts visually, I find it much harder to think of film as embodying intentionality, as *intending* what it perceives. After all, the film does not "live" its perception "without the volition" of a filmmaker, or in most cases, a whole film production team. It is rather endlessly dependent upon an *other* intentional subject who is *willing* it to perceive, express and signify.

¹⁴³ Ebd., S. 25.

¹⁴⁴ Ebd., S. 21-22.

¹⁴⁵ Ebd., S. 167.

Sobchack's analysis on the point of intentionality remains entirely too fuzzy for my taste. Reading and re-reading chapters of her book, it does not become clear to me whether or not she really means the film to be *itself intentionally acting* or whether the film's embodied intentionality is supposed to be thought of as the somehow 'incorporated' intentionality of the filmmaker(s).

There's more clarity to be found in her critique of the widely propagated filmtheoretic assumption that the spectator tends to confuse the film's vision with his or her own. She calls the bluff of filmtheorists who construct a spectator too stupid to *make sense* of cinema's sensual assault while somehow miraculously exempting themselves from that same stupidity. She stresses that "the film's vision is *not* the spectator's vision" and that "we can see the film's seeing as the seeing of another who is *like* myself, but *not* myself."¹⁴⁶ That is, quite literally, the *common ground* of film perception – "film presents an analogue of my own existence as embodied and significant. It is perceptive, expressive, and always in the process of becoming that which is the conscious and reflected experience of its own expressed history"¹⁴⁷.

Here I feel prompted to disagree again. For in a sense, yes, the film is "in the process of becoming" – it is *unfolding* before my eyes. But it is only "in the process of becoming" in so far as it is *being perceived* – not in so far as it *is perceiving*. What I see in it might change with each reviewing. What the film sees does not change with repetition. Its perception is finite, inalterable. If we suppose film to be a subject "conscious" and perceptive of its own perception, then we face the paradox and impossibility of an *iteration without difference*. In this sense, film is not at all "like myself". There are in fact numerous and crucial differences between the viewing subject that is the film and the viewing subject that I am.

Sobchack goes on to explore these differences herself, especially in the course of an intriguing and thorough analysis of Robert Montgomery's *Lady in the Lake* (1947), a film told almost entirely from the main protagonist's not metaphorical, but literal, physical and visual, "point of view"¹⁴⁸. Discussing the film's reception and the various ways theorists

¹⁴⁶ Ebd., S. 136.

¹⁴⁷ Ebd., S. 143.

¹⁴⁸ The concept of "point of view", which is meant to level the spectator's perception with the film's visual representation of perception, is "purely theoretical", argues Sobchack: "I do not have a *point* of view. As a lived-body engaged in intentional acts of perception in an intended world, I have a *place* of viewing, a

tried to explain its "failure", Sobchack concludes that what is amiss here is not to be located in the challenges or difficulties the film poses for the spectator's identification with the character Philp Marlowe¹⁴⁹, but rather in the problematic identification of the film's subject with its protagonist – in the film's assumption of a "*material disguise*". A disguise that is made explicit in the course of the film, as "another kind of material body than the film's body is presented *in* the film's perception *as* the film's visual body enabling *all* its perception".¹⁵⁰ What makes the film *feel wrong* then, what is accountable for its "lack of authenticity", "radically originates not in the impossibility of *bodily identification* between the *spectator* and the *character*, but in the impossible *bodily identification* claimed between the *film* and the *character/actor*."¹⁵¹

Because the film is *not* a *human* subject, as Sobchack had emphasized earlier in her book¹⁵², its attempt to pretend as much is forced to fail. Its performance is set from the start to 'give itself away', to reveal itself, as the performance of a "*false body*"¹⁵³ who cannot sustain its disguise for long and ends up drawing attention to the film's cinematic apparatus rather than to its narrative, distracting the viewer from following that same narrative, disrupting the cinematic continuum and the viewer's suspension of disbelief.

Lady in the Lake can thus be read also as 'evidence' of the difference between the cinematic and the human subject. For Sobchack, these differences culminate in the fact that "the human lived-body does not attend to the world and realize its intentional projects of attention in the same visible manner as does the film's lived-body"¹⁵⁴. For me, the difference is much more fundamental – not only does it not do so in the same *visible* manner, it does not do so in the same manner, period. There is an existential difference in the manner in which the film's body and the human lived-body engage in and with the

situation. My vision is informed by and filled with my other modes of access to the world, including the tactile contact of my posterior with the theater seat." Ebd., S. 179.

¹⁴⁹ The promises of that same identification are used to entice a potential spectator into seeing the film in its tagline: "M*G*M presents a Revolutionary motion picture; the most amazing since Talkies began! YOU and ROBERT MONTGOMERY solve a murder mystery together!" See <http://www.imdb.com/title/tt0039545/> (last page view 15.09.2008)

¹⁵⁰ Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 225.

¹⁵¹ Ebd., S. 236.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 22.

¹⁵³ Ebd., S. 229.

¹⁵⁴ Ebd., S. 244.

world. One crucial difference being that the film's attention and intention is *directed* by someone else, another human lived-body, the filmmaker. It does not act, engage or intend *on its own*. Und auch wenn die Selbstständigkeit des menschlichen Individuums weit weniger ausgeprägt ist, als wir das gerne annehmen würden, ist uns doch eine andere Art von intentionalem Bewusstsein und intentionaler Handlungsfähigkeit gegeben als dem Film. Dieser Unterschied beschränkt sich nicht auf die Materialität unseres Körpers und auch nicht darauf, wie unsere Intentionalität *sichtbar* wird. Viel mehr liegt der existentielle Unterschied genau darin, worauf auch Sobchack selbst hingewiesen hatte: dass der Film eben kein *human subject* ist. Und somit kein in und aus einem Körper-Archiv heraus agierendes Subjekt, kein erinnerendes, imaginierendes Subjekt.

This thought is echoed in Sobchack's explanation of the effect the film had on her, which is worth quoting at length: "*Lady in the Lake* is peculiarly claustrophobic to watch. Its perceptive and expressive behavior is *curtailed* and *constrained* by bodily existence rather than *enabled* by it. Marlowe, and we as spectators of 'his' behavior, are literally grounded and anchored in bodily existence, and we perceptually and expressively live the body through none of the other modalities of experience it enables: dreaming, imagining images, projecting situations, and temporarily assuming an other's situation as a subject. The fluidity, mobility, decentering, and discontinuity that are a condition of intentional existence as it is humanly embodied are extremely limited in Marlowe's visual and visible experience. As a result of this narrow conception of embodied vision as not only grounded in its material situation but as also chained to it, the visible world itself seems to shrink."¹⁵⁵

The *address of the eye*, then, "forces us to consider the *embodied* nature of vision, the body's radical contribution to the constitution of the film experience"¹⁵⁶. Wie Sobchack den radikalen Beitrag des Körpers zur Filmerfahrung begreift, werde ich auf den folgenden Seiten untersuchen. Im anschließenden Kapitel soll dann der radikale Beitrag des Körpers gedacht werden, der von ihr nicht mitgedacht oder zumindest nicht explizit formuliert wird: das *archivarische* Moment des Körpers. Jeder Körper ist immer schon Archiv, Speicher von Informationen, Erfahrung, Regelwerken und Konventionen. *To be*

¹⁵⁵ Ebd., S. 245.

¹⁵⁶ Ebd., S. 25.

embodied bedeutet auch, immer schon auf dieses Archiv zurückzugreifen, in seinem kontinuierlichen *Voll-zug* zu stehen.

Wenn Sobchack von dem "Ich" spricht, das als Wahrnehmungssubjekt nicht abstrakt sondern konkret affirmiert werden soll, "in lived-space, at an address, as an address", dann gilt es für mich, den Bedeutungshorizont von *address* nochmals aufzureißen. Address as the place where I live, the *location* where I will be found. Meine Adresse, mein Wohnsitz, meine Wohn-Stätte, dort wo 'ich' statt-finde, mein Körper. Address as a discourse or speech (*locution*) delivered to an audience, what I have to say to others. What my body has to say. I am addressing the other and s/he is addressing me. Film is addressing me, my body, my viewing capacities. I am being called upon and I respond. My body responds. And while this does not exhaust the meaning of "address" completely, there is one last signification I want to call on: address as "the location of an item of stored information"¹⁵⁷. Die Adresse als Signifikant des Archivs.

¹⁵⁷ *The Oxford Dictionary and Thesaurus*. Im etymologischen Ursprung des *Archivs* ver-birgt sich eine ähnliche Bedeutung. ἀρχεῖον meint: "zuerst ein Haus, ein Wohnsitz, eine Adresse, die Wohnung der höheren Magistratsangehörigen, die *archontes*, diejenigen, die geboten. (...) Ihrer so öffentlich anerkannten Autorität wegen deponierte man zu jener Zeit bei ihnen zuhause, an eben jenem *Ort*, der ihr Haus ist (ein privates Haus, Haus der Familie oder Diensthaus), die offiziellen Dokumente. Die *Archonten* sind zunächst deren Bewahrer. Sie stellen nicht nur die physische Sicherheit des Depots und des Trägers sicher. Man erkennt ihnen auch das Recht und die Kompetenz der Auslegung zu. Sie haben die Macht, die Archive zu *interpretieren*. Denn die solchen *Archonten* als Depositum anvertrauten Dokumente behaupten das Gesetz: sie erinnern (an) das Gesetz. Um somit bewahrt zu werden, benötigte die *das Gesetz behauptende* Rechtssprechung zugleich einen Bewahrer und eine feste Ortszuweisung. Selbst in ihrer überwachten Bewahrung oder in ihrer hermeneutischen Überlieferung konnten die Archive weder eines Trägers noch einer Residenz entbehren." Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 11.

What My Fingers Knew

*"As a lived body and a film viewer, the cinesthetic subject subverts the prevalent objectification of vision that would reduce sensorial experience at the movies to an impoverished 'cinematic sight' or posit anorexic theories of identification that have no flesh on them, that cannot stomach 'a feast for the eyes.'"*¹⁵⁸

In her attempt to literally "*flesh out*" contemporary film theory¹⁵⁹, how does Vivian Sobchack *con-figure* the body's radical contribution to the film experience? Based on her previous phenomenological exploration of film (and film spectatorship) in *The Address of the Eye*, she elaborates on how her embodied existence *in-forms* her film experience in an essay entitled "What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh"¹⁶⁰.

Here the "carnal sensuality of the film experience" and how "it constitutes meaning"¹⁶¹ is convincingly detailed as a *synaesthetic, coenaesthetic, embodied* phenomenon, in which the body of the spectator is not only metaphorically, but also literally *moved* and *touched*. Sobchack places a lot of emphasis on this distinction, as it marks for her the subversive quality in the perception of film: "Experiencing a movie, not ever merely 'seeing' it, my lived body (...) subverts the very notion of *onscreen* and *offscreen* as mutually exclusive sites or subject positions. Indeed, much of the 'pleasure of the text' emerges from this carnal subversion of fixed subject positions"¹⁶².

It is this pleasure-able, subversive body of the spectator for whom Sobchack coins the neologism "the *cinesthetic subject*". It is a subject whose perception is fundamentally *synaesthetic* not in the pathological sense of the word, but in the sense that her or his vision (or hearing, or touch, or taste, or smell, for that matter) is always already *in-formed* by the other senses of his or her embodied being. Meaning for that subject is made "in the flesh", in, with and *through* a body that *matters*. This body constantly cross-references and

¹⁵⁸ Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 71.

¹⁵⁹ Sobchack, *The Address of the Eye*, S. xviii.

¹⁶⁰ In: Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 53-84. An earlier, slightly different version can be found online at <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html> (last page view 14.09.2008)

¹⁶¹ Ebd., S. 56.

¹⁶² Ebd., S. 66-67.

translates our sensory experience from one mode to another, and Sobchack assumes that we have become so habituated to this cross-referencing that we are "unaware of synaesthetic perception because it *is* the rule", something that becomes transparent to us only in its "most extreme instances".¹⁶³

Such an instance might have been the one that prompted Sobchack to write her essay. It was her cinematic experience of Jane Campion's *The Piano* (1993), an experience that she says moved her deeply, in an entirely non-metaphorical sense – it "stirred" her "bodily senses" and her *sense* of her own body, it "sensitized" her skin "to *touch*".¹⁶⁴

Most particularly though, the first two shots of the film caught Sobchack's sensual and sense-making attention. The film's first image is an unrecognizable, reddish-pink blur of light. Whatever the 'object' in front of the camera, it seems to be too close to come into focus. With the second shot, this first image is being identified retrospectively as a "point of view" or "subjective camera" shot of the film's main protagonist Ada peering through her fingers (which is in itself a slight subversion of the general custom of placing a POV shot *after* a shot of a character looking at something, thereby identifying the ensuing shot as the character's vision).

For Sobchack, these first two shots became a *revelation* of an altogether different kind. They revealed to her something about our sensual engagement with film that she feels to be true not only for her experience of *The Piano* but also, "to varying degrees", for all other films, for film in general.¹⁶⁵ She describes her experience as follows: "in that first shot, before I even knew there was an Ada and before I saw her from *my* side of *her* vision (that is, before I watched *her* rather than *her* *vision*) – something seemingly extraordinary happened. (...) *my* fingers knew what I was looking at"¹⁶⁶.

Even though Sobchack admits to becoming conscious of that knowledge only with the second shot, she is convinced that her lived body *grasped* and comprehended that image before it was consciously recognizable, and that for this reason, the reverse shot "came as

¹⁶³ Ebd., S. 70.

¹⁶⁴ Ebd., S. 61.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 62.

¹⁶⁶ Ebd., S. 63. Unfortunately, I cannot back this up with my own experience – not because I haven't seen *The Piano* (I have), but because it's been so long ago that, ironically, I can't remember. And sadly, the issue 'at hand' is not one that can be put to the test with re-viewing the film in question. On the contrary, it is an unequivocal indicator of film's essential and fundamental *Ereignis-Charakter*.

no surprise at all", but rather seemed like the "pleasurable culmination and confirmation" of what her fingers "already knew".¹⁶⁷

This sensual comprehension of a seemingly "unidentifiable" image was made possible by her lived body's faculty for *transcending its borders*, for *extending* itself to where it is not, or rather, not in the same physical *sense* than where it is usually understood to be situated as an embodied being. This distinction is blurred in the cinematic experience, where the body 'is' and where it (supposedly) 'is not' cannot anymore be clearly determined. Nor can the body's fundamental openness, its extension beyond itself, its *sensitivity* to cinematic *touch*, and its intense *participation* in what constitutes both the film experience as a singular *Ereignis* and the narrative (or non-narrative, for that matter) onscreen be classified as simply imaginary.

When her fingers *grasped* the sense of that first image, Sobchack sensually and sensibly understood Ada's blurry fingers not as distant from her own, "objective in their 'thereness'" onscreen, but rather as "located ambiguously both offscreen and on – subjectively 'here' as well as objectively 'there'".¹⁶⁸ In this subversion of the "notion of *onscreen* and *offscreen* as mutually exclusive sites", both the cinema's capacity to quite literally *touch* us and the body's innate openness and susceptibility to touch are made evident.

As Sobchack concludes, "once we understand that vision is informed by and informs our other senses in a dynamic structure that is not necessarily or always sensually hierarchial, it is no longer metaphorical to say that we 'touch' a film or that we are 'touched' by it."¹⁶⁹ She wants our use of language in describing the cinematic experience to be understood not as metaphoric, but as *catachresis*, a term most commonly used to denote the "improper" use of language, but also, in a more productive sense, the practice of using a word in "some new sense in order to remedy a gap in the vocabulary"¹⁷⁰. The *touch* of the cinema then is as non-metaphoric as the *head* of a pin, it does not substitute another, more commonly – or less poetically – used term but rather makes up for the lack of such a term.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd., S. 80.

¹⁷⁰ Max Black, zitiert in J. David Sapir, "The Anatomy of Metaphor", in: J. David Sapir und J. Christopher Crocker (Hrsg.), *The Social Use of Metaphor: Essays on the Anthropology of Rhetoric* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1977), S. 8. Zitiert nach Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 81.

As J. David Sapir states, we "cannot easily answer the question 'if it is not the head (of a pin), then what is it?'"¹⁷¹ – with a 'proper' metaphor we could.

Her experience of *The Piano* then, Sobchack argues, was not only extraordinary in that the film's beginning offers "a relatively rare instance of narrative cinema in which the cultural hegemony of vision is overthrown"¹⁷² (instances of which are much less rare in non-narrative, experimental or avant-garde cinema), but also in that it was "a heightened instance of our common sensuous experience of the movies: the way we are in some carnal modality able to touch and be touched by the substance and texture of images; to feel a visual atmosphere envelop us; to experience weight, suffocation, and the need for air; to take flight in kinetic exhilaration and freedom even as we are relatively bound to our theater seats"¹⁷³.

In this carnal density of sensually and sensibly engaging with a film, we experience the film and our physical response to it as both literal and figural, "real" and "as-if-real". That is, we are aware of the fact that our skin is not being touched in precisely the same way a friend or lover touches it, outside of the cinema (or *in* the cinema, for that matter, which can for that same reason prove to be quite distracting), we are aware that those *mouth-watering* dishes displayed onscreen as a *feast* for our 'eyes' would cause an altogether different sensation if we were to savour them unmediated by the cinema. At the same time, our perception of a film is still a "*real* sensual experience"¹⁷⁴.

So how do we account for this ambivalence of simultaneous figural and literal sensibility? What exactly constitutes the *difference* of our cinematic sensuality to its non-cinematic counterpart? And how can we account for the fact that this difference is not merely experienced as a *reduction* of 'ordinary' perception and sensuality, but more often as *enhancing, intensifying* that same ordinariness?

Sobchack's effort to explain cinema's capability of *returning us to our senses*¹⁷⁵ – and in the process *sensitizing* those same senses – is rather interesting. She argues that the body, physically aroused by the cinematic experience and fuelled by the sensual desire solicited from what it cannot literally touch, smell, or taste, will reverse its "intentional trajectory

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 64.

¹⁷³ Ebd., S. 65.

¹⁷⁴ Ebd., S. 76.

¹⁷⁵ Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 13.

(...) to locate its partially frustrated sensual grasp on something more literally accessible"¹⁷⁶ – its 'own' living, breathing, sensible, sensitive, sensual *flesh*. "On the rebound' from the screen"¹⁷⁷, we become reflexively aware of our own bodily 'functions', we perceive our act of cinematic perception, we sense our sensibility and sensuality. Sobchack stresses that this bodily reflexivity is not to be confused with conscious reflection of our embodied situation as cinesthetic subjects. Indeed, while most of the time we might remain consciously quite unaware of our body and its physical situation in the movie theatre, focusing our attention on the film we came to see, it is our lived body that is becoming aware of itself and thus heightens our sensual encounter with the film onscreen.

In conclusion of her essay, Sobchack reassembles the body's faculty for *making sense* and producing meaning 'in the flesh'. "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."¹⁷⁸ How this understanding and the lived body itself is always already *in-formed* by its *archival* character is the only *part* that is missing here for me in her analysis. When she states earlier on that we "see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium"¹⁷⁹, this is as close as Sobchack's description of the body's radical contribution to the film experience gets to acknowledging that the body needs to be understood as always already *historic*, as producing meaning and making sense by processing, retaining, retrieving, and cross-referencing experience. In short, that the body needs to be thought of as an archive where sensual experience and meaning *co-here*.

¹⁷⁶ Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 76.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd., S. 84.

¹⁷⁹ Ebd., S. 63.

KÖRPER = ARCHIV

*"Once the idea is gone, everything is gone. I think I may be beginning to disappear."*¹⁸⁰

Im Langspielfilm-Debut der Schauspielerin Sarah Polley beschreibt die Alzheimer-Patientin Fiona ihre Krankheits-Erfahrung mit diesen Worten als die Erfahrung eines existentiellen Entzugs von Selbst und Selbst-Bewusstsein, als das kontinuierliche Verschwinden eines Ichs, das noch "Ich" sagen kann. Damit das Ich ausgesprochen und gedacht werden kann, muss es erinnert werden. Es muss sich daran erinnern, (sich) zu denken und auszusprechen. Das Descartes'sche *cogito ergo sum* setzt also nicht nur einen denkenden Körper voraus, sondern einen *erinnernden* Körper, einen Körper mit (mehr oder weniger) intaktem Erinnerungsvermögen – *memini ergo sum*. Bezeichnenderweise wird hier ein allgemein als gegenwärtig stattfindend definierter Prozess im Perfekt verbalisiert: "*Memini* ist eine Perfektbildung, die von der Wurzel *man*, Sanskrit *manmi*, ich denke, ich erkenne, abstammt, von daher *memini*, ich habe erkannt, ich erinnere mich."¹⁸¹ In einer etymologischen Lesart von Erinnerung sind das Denken, Erkennen und Erinnern somit immer schon verknüpft.

Darin liegt für mich das *archivarische* Moment des Körpers, das ich in der '*körperbewussten*' Filmwissenschaft weitgehend vermissen. Wenn der Körper von der Filmtheorie nicht gleich übersehen oder als unerwünscht weg-gedacht wird, dann wird er immerhin als die Instanz gedacht, die Filmerfahrung erst möglich macht, als das empfindsame *Etwas*, das im Filmereignis affiziert, getroffen, bewegt wird – und darauf reagiert. Der Körper ist allerdings mehr als Empfindsamkeit: in ihm und durch ihn vollzieht sich ein existentielles Mit-ein-ander von Fühlen, Denken, Wahrnehmen, Erkenntnis und Erinnerung.

Wie essentiell die Rolle ist, die dabei der Gedächtnis- und Erinnerungsarbeit zukommt, formuliert der Neurobiologe und Gedächtnisforscher Eric Kandel in dem seiner wissenschaftlichen Arbeit wie seinem Leben gewidmeten Dokumentarfilm¹⁸² folgendermaßen: "Memory is the glue that holds our mental life together. We are who we are because of what we learn and what we remember. Without memory we would be

¹⁸⁰ Julie Christie (in der Rolle der Fiona Anderson) in Sarah Polleys *Away from Her* (2006).

¹⁸¹ Jacques Derrida, *Mémoires für Paul de Man* (Wien: Edition Passagen, 1988), S. 143.

¹⁸² Petra Seeger, *Eric Kandel: Auf der Suche nach dem Gedächtnis* (2007).

nothing." In Eric Kandels wissenschaftlich begründeter Überzeugung findet sich ein Echo der persönlichen Erfahrung der (fiktiven) Alzheimer-Patientin Fiona. Das menschliche Erinnerungsvermögen ist ebenso identitätsstiftend wie konstitutiv für sämtliche kognitive Prozesse, die Descartes einst in seinem *cogito ergo sum* zu bündeln gedachte.

Eine ähnlich *gravierende* (gewichtige, einschneidende, sich-einschreibende) Bedeutung misst Henri Bergson dem Gedächtnis für die philosophische Untersuchung der Beziehung zwischen Körper und Geist bei: "[D]as Gedächtnis stellt – wie wir im vorliegenden Werk zu zeigen versuchen – den Schnittpunkt zwischen Geist und Materie dar. (...) [N]iemand wird, glaube ich, bezweifeln, daß in der Summe der Tatsachen, die einiges Licht auf die psychophysiologische Beziehung werfen können, diejenigen, die das Gedächtnis angehen, sei es im normalen, sei es im pathologischen Zustande, einen bevorzugten Platz einnehmen."¹⁸³

Dieser bevorzugte Platz kommt dem Gedächtnis nicht zuletzt aufgrund der Rolle zu, die es im Zusammenhang mit der Wahrnehmung spielt. Da sich Wahrnehmung in der Zeit vollzieht, bedarf sie nach Bergson der Tätigkeit des Gedächtnisses, um die einzelnen Wahrnehmungsmomente miteinander zu verknüpfen. Dabei werden aber nicht nur die sich aktuell ereignenden Momente verknüpft: "Tatsächlich gibt es keine Wahrnehmung, die nicht mit Erinnerung gesättigt ist. Dem, was unsere Sinne uns unmittelbar und gegenwärtig geben, mengen wir tausend und abertausend Elemente aus unserer vergangenen Erfahrung bei."¹⁸⁴ Laut Bergson ist unsere Wahrnehmung sogar so sehr mit Erinnerung durchtränkt, dass diese die eigentliche Wahrnehmung mitunter ertränkt und verdrängt. Was uns dann bleibt vom Wahrnehmungsereignis sind "bloße 'Zeichen'", die in uns frühere Bilder wachrufen.

Diese Sichtweise auf das Verhältnis von Wahrnehmung und Erinnerung scheint mir etwas zu radikal. Auch wenn Bergson darin sehr stimmig die schnelle und effektive Funktionalität der Wahrnehmungstätigkeit wie deren Anfälligkeit für Irrwege und Täuschungen begründet sieht – was wir wahrnehmen affiziert unseren Körper *hier* und *jetzt*. Dieses Affiziert-Werden lässt sich nicht auf ein bloßes Erinnerungs-Zeichen reduzieren. Vielmehr hinterlassen die Wahrnehmungszeichen Spuren und lesen selbst

¹⁸³ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 48.

¹⁸⁴ Ebd., S. 65.

Spuren auf. Diese Spuren, die dabei in uns wachgerufen werden, weisen in die Vergangenheit wie in die Zukunft. Wir menden unserer Wahrnehmung nicht nur Erinnerungen bei, wir blicken gleichzeitig durch den Filter unserer Erwartungshaltung. Die "individuellen Zufälligkeiten", die dem Ideal der unpersönlichen, reinen Wahrnehmung "aufgepropft" sind und die unsere subjektive Wahrnehmung ausmachen, sind als vergangene wie als zukünftige *gegenwärtig*.

Die Gesamtheit der Bilder

In seinem Versuch, die Materie "vor der Scheidung, die Idealismus und Realismus zwischen ihrer Existenz und ihrer Erscheinung vollzogen haben"¹⁸⁵ zu betrachten, definiert Bergson sie als eine Gesamtheit von wahrnehmbaren "Bildern". Der wahrnehmende Körper, der eigene Leib, ist dabei ebenfalls ein Bild, da er ja unumstößlich Teil der Materie ist, die ihn umgibt. Und doch ist der Leib kein Bild wie alle anderen. Was ihn auszeichnet ist seine *Einbildungs-Kraft*, seine Fähigkeit, *sich ein Bild zu machen*.¹⁸⁶

Die Gesamtheit der Bilder zerfällt somit laut Bergson in zwei Systeme. Ein System von Bildern in dem der eigene Leib – das "bevorzugte Bild" – im Mittelpunkt steht: die eigene Wahrnehmung des Universums. Dieses System ist alles andere als konstant, es ist von diesem Zentrum abhängig, und jede Veränderung in meinem Leib bedingt auch eine Veränderung der wahrgenommenen Bilder. Wenn ich mich im Raum bewege, "verändert sich alles, wie wenn man ein Kaleidoskop dreht"¹⁸⁷. Das zweite System ist die Gesamtheit derselben Bilder, in der aber jedes nur auf sich selbst bezogen ist und die Wechselwirkung zwischen den Bildern nach konstanten Naturgesetzen verläuft. Dieses System nennt

¹⁸⁵ Ebd., S. 46.

¹⁸⁶ "Und unter 'Bild' verstehen wir eine Art der Existenz, die mehr ist, als was der Idealist 'Vorstellung' nennt, aber weniger, als was der Realist 'Ding' nennt – eine Existenz, die halbwegs zwischen dem 'Ding' und der 'Vorstellung' liegt. Diese Auffassung der Materie ist ganz einfach die des gesunden Menschenverstandes." Ebd., S. 45. Auch wenn mir scheint, dass Bergsons Verständnis von "Bild" relativ allgemein gefasst ist und nicht ausschließlich den rein visuellen Eindruck meint, finde ich diese begriffliche Reduktion problematisch. Zu leicht wird dabei vergessen, dass sich die sinnliche Wahrnehmung der Welt nicht auf visuelle Reize beschränkt, dass die "Bilder", die wir uns machen, über eine Tonspur und einen Geruch verfügen. Dass wir mit ihnen in Berührung kommen können, dass dies taktile Reize auslöst und mehr noch, auch physische Veränderungen in unserem eigenen "Bild" bewirkt (im Zuge der Nahrungsaufnahme beispielsweise).

¹⁸⁷ Ebd., S. 58.

Bergson das Universum. Die Frage, wie dieselben Bilder diesen zwei Systemen angehören können, ist für ihn das dem Streit zwischen Realismus und Idealismus zugrundeliegende Problem.

Für mich stellen sich dabei noch andere Fragen: fehlen in dieser Klassifizierung der Bilder in zwei Systeme nicht die anderen Lebewesen, die auch ihren jeweils eigenen Leib zum Mittelpunkt haben? Bergson denkt die Beziehungen zwischen dem Leib und den Gegenständen der Welt, aber wie ist es um die Beziehungen zwischen zwei Lebewesen, Leib und Leib, bestellt? Da die Gesamtheit der Bilder immer schon eine Pluralität von Körpern – Lebewesen wie Gegenständen – beinhaltet, lassen sich die Wechselwirkungen der Bilder aufeinander wirklich auf Naturgesetze reduzieren?

Und wie kommt die Wahrnehmung selbst zustande? Bergson verwehrt sich der Theorie, dass es das menschliche Gehirn ist, das Wahrnehmung hervorbringt. Wenn es den Anschein hat, dass die Wahrnehmung "von den inneren Bewegungen der Gehirns substanz abzuhängen scheint, daß sie sich verändert, wenn diese sich verändern, daß sie erlischt, wenn diese zerstört werden"¹⁸⁸, dann liegt dem laut Bergson ein großer Irrtum zugrunde. Wer behauptet, dass dem so wäre, würde sich die Gehirns substanz als etwas aus sich selbst heraus Existierendes vorstellen, das sich vom Rest der materiellen Welt isolieren könnte. "Aber kann das Nervensystem lebend gedacht werden ohne den Organismus, der es ernährt, ohne die Atmosphäre, in welcher der Organismus atmet, ohne die Erde, welche von dieser Atmosphäre umweht wird, ohne die Sonne, um welche die Erde gravitiert? Allgemeiner gesprochen: die Fiktion eines materiellen Gegenstandes, der isoliert für sich bestünde, enthält, kann man sagen, eine Absurdität; denn der Gegenstand verdankt ja seine physikalischen Qualitäten den Relationen, in denen er mit allen anderen Gegenständen steht, und hängt mit allen seinen Bestimmtheiten und somit seiner ganzen Existenz von seinem Platze in der Gesamtheit des Universums ab."¹⁸⁹

So sehr ich mit Bergson einverstanden bin, was das existentielle In-der-Welt sein unseres Nervensystems und Körpers betrifft, ich sehe darin keinen Widerspruch zu der Annahme, dass eben dieses Nervensystem entscheidend am Generieren unserer Wahrnehmungsempfindungen beteiligt ist. Es verwundert mich, dass Bergson einerseits in

¹⁸⁸ Ebd., S. 57.

¹⁸⁹ Ebd., S. 58.

den materiellen Gegebenheiten von Leib und Welt die Grundlage aller Wahrnehmung und aller Bewegung (und somit auch des Denkens) sieht, genauso wie er von der tragenden Rolle ausgeht, die das Gedächtnis in jedem Wahrnehmungsakt spielt – dass er aber andererseits nicht annehmen will, dass sowohl das Gedächtnis als auch die Wahrnehmung physisch im menschlichen Leib und Gehirn verankert sind und dass somit beide Phänomene sehr wohl an die "inneren Bewegungen der Gehirnssubstanz" gebunden sind.

Dabei scheint Bergsons philosophisches Verständnis der Tätigkeit des Nervensystems sowohl vorausahnend als auch die neurowissenschaftlichen Kenntnisse seiner Zeit wiederzugeben. Er spricht von "zentripetalen Nerven", die die Reize der Außenwelt zum Nervenzentrum leiten und von "zentrifugalen Nerven", die die Reize vom Zentrum zurück an die Peripherie senden und dadurch Bewegung auslösen. Die "Affektionen", die die äußeren Reize in seinem Leib auslösen, versteht er als Aufforderungen zum Handeln, die ihm aber gleichzeitig auch die Möglichkeit freistellen, abzuwarten oder gar nichts zu tun. Den Einfluss der Bilder auf den Leib interpretiert Bergson somit als Übertragung von Bewegung, die vom Leib an die Bilder zurückgegeben wird. In seiner Rolle als Antwortender ist dem Leib eine gewisse Wahlfreiheit gegeben, sich zu entscheiden, in welcher Form er die Bewegung zurückgeben will.¹⁹⁰

In dieser Auffassung spiegelt sich das Wissen moderner Neurowissenschaft wieder, wonach ein Reiz von sensorischen Neuronen in der Haut und den Sinnesorganen ans Gehirn weitergeleitet wird, während die Motoneurone im Gehirnstamm und Rückenmark diese Informationen an Muskel- und Drüsenzellen senden und deren Aktivität steuern. Sogenannte Interneurone fungieren dabei als Umschaltstationen zwischen sensorischen und motorischen Neuronen. Der Reiz nimmt dabei im Neuron die Form eines sogenannten *Aktionspotenzials* an. Dieses Potenzial wird von Nervenzellen mit exzitatorischer Funktion weitergeleitet, während inhibitorische Zellen ihre Endigungen, an denen die Signalübertragung zwischen den Nervenzellen stattfindet, dazu verwenden, die Empfängerzelle an der Weiterleitung der Information zu hindern.¹⁹¹ Charles Sherrington, der entdeckt hatte, dass die Nerventätigkeit sowohl hemmende als auch erregende Form annehmen kann, schloss daraus, dass die Hemmung die Stabilität der Reaktion erhöht, indem die inhibitorischen Neuronen alle konkurrierenden Reflexe ausschalten.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 53-54.

¹⁹¹ Vgl. Eric R. Kandel, *Auf der Suche nach dem Gedächtnis. Die Entstehung einer neuen Wissenschaft des Geistes* (München: Siedler Verlag, 2006), S. 82-87.

"Reflexintegration und Entscheidungsfähigkeit von Rückenmark und Gehirn gehen auf die integrativen Merkmale einzelner Motoneuronen zurück. Ein Motoneuron addiert alle erregenden und hemmenden Signale und führt dann auf Grundlage dieser Berechnung eine entsprechende Handlung aus."¹⁹²

Obwohl Bergson also über gewisse neurologische Kenntnisse zu verfügen schien, fand er die Antwort der Physiologen und Psychologen auf die Frage nach der Bestimmung der Nervenarten unbefriedigend. Die Idee, dass die "zentripetalen" Nerven im Zuge der Reizübertragung im menschlichen Körper die Vorstellung der Außenwelt in Form eines unausgedehnten Bildes entstehen lassen, schien ihm absurd. Wie sollte das Nervensystem, das selbst ein Bild ist, die Bilder der äußeren Welt in sich enthalten – wo doch offensichtlich das Gehirn Teil der materiellen Welt ist und nicht umgekehrt? "Die ganze Schwierigkeit des Problems, mit dem wir uns beschäftigen, rührt daher, daß man sich die Wahrnehmung als eine Art photographischer Ansicht der Dinge vorstellt, welche von einem bestimmten Punkte mit einem besonderen Apparat – unserem Wahrnehmungsorgan – aufgenommen wird, um alsdann in der Gehirnschicht durch einen unbekanntem chemischen und psychischen Vorgang entwickelt zu werden. Aber warum will man nicht sehen, daß die Photographie, wenn es überhaupt eine Photographie ist, von allen Punkten des Raumes aus im Innern der Dinge schon aufgenommen und schon entwickelt ist?"¹⁹³

Diese Metapher von Wahrnehmung als Photographie trifft für mich den wunden Punkt der Bergsonschen Wahrnehmungstheorie. Es ist nämlich beides der Fall: die Welt 'da draußen' existiert und ist bereits in sich abgebildet, entwickelt, ob ich meine Sinne öffne, um sie wahrzunehmen oder nicht. Und doch werden die äußeren Reize dieser Welt, in dem Moment, in dem ich die Augen öffne, in meinem Gehirn aus einzelnen Bausteinen zu dem Bild zusammengesetzt, das ich mir von der Welt da draußen mache – und in diesem Sinne wird das Bild auch in meiner Gehirnschicht entwickelt. Die "chemischen und psychischen Vorgänge", die dies ermöglichen, sind heute alles andere als unbekannt.

Wenn diese Vorgänge gestört werden oder die Gehirnschicht selbst zerstört wird, dann beeinträchtigt das unsere Fähigkeit, uns ein Bild zu machen. Wir erblinden, wir verlieren den Sinn für Bewegung oder für Farben, oder wir machen uns ein Bild, das nicht mehr dem Konsens der kollektiven Bilderproduktion entspricht – in Form von Halluzinationen

¹⁹² Ebd., S. 88.

¹⁹³ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 69.

oder Psychosen. Für Bergson ist auch diese Veränderung eine, die er nicht in der Produktivkraft des menschlichen Gehirns verankert sehen will. Indem Bergson Wahrnehmung als eine Frage versteht, die von meiner Umgebung an meine motorische Tätigkeit gerichtet wird, resultiert eine Verletzung der Sehnerven deshalb in einem Verlust von Wahrnehmung, weil bestimmte Punkte des Raumes keine Wahl mehr von meinem Körper fordern, ja mich in einer gewissen Machtlosigkeit zurücklassen. "Deshalb wird unsere Wahrnehmung um eins ihrer Elemente verringert, sooft einer der sogenannten sensorischen Fäden durchgeschnitten wird, denn dadurch wird ein Teil des äußeren Gegenstandes außerstand gesetzt, an unsere Tätigkeit zu appellieren; dasselbe geschieht, wenn sich eine feste Gewohnheit gebildet hat, weil dann die fertige Antwort die Frage überflüssig macht."¹⁹⁴

So sehr ich mit Bergson d'accord gehe was die Gewohnheit betrifft – darin eine (vorge)fertigte Antwort auf eine immer wieder neu gestellte Frage zu sehen scheint mir überaus stimmig – so wenig bin ich mit seiner Erklärung zum Ausfall der Wahrnehmung bei Beinträchtigung unseres Nervensystems einverstanden. Wie soll ein äußerer Gegenstand im Stande sein oder vielmehr: außer Stande gesetzt werden, an unsere Tätigkeit zu appellieren? Welcher Teil des Gegenstands wird da affiziert? Und wie soll das von Statten gehen? Wie soll die Durchtrennung der Nerven in meinem Leib eine Auswirkung auf den Gegenstand haben? Und wenn sie das tatsächlich hätte, wie wäre dann zu erklären, dass sich diese Auswirkung auf die Relation zwischen dem Gegenstand und meinem Leib beschränkt und keinen Einfluss auf die Relation des Gegenstands zu allen anderen Körpern hat? Ist das Nicht-mehr-im-Stande-Sein des Gegenstandes, seinen Appell an mich zu richten, nicht viel mehr darin begründet, dass die Verletzung meiner Sehnerven die Übertragung des Reizes an mein Gehirn unmöglich macht und dass somit meine *Empfänglichkeit* für den an mich gerichteten Appell außer Stande gesetzt ist?

Dass ich die Frage nicht mehr höre oder sie vielmehr nicht mehr *so* höre *wie* vor der Verletzung bedeutet nicht das Ende meiner *Verantwortlichkeit*. Ich habe weder die Fähigkeit noch die Verpflichtung zu antworten verloren. Da sich meine Wahrnehmung aus weit mehr als visuellen Reizen zusammensetzt, bedeutet der Ausfall eines dieser Reize kein komplettes Verstummen der Bergsonschen Frage an meine motorische Tätigkeit. Und

¹⁹⁴ Ebd., S. 74.

der Ausfall eines sensorischen Nervs bedeutet nicht den Verlust der Kontrolle über meine motorischen Nerven. Ich bin alles andere als machtlos.

Wenn es also heißt: "Das Gehirn ist also nach unserer Ansicht nichts anderes als eine Telephonzentrale: seine Aufgabe ist, 'die Verbindung herzustellen' – oder aufzuschieben. Es fügt dem, was es empfängt, nichts hinzu (...)." ¹⁹⁵, dann erhebe ich meine Stimme, um zu widersprechen. Das Gehirn ist weit mehr als eine Telephonzentrale, es leitet nicht nur auf eingleisigen Bahnen weiter, es stellt Verknüpfungen zwischen verschiedenen Reizen, Funktionen und bereits gespeicherten Informationen her. Das daraus resultierende Ganze ist mehr als die Summe der einzelnen Teile. Dieses *mehr*, das da hinzugefügt wird, ist der Struktur und Aktivität unseres Archivs zu verdanken. Um Bergson auch sich selbst widersprechen zu lassen, noch einmal: "Dem, was unsere Sinne uns unmittelbar und gegenwärtig geben, mengen wir tausend und abertausend Elemente aus unserer vergangenen Erfahrung bei."

Neurowissenschaft, Gedächtnisarbeit und Archivierung

Wenn ich den Körper als Archiv denke, dann nicht einfach im Sinne einer Metapher, die das Archiv "als Akkumulation und Kapitalisierung des Gedächtnisses auf einem bestimmten Träger und an einem äußeren Ort" ¹⁹⁶ begreift und die Struktur dieses Speicher- und Ordnungssystem sinnbildlich auf die Struktur der menschlichen Psyche zu übertragen sucht. Dieses Sinn-Bild einer *hypomnestischen* Archivierung ¹⁹⁷ spielt zweifellos eine bedeutsame und sinn-stiftende Rolle in meinem Versuch, die Begriffe

¹⁹⁵ Ebd., S. 62.

¹⁹⁶ Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 27.

¹⁹⁷ Ebd., S. 25: "Vergessen wir niemals diese griechische Unterscheidung zwischen *mnéme* oder *anámnēsis* auf der einen und *hypómnestis* auf der anderen Seite. Das Archiv ist hypomnestisch." *μνήμη* ist die Muse der Erinnerung sowie das altgriechische Wort für Gedächtnis. *ἀνάμνησις* wurde von Platon wie Sokrates als Begriff für die Wieder-Erinnerung an dem Bewusstsein verborgenes Wissen, oder auch, bei Platon, die Wahrheit der vorgeburtlichen Ideenschau, geprägt. Im *Phaidros* begründet Platon seine Kritik an externen Speichermedien wie der Schrift (*υπομνηματα*) als "künstliches Gedächtnis" mit der Vermutung, dass diese das 'natürliche' Erinnerungsvermögen verkümmern ließen. Im aktuellen Sprach-Gebrauch impliziert die *Anamnese* im medizinischen Kontext nicht nur das Wieder-Erinnern der Patientin oder des Patienten an seine oder ihre Krankengeschichte, sondern ist auch als "Bestandsaufnahme" zu verstehen – und somit bereits ein *archivarischer* Begriff. Ich will in weiterer Folge versuchen zu zeigen, wie das Körper-Archiv sowohl hypomnestisch als auch mnestisch agiert.

Archiv und Körper kurzzuschließen. Aber mein Verständnis des Körper-Archivs erschöpft sich darin nicht. Es ist viel mehr die tatsächliche, physische Archivierungsarbeit des Körpers, die hier Beachtung finden soll.

Wie archiviert der menschliche Körper Erfahrung? Wie funktioniert Erinnerung? "If people in the audience remember this film tomorrow, it's because there has been some change in the gene expression of their brain. And everyone will have a slightly different brain because they learned somewhat different things." So eröffnet Eric Kandel den ihm gewidmeten Dokumentarfilm. Aber warum ist das so? Warum ist das, was wir lernen, aufnehmen und abspeichern im Zuge eines Filmerlebnisses so unterschiedlich?

Was in unserem Archiv eingeschrieben wird, bündelt sich in unserem Nervensystem in einem komplexen Netzwerk aus Nervenzellen (Neuronen) und Synapsen. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Zellen, die Synapsen, werden im Lauf eines Lebens entweder so sehr geschwächt, dass sie irgendwann verschwinden – oder sie werden immer stärker. Wenn zwei oder mehrere Zellen gleichzeitig aktiviert werden ("feuern" im Jargon der Neurowissenschaftler_innen), wächst die Verbindung zwischen den Zellen. "Je öfter also zwei Zellen gleichzeitig feuern, umso besser werden die Verbindungen zwischen ihnen. Irgendwann sind die Zellen so gut verdrahtet, dass eine Aktivierung der einen Zelle auch zu einer Aktivierung der anderen Zelle führt. Dieses einfache Prinzip ist die Grundlage des Lernens."¹⁹⁸

Eric Kandel war zu dieser Erkenntnis gekommen, indem er die Meeresschnecke *Aplysia* wie einen Pawlowschen Hund konditionierte und dabei feststellte, dass die wiederholte Koppelung von verschiedenen Reizen zur Stärkung der Synapsen zwischen Neuronengruppen führt, die zuvor nur über eine schwache Verbindung verfügten. Lernprozesse sind somit nichts anderes als eine Konditionierung und Veränderung der Synapsen in unserem Gehirn.¹⁹⁹ Für die Entdeckung dieser neuronalen Grundlage von Lernen und Gedächtnis und seine Erkenntnisse zur Signalübertragung im Nervensystem

¹⁹⁸ Der Psychologe Donald Hebb hatte dieses Prinzip bereits 1949 formuliert, lange bevor die Aktivität der Nervenzellen erstmals mit Elektroden gemessen werden und somit die Hebbsche Regel bestätigt werden konnte: "What fires together, wires together." Vgl. Bas Kast, *Revolution im Kopf*, S. 68.

¹⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 69-71. Siehe auch Kandel, *Auf der Suche nach dem Gedächtnis*, u.a. S. 222: "Bei den drei einfachen Lernformen, die wir bei der *Aplysia* untersuchten, fanden wir heraus, dass Lernen die Stärke der Verbindungen – und daher die Wirksamkeit der Kommunikation – zwischen bestimmten Zellen des für das Verhalten verantwortlichen neuronalen Schaltkreises verändert."

erhielt Kandel im Jahr 2000 gemeinsam mit Arvid Carlsson und Paul Greengard den Nobelpreis für Medizin.

Eric Kandel hatte seine wissenschaftliche Karriere nicht als Neurobiologe begonnen. Nach dem Abschluss seines Harvard-Studiums Europäischer Geschichte und Literatur begann er eine Ausbildung zum Psychoanalytiker an der N.Y.U. Medical School. Neugier und die kühne Hoffnung, er könne den Sitz von Ich, Es und Über-Ich im menschlichen Gehirn entdecken, brachte ihn zur Neurobiologie. Sein wachsendes Interesse an den biologischen Grundlagen des menschlichen Bewusstseins veranlasste ihn schließlich, das Psychiatrie-Studium aufzugeben und sich ganz der neurologischen Forschung zu widmen. Diese Entscheidung war allerdings keineswegs eine Abkehr von der Psychoanalyse: im Gegenteil. Wie Kandel in *Auf der Suche nach dem Gedächtnis*²⁰⁰ ausführlich erklärt, sieht er die Zukunft von Psychoanalyse und Neurobiologie in einer intensiven Zusammenarbeit beider Disziplinen.

Den Grundstein für diese Zusammenarbeit hatte Sigmund Freud in seiner anatomischen Forschungsarbeit gelegt, die er letztendlich aufgab, um seine ärztliche Praxis zu eröffnen und damit die Psychoanalyse zu begründen. Freud nannte die neurophysiologischen Einheiten zwischen den Neuronen "Kontaktschranken" und stellte sich ihre Wirkungsweise nicht unähnlich dazu vor, was heute über Synapsen bekannt ist. Laut Freud hemmen die Kontaktschranken zwischen den Neuronen die Reizübertragung. Wenn aber zwei Neuronen gleichzeitig gereizt werden, wird der Widerstand schwächer und dadurch eine zukünftige, abermalige Verknüpfung der beiden Neuronen begünstigt. Weiters nahm Freud an, dass die Reizung eines Neurons zu einer temporären Verminderung des Widerstands an allen seinen Kontaktschranken (Synapsen) führte und somit sein Potential für Assoziationen und Verbindungen mit anderen Neuronen erhöhe.²⁰¹

²⁰⁰ Kandel erzählt von seiner diesbezüglichen Überzeugung wie von seiner wissenschaftlichen Karriere nicht nur im Film von Petra Seeger sondern auch in einem Werk mit gleichem Titel, das die Vermittlung von Fachwissen mit einer autobiographischen Erzählung verknüpft: Eric R. Kandel, *Auf der Suche nach dem Gedächtnis. Die Entstehung einer neuen Wissenschaft des Geistes* (München: Siedler Verlag, 2006). Titel der englischsprachigen Originalausgabe: *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind* (New York: W. W. Norton, 2006).

²⁰¹ Vgl. Peter Amacher, *Freud's Neurological Education and Its Influence on Psychoanalytic Theory* (New York: International Universities Press, 1965).

In *Die Individualität des Gehirns. Neurobiologie und Psychoanalyse*²⁰² erkunden François Ansermet und Pierre Magistretti, wie Erfahrung im menschlichen Gehirn gespeichert wird und welche Parallelen sich bei der Erforschung dieser Frage in den theoretischen Zugängen der beiden Disziplinen ergeben. Das zentrale Konzept im Dialog zwischen Psychoanalyse und Neurobiologie ist dabei die Plastizität des Gehirns – ein Konzept, das die im Zuge von Lernprozessen, Wahrnehmung und Erfahrung kontinuierlichen anatomischen Veränderung des neuronalen Netzwerkes im Gehirn meint und damit nicht zuletzt auch auf Eric Kandel's Entdeckungen basiert. "Das Gehirn funktioniert also nicht - wie die Hirnforschung bis vor kurzem annahm - wie eine Maschine oder ein Computer, das seine TrägerInnen steuert, sondern es verändert sich je nachdem, wie diese ihre Umwelt wahrnehmen."²⁰³ Wahrnehmung und Erfahrung schreiben sich also *buchstäblich, physisch*, im Körper ein und hinterlassen ihre synaptischen Spuren im Gehirn.

"Überraschenderweise passiert im Hirn neurobiologisch das, was sich der frühe Freud unter 'Erinnerungsspuren' und 'Wahrnehmungszeichen' vorstellte. Mehr noch: Was Freud 'Unbewusstes' und 'Phantasievorstellungen' nannte, ist eine neurobiologische Realität."²⁰⁴ So ist z.B. die Amygdala (*Corpus amygdaloideum*)²⁰⁵ die für die Entstehung von Emotionen zentrale Struktur des limbischen Systems. Sie speichert die Verknüpfung von Ereignissen mit Emotionen und leitet vegetative Reaktionen ein. Die Wirkungsweise der Amygdala und die Verknüpfungsarbeit des neuronal-synaptischen Netzwerkes im Gehirn ermöglichen, dass Situationen ähnlich zu denen, die einmal intensive Gefühle hervorgerufen haben, eine starke somatische Reaktion auslösen, obwohl sie objektiv betrachtet nicht vergleichbar sind. Ganz besonders dann, wenn keine bewusste Erinnerung mehr an das auslösende Ereignis besteht, wird dafür der Begriff "Körpergedächtnis" geprägt. "Die Informationen, die [die Amygdala] dem bewussten Gedächtnis liefert, beruhen auf den 'Phantasievorstellungen'; damit beeinflusst die Amygdala die Eigenart der

²⁰² François Ansermet und Pierre Magistretti, *Die Individualität des Gehirns. Neurobiologie und Psychoanalyse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005).

²⁰³ Urs Hafner, "Biologie des Unbewussten" in: *Freitag* 05, Februar 2006.
<http://www.freitag.de/2006/05/06051801.php> (letzter Zugriff 25.08.2008)

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Vgl. Eric R. Kandel, James H. Schwartz, Thomas M. Jessell (Hrsg.), *Neurowissenschaften. Eine Einführung* (Heidelberg, Berlin, Oxford: Spektrum Akademischer Verlag, 1995), S. 618-623.

Information, die in das Bewusstsein gelangt, und die Wahrnehmung der Wirklichkeit selbst."²⁰⁶

Was in unserem *Körper-Gedächtnis*, in unserem Archiv und Nervensystem abgespeichert wird, schlummert dort nicht einfach vor sich hin, bis wir uns entscheiden, es wieder auszugraben. Im Gegenteil: die Plastizität unseres Gehirns lässt sich nicht einfach als unendliche Aufnahmefähigkeit interpretieren, sondern bedeutet eben auch eine Flexibilität und Wandelbarkeit des bereits Vorhandenen, eine kontinuierliche neuronale Aktivität. Dabei bedingt die bereits vorhandene Struktur aus Synapsen und Nervenzellen unsere Aufnahmefähigkeit. Finden neue Informationen neuronale Andockpunkte mit bereits gespeicherten ähnlichen Inhalten oder schon breitgetretene synaptische Pfade? Oder muss sich die neue Information erst den Weg durch einen (vergleichsweise) 'unberührten' Nervenschwamm bahnen?

Die Plastizität unseres Nervensystems macht somit auch die von François Ansermet und Pierre Magistretti konstatierte *Individualität des Gehirns* aus: kein menschliches Gehirn und kein menschliches Archiv gleicht 1:1 einem anderen, weil die (Lern)Erfahrungen, die wir im Lauf eines Lebens machen, synaptische Spuren in unserem Körper hinterlassen, die sich in der kontinuierlich wachsenden und sich verändernden Struktur unseres Nervensystems einschreiben und dieses prägen. Diese Erfahrungen sind uns *eigen*, auch wenn wir manche davon mit anderen Menschen *gemein* haben mögen. Erfahrung ist insofern *jemeinig*, als dass der Erfahrungs-Raum, den wir mit anderen *teilen*, nicht doppelt besetzt, zu zwei identischen Körpern – Erfahrungs-Stätten – verdichtet werden kann. Um ein sich 1:1 gleichendes Archiv zu generieren, müssten zwei Menschen nicht nur über identes (genetisches) *Ausgangsmaterial* verfügen, sondern in jedem Erfahrungs-Moment zur selben Zeit am selben Ort sein und somit *eine Stätte teilen*. Die existentielle Unteilbarkeit der Stätte macht dies unmöglich.²⁰⁷

An diesem Punkt, der Unteilbarkeit der Stätte, angelangt, möchte ich meine Frage wieder aufnehmen, warum das, was wir im Zuge eines Filmerlebnisses lernen und abspeichern, so unterschiedlich ist. When Eric Kandel announces at the beginning of the documentary "And everyone will have *a slightly different brain* because they learned somewhat

²⁰⁶ Hafner, "Biologie des Unbewussten".

²⁰⁷ Wie unsere Erfahrungs-Stätte sowohl als 'teilbar' als auch 'unteilbar' zu verstehen ist, ist im Kapitel *Der Körper, mein Körper, die Körper* (S. 42-43) genauer erörtert.

different things." – why is that? Why will we have learned somewhat different things? Because each of us already has a (more than) slightly different brain *now*.

Was für uns erfahrbar wird, wird das immer schon an und von dieser unteilbaren Stätte aus, die unser Körper und unser Archiv ist. Was unserem Körper und Archiv widerfährt, schreibt sich nicht auf ein unstrukturiertes, unbeschriebenes Blatt ein, sondern trifft immer schon auf eine bereits vorhandene Struktur, die unsere Aufnahmefähigkeit und Aufmerksamkeit genauso reguliert wie unsere Speichermodalitäten. Unser Archiv ist ein komplexes Regelwerk der Informationsverarbeitung, in dem die bereits gespeicherten Daten entschieden dazu beitragen, wie mit 'neuen' Informationen umgegangen wird.

Archive Fever

"[Ê]tre en mal d'archive [kann] etwas anderes bedeuten als an einem Übel, an einer Störung oder an dem, was das Nomen 'mal' nennen könnte, zu leiden. Es heißt vor Leidenschaft brennen. Es heißt unaufhörlich, unendlich nach dem Archiv suchen müssen, da, wo es sich entzieht. (...) Es heißt, sich ihm in einem zwingenden, repetitiven und sehnsüchtigen Begehren, einem ununterdrückbaren Begehren nach einer Rückkehr zum Ursprung, einem Heim-Weh, einer Sehnsucht nach einer Rückkehr zum archaischen Ort des absoluten Anfangs zutragen. Kein Begehren, keine Leidenschaft, kein Trieb, kein Zwang, ja kein Wiederholungszwang, kein 'Verlangen-nach' könnten für denjenigen hervortreten, der nicht bereits auf die eine oder andere Weise dem Verlangen nach dem Archiv unterliegt."²⁰⁸

In *Mal d'Archive / Dem Archiv verschrieben* bringt Jacques Derrida wiederholt zum Ausdruck, wie das Wesen des Archivs sich nicht in der Archivierung und Bewahrung von Vergangenen erschöpft, sondern wesentlich und existentiell im Bezug zur Zukunft steht, im Zug des Zu-Künftigen (*l'à-venir*)²⁰⁹, des Kommenden, dessen, was gekommen sein wird – und wie diese dem Zu-Künftigen zu-gewandte Struktur des Archivs (mit)bestimmt, wie und was archiviert wird: "[D]as Archiv als (Ein-)Druck, Schrift, Prothese oder hypomnestische Technik im allgemeinen [ist] nicht nur der Ort einer Speicherung und Aufbewahrung eines *vergangenen* Inhalts, der auf jeden Fall existieren würde (...). Nein, die technische Struktur des *archivierenden* Archivs bestimmt auch die Struktur des *archivierbaren* Inhalts schon in seiner Entstehung und in seiner Beziehung zur Zukunft. Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet."²¹⁰ Und drei Seiten weiter: "Vor allem muß es uns daran erinnern, daß die sogenannte Archivtechnik nicht mehr nur allein den Moment der bewahrenden Aufzeichnung, sondern schon die Institution des archivierbaren Ereignisses bestimmt, und daß sie dies jeher getan

²⁰⁸ Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 161. Das leidenschaftliche Brennen artikuliert sich im Titel der englischen Übersetzung – *Archive Fever. A Freudian Impression* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1995).

²⁰⁹ "[I]ch spreche lieber von der Zukunft [l'avenir] als vom Futur [futur], um eher auf die Kunft [la venue] eines Ereignisses hinzuweisen als auf eine zukünftige Gegenwart [présent futur]." Ebd., S. 123-124.

²¹⁰ Ebd., S. 35.

hat. Sie bedingt nicht bloß die eindruckende Form oder Struktur, sondern den eingedrückten Inhalt des Eindrucks: der *Druck* des *Eindrucks* vor der Spaltung zwischen dem Eingedrückten und dem Eindrückenden. (...) Trivialer: man erlebt nicht mehr in derselben Weise, was sich nicht mehr auf dieselbe Weise archivieren läßt. Der archivierbare Sinn läßt sich ebenfalls und vorab von der archivierenden Struktur mitbestimmen. Er beginnt im Eindrückenden."²¹¹

An keiner Stelle der rund 200 Seiten, die er zum Archiv verfasst hat, räumt Derrida ausdrücklich die Möglichkeit ein, dass das Archiv, von dem er spricht, auch den menschlichen Körper meinen könnte. Und doch sind die soeben zitierten Zeilen nicht die einzigen, die für mich in ihrer Bedeutungs-Zuschreibung über das Archiv als hypomnestische Technik "auf einem bestimmten Träger und an einem äußeren Ort" hinausweisen. Und ist nicht der menschliche Körper in einem gewissen Sinne auch ein "bestimmter Träger" (von Informationen und gespeicherter Erfahrung) und ein äußerer Ort? Äußerlich im Sinne des Körpers als Stätte, die immer schon in einem Außen situiert ist, von einem Außen umgeben ist, und nur durch diese 'äußerliche' Peripherie, an der Welt an Haut grenzt, erst in Bezug zu Welt stehen kann, ihr In-der-Welt-sein verwirklichen kann?

Hätte Derrida also dieser Lesart seines Textes, in der das Archiv für mich immer auch das Körper-Archiv mitmeint, zugestimmt? Vielleicht. Oder hätte er zumindest zugelassen, dass sein Text so gelesen wird? Ich würde sagen: er hat es bereits zugelassen. Er hat die möglichen Lesarten, in denen sein Text gelesen werden wird, bereits autorisiert. Ganz im Sinne der Dekonstruktion, die gemahnt, die Verantwortung für den eigenen Text und seine Wirkung auch dort zu übernehmen, wo sich diese ins Unberechenbare verflüchtigt, an den Fluchtlinien der Iterabilität entlang.

Wenn es also heißt: "*Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet.*" – ein Schlüsselsatz der Archiv-Logik – dann ist hier für mich die hypomnestische Technik, von der Derrida spricht, genauso gemeint wie der Körper, der über sein eigenes Arsenal an Archivierungs-Techniken verfügt. Die Neuronen und Synapsen im menschlichen Gehirn sind nicht nur die technischen Assistenten dieser Archivierungs- und Gedächtnisarbeits, nein, sie bringen das zu Archivierende überhaupt erst hervor, sie generieren Wahrnehmung, setzen Wahrnehmungsbausteine zusammen,

²¹¹ Ebd., S. 38.

verknüpfen und deuten Information. Das Langzeitgedächtnis speichert Erinnerungen in denselben Arealen in der Großhirnrinde, in denen Informationen verarbeitet und Reize in Wahrnehmungsempfindungen umgewandelt werden.²¹²

Der "archivierbare Sinn" beginnt laut Derrida "im Eindrückenden", die Struktur und Technik des Archivs "bedingt nicht bloß die eindruckende Form oder Struktur, sondern den eingedrückten Inhalt des Eindrucks: der *Druck* des *Eindrucks* vor der Spaltung zwischen dem Eingedrückten und dem Eindrückenden." Es ist dieser *eindrucksvolle Moment des Eindrucks* in dem wir ganz Körper und ganz Archiv sind. Der Moment, in dem die drei Ekstasen der Zeit in einem Augenblick zusammenfallen, "in dem der Abdruck vom Druck des Eindrucks noch nicht hinterlassen, zurückgelassen worden ist"²¹³ – das Vergangene, Erfahrene, in uns Archivierte, Bewahrte und Abgespeicherte (die Struktur des Subjektils, das den Druck des Eindrucks empfangen und den Abdruck archivieren wird); das Gegenwärtige, das sich *hier und jetzt* Eindrückende (Gegenwärtigkeit von Zeit und Raum, meine Körperlichkeit und meine Stätte); und das Zu-Künftige: das, was wir archiviert und erinnert haben werden und das, was wir auf uns zukommen lassen, was wir erwarten, erwartet haben und immer schon erwartet haben werden. In diesem Blick und dieser Gewandtheit auf den Zug der Zukunft entfaltet sich die Struktur des Subjektils, in dieser Ausrichtung auf das Zu-Künftige schlägt des Herz des Archivs: "Es ist von der Zukunft her geöffnet."²¹⁴ Diese Öffnung ist seine Lebendigkeit, es wird niemals abgeschlossen sein, solange es in diesem Zug der Zukunft steht und nicht aufhört, archivarisch tätig zu sein und Archivarisches zu produzieren.

Diese dreifaltige und in-sich-gefaltete Struktur des Archivs ist es, die bedingt, dass *die Archivierung das Ereignis in gleichem Maße hervorbringt, wie sie es aufzeichnet*. Unsere augenblickliche Gestimmtheit ist nicht nur eine Antwort auf die "äußeren Umstände", auf die Stimmung unserer Umgebung, sie ist immer auch Resultat der zeitlichen Gestimmtheit unseres Archivs. Sowohl im bewussten wie unbewussten Erinnern und Vergegenwärtigen vergangener Erfahrung, im Gespür für die Spuren der Gewesenheit, als auch in der Gewandtheit und im Vorlaufen auf das Zu-Künftige, im Vorahnen, Erwarten und Hoffen, stellt sich unser Bezug zur Gegenwärtigkeit als jemeiniger her. Was wir erwarten, ist dabei

²¹² Vgl. Kandel, *Auf der Suche nach dem Gedächtnis*, S. 147-148.

²¹³ Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 170.

²¹⁴ Ebd., S. 123.

durch die Spuren unserer Erfahrungen wie das sich immer wieder jetzt Ereignende bedingt. Was wir erinnern, ist ebenso wenig konstant und unveränderlich; in der Wiederholung, im Wieder-Hervorholen der Erinnerungsinhalte und im Wieder-Begehen und Wieder-(Auf)lesen der Erinnerungsspuren verändert sich das zu Erinnernde.²¹⁵ Im Archiv *vollzieht* sich Zeitlichkeit, *zeitigt* sich Zeitlichkeit "als gewesend-gegenwärtigende Zukunft".²¹⁶

Das Herz des Archivs ist also offen für das Zu-Künftige, es schlägt auf die Zukunft hin, und es schlägt im (Ge)Wissen des Gewesenen. But what does it mean to know by heart? To know something by heart, es *auswendig* wissen, es im Gedächtnis, im Herzen des Archivs, *bewahren...* – wie wird da bewahrt? Und was wird gewendet? Wohin? Wo hinaus?

Vielleicht ist es ein Blatt, das sich wendet. In dem Moment, in dem die Niederschrift, das *hypomnestische*, technische Gedächtnis in das Herz des Archivs gewandert ist und sich dort eingeschrieben hat, indem es verinnerlicht, wiederholt und wieder-hol-bar gemacht wurde und damit *anamnestisch* bewahrt ist, kann das Blatt – das Palimpsest – gereinigt, gewaschen, abgeschabt und neu beschrieben werden. Vielleicht.

Gedächtnis und Erinnerung

An eine verwandte Unterscheidung zu der zwischen *hypómnema* und *anámnesis* erinnern Jacques Derrida (in *Mémoires für Paul de Man*) und Paul de Man (in "Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics"²¹⁷): die Unterscheidung, die Hegel in seiner Enzyklopädie zwischen *Gedächtnis* und *Erinnerung* trifft. Die *Erinnerung* ist das verinnerlichende Gedächtnis,

²¹⁵ Auf diesen existentiellen Zusammenhang zwischen Wiederholung und Veränderung weist Derrida hin, wenn er in "Signatur Ereignis Kontext" von der Iterabilität des Zeichens spricht. Die wesenhaft Veränderung hervorrufende Wirkung der Wiederholung ist in der Herkunft des Wortes verankert: das lateinische *iter* ("von neuem") leitet sich aus dem Sanskrit ab, von *itara* – "anders". Vgl. Jacques Derrida, "Signatur Ereignis Kontext", in: Derrida, *Randgänge der Philosophie*, übers. von Gerhard Ahrens (Wien: Passagen Verlag, 1988), S. 291-314.

²¹⁶ Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer, 1993), S. 350.

²¹⁷ Paul de Man, "Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics", in: *Critical Inquiry* Vol. 8., No. 4. (Summer 1982), S. 761-775. Zitiert nach Derrida, *Mémoires*, S. 73-77, Übersetzung von Hans-Dieter Gondek.

"die Erinnerung als innere Versammlung und Wahrung von Erfahrung"²¹⁸. Das *Gedächtnis* wiederum "ist zugleich das Gedächtnis, das denkt (...), und das willentliche Gedächtnis, das mechanische Vermögen des Auswendiglernens."²¹⁹

Diesem mechanischen Vermögen des Auswendiglernens schreiben Hegel und de Man eine Qualität zu, die den Worten ihre Bedeutung entzieht, ja, die den Sinn der Worte vergessen lässt. "Wir können nur dann auswendig lernen, wenn alle Bedeutung vergessen ist und die Worte gelesen werden, als wären sie eine bloße Liste von Namen. 'Man weiß bekanntlich', sagt Hegel, 'einen Aufsatz erst dann recht auswendig, wenn man keinen Sinn bei den Worten hat; das Hersagen solches Auswendiggewußten wird darum von selbst akzentlos.'²²⁰

Auch wenn der von Hegel beschriebene Entzug von Sinn tatsächlich eine mögliche, erfahrbare Begleiterscheinung des Sich-Einprägens von Texten, Fakten und Wissen ist – wenn dem ausschließlich so wäre, wäre kein Schauspiel, kein Kino, kein Theater denkbar. Oder diese kulturellen Traditionen wären weitaus weniger beliebt als dies der Fall ist. Das Rezitieren und Wiedergeben von Texten, die die Schauspielerin sich notwendig auswendig abrufbar gemacht hat, bleibt an ein Übermitteln von Bedeutung und Bedeutsamkeit gebunden. Die Rolle des Schauspielers scheint ein Spezialfall an der Kippe zwischen Gedächtnis und Erinnerung zu sein. Hier wird mechanisch auswendig gelernt und Handlungsanweisungen befolgt und gleichzeitig gilt es, den Text "zum Leben zu erwecken", ein Gefühl zu transportieren. *To know by heart* bedeutet für die oder den Schauspielenden eben auch, diesen Text zu verinnerlichen, ihn aus einem 'Innen' heraus nach ein 'Draußen' zu transportieren.

Dieses Element der Verinnerlichung, das das englische *knowing by heart* nahelegt, scheint mir aber nicht auf die kulturelle Praxis des Schauspielens beschränkt. Wenn beispielsweise die Lehrenden auf der Universität ihre Vorträge und Vorlesungen ausnahmslos so sinn-entleert gestalten würden, wie von Hegel und de Man in ihrer Definition von Gedächtnis intendiert, würde das dem Gleichklang von Lehre und Leere eine neue Bedeutung beifügen – die Universität aber bestimmt aufmerksame und interessierte Studierende kosten.

²¹⁸ Ebd., S. 771.

²¹⁹ Derrida, *Mémoires*, S. 73.

²²⁰ de Man, "Sign and Symbol", S. 772.

Auch wenn es darum geht, Inhalte nicht nur für kurze Zeit parat zu haben (um zum Beispiel eine Ansammlung von Fakten, "eine bloße Liste von Namen", bei einer Prüfung wiederzugeben), sondern diese im Langzeitgedächtnis einzuprägen, kommen wir ohne Sinn nicht weit. "Eine Erinnerung kann nur von Dauer sein, wenn die eintreffende Information gründlich und tief verarbeitet wird. Dazu müssen wir (...) sie sinnvoll und systematisch mit Inhalten verknüpfen, die bereits im Gedächtnis verankert sind."²²¹

Es ist dabei ganz besonders die Verknüpfung mit Emotionen – und somit Sinn und Sinnlichkeit –, die uns Erinnertes im Langzeitgedächtnis behalten lässt.²²² So erinnere ich mich beispielsweise an die Rede, die Muhammad Ali 1974 vor seinem legendären Kampf gegen George Foreman in Kinshasa, Zaire (heutige Demokratische Republik Kongo) hielt, und die ich nahezu fehlerfrei rezitieren kann, gerade auf Grund der irrwitzigen Bedeutung der Worte und des leidenschaftlichen Gefühls, das Ali in seinem Vortrag transportiert und auch bei mir als ZuhörerIn ausgelöst hat.²²³ Texte und Zitate, die wir uns eingeprägt haben, gerade weil sie uns *etwas bedeuten*, sind somit alles andere als frei von Sinn und Bedeutsamkeit.

Wenn es weiters bei Paul de Man heißt: "Das Auswendiglernen ist von der Erinnerung und von der Einbildung strikt zu unterscheiden. Es ist völlig bildlos, und Hegel macht sich über pädagogische Bemühungen lustig, den Kindern das Lesen und Schreiben beizubringen, indem man sie nötigt, Bilder mit bestimmten Worten zu assoziieren."²²⁴ – dann steht diese Behauptung im Widerspruch zu einer zwar nicht unumstrittenen, aber von

²²¹ Kandel, *Auf der Suche nach dem Gedächtnis*, S. 232.

²²² Und es ist wohl auch dieser Umstand, der in der englischen Wendung zum Ausdruck kommt, wo es eben nicht heißt *to know by brain* oder *to know meaninglessly* sondern *to know by heart*. Ein verwandter Ausdruck findet sich im Deutschen: sich etwas zu Herzen nehmen, es beherzigen, kann u.a. bedeuten es behalten, es sich merken, es sich einprägen, daran denken, es beachten. Eine Redewendung, die somit die Achtsamkeit mit der Verinnerlichung und der Bedeutsamkeit verknüpft. Hier schlägt das Herz des Archivs.

²²³ Bei einer Pressekonferenz im Waldorf Astoria Hotel im September 1974: "I done something new for this fight. I done wrestled with an alligator. That's right. I have wrestled with an alligator. I done tussled with a whale. I done handcuffed lightning, thrown thunder in jail. That's bad! Only last week I murdered a rock, injured a stone, hospitalised a brick! I'm so mean I make medicine sick! (...) Bad, fast! Fast! Fast! Last night I cut the light off in my bedroom, hit the switch and was in the bed before the room was dark." Zu sehen in Leon Gasts Dokumentarfilm *When We Were Kings* (1996).

²²⁴ de Man, "Sign and Symbol", S. 771.

der Antike bis zur Gegenwart vielfach erprobten Tradition der Mnemotechnik²²⁵. Auch meiner persönlichen Erfahrung und den modernen Erkenntnissen von Psychologie, Pädagogik und Neurowissenschaften scheint sie zu widersprechen. In der Schule wurde mir u.a. von meinen Fremdsprache-Lehrerinnen mehrfach geraten, in Lernprozesse so viele Sinne wie möglich miteinzubeziehen. Umso mehr Sinne stimuliert werden, umso leichter und nachhaltiger prägen wir uns neue Informationen ein. Wenn es beispielsweise darum gehen soll, Vokabeln auswendig zu lernen, dann gilt es, nicht nur das visuelle Gedächtnis, sondern ebenso das auditive oder taktile Gedächtnis zu trainieren, den neuen Sprachschatz oder die Wortpaare zu lesen, zu hören, laut auszusprechen, aufzuschreiben.

Das, was wir uns merken wollen, ist dadurch in unserem Gehirn 'präsenster' – das Langzeitgedächtnis speichert Inhalte genau in den Regionen, in denen die Informationen ursprünglich verarbeitet wurden. "Erinnerungen an visuelle Ereignisse werden in verschiedenen Arealen des visuellen Cortex gespeichert und Erinnerungen an taktile Ereignisse im somatosensorischen Cortex."²²⁶ Somit sind umso mehr Synapsen mit der Bewahrung einer Information betraut, umso mehr Sinne in die Verarbeitung derselben Information involviert waren.

Weiters ist eine Kontextualisierung und somit eine zusätzliche Verknüpfung mit Sinn und Bedeutung hilfreich. Die Kontextualisierung eines zu lernenden Inhalts bewirkt ebenfalls, dass schon bei der Verarbeitung der neuen Information zusätzliche neuronale Verbindungen aktiviert werden und somit die Präsenz des Inhalts im Gedächtnis gestärkt wird.

Wie bedeutsam gerade das visuelle Gedächtnis sowie das taktile *Körper-Gedächtnis* und die Kontextualisierung von Inhalten für das *Wiederhervorholen* von gespeicherten Daten ist, lässt sich feststellen, wenn wir eine Telefonnummer oder ein Passwort erinnern sollen und die gespeicherte Information erst in dem Moment abrufbar wird, indem wir das Telefon in die Hand nehmen oder das passende Eingabefeld am Bildschirm erscheint.

In diesem Fall dient die Anwendungssituation der zu erinnernden Information als Gedächtnisstütze, die dem Vergessen Einhalt gebietet. Gedächtnisstützen können aber auch zu Krücken werden, die unsere Bewegungsfreiheit beim Durchwandern unseres Archivs einschränken. Wenn wir beispielsweise nach einer Reise immer wieder die

²²⁵ Vgl. Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 5: L-Mn (Basel: Schwabe & Co, 1971), S. 1444-1449.

²²⁶ Kandel, *Auf der Suche nach dem Gedächtnis*, S. 148.

unterwegs gemachten Photographien betrachten, halten wir uns so einerseits etwas klarer und deutlicher präsent, als dies ohne visueller Dokumentation der Reise möglich gewesen wäre. Bis zu einem gewissen Grad funktionieren die Bilder auch als Anker, oder als Angel, es lassen sich daran auch andere, umliegende Bilder aus der Tiefe unserer Speicher ans Licht ziehen und wieder-(hervor)holen. Andererseits aber beschleunigt das Verbannen der Erinnerung auf einen äußeren Träger den natürlichen Prozess des Vergessens. Was klar und deutlich bleibt, ist nicht die Erinnerung an den Abdruck, der sich im Vollzug der Reise in unserem Archiv eingedrückt hat, sondern an das Abbild, das den inneren Eindruck ersetzt. Alles, was wir nicht photographisch eingefangen haben, das Drumherum um die hypomnestisch gespeicherten Bilder, verblasst immer mehr, verschwindet, wird ausgelöscht. "Es ist *dieselbe* Möglichkeit und auch dieselbe Notwendigkeit, die aus der Einschreibung des Gedächtnisses eine Ausstreichung der verinnerlichenden Erinnerung, der 'lebendigen Erinnerung' in der Präsenz einer Selbstbeziehung macht."²²⁷

Gedächtnisprothesen: Wunderblock Palimpsest Computer

Wie sehr aber wird das, was verblasst, was wir vergessen und austreichen, endgültig vergessen und ausgestrichen? Hinterlässt nicht auch das Ausgestrichene und Vergessene seine Spur?

Im Bejahen dieser Frage scheint die Metapher des Palimpsests für das menschliche Gedächtnis auf den ersten Blick stimmig: "What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, O reader! is yours. Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet in reality not one has been extinguished."²²⁸

Dieses Bild des Gedächtnisses als Palimpsest impliziert allerdings auch das Bild einer Tabula Rasa, einer abgeschabten und reingewaschenen Oberfläche, deren Tiefenstruktur unsichtbar bleibt und auf den Prozess der wiederholten Einschreibung keine Auswirkung hat. Was unserem Körper und Archiv widerfährt, schreibt sich aber nicht auf ein unstrukturiertes, unbeschriebenes Blatt ein, sondern trifft immer schon auf eine bereits vorhandene Struktur, die unsere Aufnahmefähigkeit, unsere Wahrnehmung und unsere

²²⁷ Derrida, *Mémoires*, S. 79.

²²⁸ Thomas De Quincey, "Suspiria de Profundis" [1845] in: De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings* (London: Penguin Books, 2003), S. 150.

Speicherprozesse mitbestimmt und gestaltet. Die Schichten und Ablagerungen unseres Archivs sind kein totes Material, das sich nur als lebloser Gegenstand archäologischer Bemühungen erforschen und erfahren lässt – diese Schichten sind aktive, lebendige Spuren, die gerade auch als Vergessene und Unsichtbare wirken.

In diesem Sinne erinnert das Palimpsest sowohl an die Wirkungsweise des menschlichen Archivs – und unterscheidet sich gleichzeitig von ihm. Die unsichtbaren Ablagerungen zahlreicher Niederschriften stehen für das Vergessene und Verdrängte, das auf eine den Schrift-Spuren vergleichsweise Art und Weise präsent ist und sich doch unserem gegenwärtigen Zugriff entzieht. Anders aber als die unsichtbare Struktur des Pergaments oder Papyrus verbergen sich die vergessenen oder verdrängten Spuren unserer Erinnerung zwar vor unserem Bewusstsein, drängen aber gleichzeitig danach, aufgespürt, aktualisiert und wiedererinnert zu werden. Sie werden spürbar und melden sich zu Wort. Wie dieser Drang der Erinnerungsspuren nach Aufmerksamkeit und Aktualisierung in der indischen Philosophie sowie bei Sigmund Freud gedacht wird, werde ich im folgenden Kapitel erörtern.

Um die Wirkungsweise des psychischen Apparats zu illustrieren – insbesondere die Bedeutung von Wahrnehmung, Bewusstsein und Erinnerung – entwickelte Freud in seiner "Notiz über den 'Wunderblock'"²²⁹ ein der Palimpsest-Metapher verwandtes Modell des menschlichen Gedächtnisses. Der "Wunderblock" ist ein Kinderspielzeug und Schreibgerät in Form einer Wachstafel²³⁰: eine druckempfindliche Wachsmasse wird von

²²⁹ Sigmund Freud, "Notiz über den 'Wunderblock'" [1925] in: Freud, *Gesammelte Werke XIV* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1999), S. 1-8.

²³⁰ Bereits in Platons *Theaitetos* stellt Sokrates das Erinnerungsvermögen der menschlichen Seele als einen Wachsblock vor (κέρυινον ἐκμαγεῖον, ein Geschenk der Mnemosyne), in dem sich Wahrnehmungen und Gedanken einprägen lassen. Die Qualität des Waxes korrespondiert dabei mit den kognitiven Fähigkeiten der Menschen, mit der Gedächtnisleistung wie der Gelehrigkeit, mit der Tendenz zu "wahren Meinungen" oder Irrtümern. Vgl. *Theaitetos* 191c-191d sowie 194c-195a.

Der Vergleich der menschlichen Seele mit einer Wachstafel fand im Verlauf der Philosophiegeschichte im Konzept der *Tabula rasa* Ausdruck. Mit der leeren Tafel oder dem unbeschriebenen Blatt (wörtlich aus dem Lateinischen: abgeschabte Tafel) ist "die Seele vor aller Erfahrung, durch die sie gleichsam erst beschrieben wird" gemeint. Siehe Rudolf Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Dritter Band Sci-Z (Berlin: E.S. Mittler & Sohn, 1930), S. 206. John Locke verwendete die Metapher für den menschlichen Verstand bei der Geburt ("nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu"). Diesem Bild einer Erkenntnisinstanz, die

einer Schicht aus durchscheinendem Wachspapier und einer zweiten Schicht aus durchsichtigem Zelluloid bedeckt. Dieses doppelschichtige dünne Blatt ist am oberen Rand der Tafel befestigt, am unteren Rand kann es von der Tafel abgehoben werden. Mit einem spitzen Gegenstand oder Stilus lässt sich eine Gravur im buchstäblichen Sinne in die Wachstafel *einschreiben* – die durch das Ritzen der Oberfläche verursachte Vertiefung im Wachs lässt den Abdruck der Gravur und somit Schrift entstehen. Das Deckblatt übernimmt dabei die Rolle eines Vermittlers: "Der Stilus drückt an den von ihm berührten Stellen die Unterfläche des Wachspapiers an die Wachstafel an und diese Furchen werden an der sonst glatten weißlichgrauen Oberfläche des Zelluloids als dunkle Schrift sichtbar. Will man die Aufschreibung zerstören, so genügt es, das zusammengesetzte Deckblatt von seinem freien unteren Rand her mit leichtem Griff von der Wachstafel abzuheben. Der innige Kontakt zwischen Wachspapier und Wachstafel an den geritzten Stellen, auf dem das Sichtbarwerden der Schrift beruhte, wird damit gelöst und stellt sich auch nicht her, wenn die beiden einander wieder berühren. Der Wunderblock ist nun schriftfrei und bereit, neue Aufzeichnungen aufzunehmen."²³¹ Wie beim Palimpsest wird allerdings nur die sichtbare Oberfläche gelöscht, jede erneute Gravur hinterlässt ihre Spuren als unsichtbare Vertiefung im Wachs (die erst bei geeigneter Beleuchtung wieder lesbar wird).

In dieser Konstruktion findet Freud eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit seiner Konzeption des menschlichen Wahrnehmungsapparates. Im gleichzeitigen Ermöglichen einer wiederholten Niederschrift und der Bewahrung aller Einschreibungen sieht Freud die wesentlichen Leistungen des Gedächtnisses erfüllt – "Unbegrenzte Aufnahmefähigkeit und Erhaltung von Dauerspuren"²³². Die Wachsmasse steht dabei sinnbildlich für das Unbewusste, in dem die Spuren von Schrift und Erinnerung verborgen bleiben aber nicht wirklich verschwinden, das Deckblatt aus Zelluloid und Wachspapier entspricht dem

in keinsten Weise über angeborene Begriffe, Anlagen oder Vorstellungen verfüge, sich Eindrücken gegenüber ausschließlich passiv, rezeptiv, sammelnd und ordnend verhalte und selbst nichts zu Erkenntnissen und Erfahrungen beitrage, wurde u.a. von G.W. Leibniz widersprochen. Vgl. Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Dritter Band, S. 207 sowie Jürgen Mittelstraß (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Band 4 (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 1996), S. 198. Auch die vorliegende Arbeit ist als Widerspruch zu der mit der *Tabula rasa* verbundenen Vorstellung eines Zustandes der begriffsfreien Ursprünglichkeit zu verstehen.

²³¹ Ebd., S. 5-6.

²³² Ebd., S. 4.

Wahrnehmungs-Bewusstsein (dem System *W-Bw*), "das Informationen an das Unbewusste weiterleitet ohne sie selbst zu behalten"²³³.

Der Wunderblock veranschaulicht somit bildhaft die von Freud imaginierte Wirkungsweise von Wahrnehmungsverarbeitung sowie die Funktion des Gedächtnisses. Das Modell illustriert, wie der psychische Apparat im Stande ist, wiederholt neue Wahrnehmungen aufzunehmen und die Spuren früherer Wahrnehmungsakte zu speichern: indem diese beiden Leistungen von zwei verschiedenen, miteinander verbundenen Komponenten des seelischen Apparates respektive des Schreibapparats vollbracht werden. Hier findet Freud seine bereits in der *Traumdeutung* [1900] dargelegte Vermutung bestätigt, wonach die "reizaufnehmende Schicht" (das Deckblatt / das System *W-Bw*) Eindrücke aufnimmt, "aber keine Dauerspür von ihnen bewahrt, so daß es sich gegen jede neue Wahrnehmung wie ein unbeschriebenes Blatt verhalten kann. Die Dauerspuren der aufgenommenen Erregungen kämen in dahinter gelegenen 'Erinnerungssystemen' zustande"²³⁴.

Was das Modell allerdings nicht illustriert – und auch hier findet sich eine Gemeinsamkeit mit dem Palimpsest als Metapher für das Gedächtnis –, ist die ontologische Modalität der Spuren, ihr latentes Wirken und ihre Fähigkeit, sich selbst zu aktualisieren: "Der Wunderblock kann (...) die einmal verlöschte Schrift von innen her [nicht] wieder 'reproduzieren'; er wäre wirklich ein Wunderblock, wenn er das wie unser Gedächtnis vollbringen könnte."²³⁵ Hier erreicht die Analogie einen bedeutenden Endpunkt.

Für mich endet die Analogie allerdings schon etwas früher. Die Vermutung Freuds, dass die Wahrnehmungsfunktion und Gedächtnisfunktion durch zwei gesonderte Systeme erfüllt wird, steht in starkem Widerspruch zu den Grundthesen dieser Arbeit. In meiner Konzeption von Gedächtnisarbeit und Erinnerung ist das Archiv kein "hinter" dem Wahrnehmungs-Bewusstsein gelegener Topos. Es erstreckt sich vielmehr in unserem ganzen Körper (und somit in unserem gesamten Wahrnehmungsapparat sowie psychischen Apparat) und darüber hinaus: das Archiv weist immer schon über sich selbst hinaus. Es ist niemals abgeschlossen, sondern umrandet von einer Peripherie aus einer

²³³ Jeremy Hawthorn, *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie* (Tübingen und Basel: Francke, 1994), S. 336.

²³⁴ Freud, "Notiz über den 'Wunderblock'", S. 7, S. 4.

²³⁵ Ebd., S. 7.

Vielzahl an Poren (die Haut, die Wahrnehmungsorgane), die stets mehr oder weniger geöffnet sind, kontinuierlich archivarisch tätig und in Berührung, in Kontakt mit einem 'Draußen'. Dieses 'Draußen' ist sowohl 'Lieferant' des eindruckenden Materials, das essentieller Bestandteil der Inhalte des Archivs ist, als auch entscheidender Referenzpunkt für deren Bedeutsamkeit. In diesem doppelten Sinne ist das 'Draußen' immer schon Teil des 'Draußen'.

Gleichzeitig wirkt das Archiv, wie bereits mehrmals dargestellt, auf unser Bewusstsein und unsere Wahrnehmung, bedingt und gestaltet auf Grund seiner Struktur mit, was und wie wahrgenommen wird. Unser Bewusstsein und unser Wahrnehmungsapparat ist alles andere als ein unbeschriebenes Blatt und vermag es mit keiner Anstrengung, sich wie ein solches zu verhalten.²³⁶

Derrida wirft in *Dem Archiv verschrieben* die Frage auf, in wieweit die moderne Technologie und die neuen Möglichkeiten der Archivierung den Freudschen Diskurs und das Modell des Wunderblocks affizieren und in ein neues Licht rücken. Der Wunderblock als "äußerliches technisches Modell" für das Gedächtnis "als interne Archivierung" wird laut Derrida von zeitgenössischen Archivierungsmaschinen in den Schatten gestellt, mit deren Hilfe wir über Funktionen und Mittel verfügen, "die man sich im ersten Viertel dieses Jahrhunderts kaum hätte träumen lassen können".²³⁷

Was hätte das Vorhanden- und Zuhandensein solcher Maschinen zu der Zeit, in der Freud seine Theorien entwarf, bewirkt? "Hätte sich der psychische Apparat nicht durch so viele technische Vorrichtungen zur Archivierung und Reproduktion, Prothesen des sogenannten lebendigen Gedächtnisses, Simulakren des Lebendigen, die dermaßen raffinierter, komplizierter und leistungsfähiger als der 'Wunderblock' bereits sind oder in Zukunft sein werden (Mikro-Informatisierung, Elektronisierung, Computerisierung etc.), besser darstellen oder aber anders affizieren lassen?"²³⁸

Anders affizieren lassen – ja. Selbstverständlich. Hier gilt es wieder daran zu erinnern, dass die Struktur der Archivierung die Struktur der Aufzeichnung mitbestimmt und somit

²³⁶ Die Philosophie des Yoga relativiert diese Behauptung, indem sie es als ihr Ziel formuliert, durch die wiederholte Übung der yogischen Praxis die Spuren des Archivs zu löschen und die Leere tatsächlich zu realisieren. Siehe dazu das folgende Kapitel.

²³⁷ Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 29-30.

²³⁸ Ebd., S. 32.

jeden Wahrnehmungs-Akt²³⁹. Die Archivtechnik wirkt sich gestaltend auf das archivierbare Ereignis und die potentiellen archivarischen Inhalte aus. Es gilt an den Schlüsselsatz der Archiv-Logik zu erinnern: "Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet."²⁴⁰ Und somit daran, dass wir nicht mehr in derselben Weise erleben, "was sich nicht mehr auf dieselbe Weise archivieren läßt"²⁴¹.

Diese Wechselbeziehung zwischen Erleben und Archivierung wird ganz besonders deutlich, wenn die zu archivierenden Daten aus Akten zwischenmenschlicher Kommunikation resultieren. Hier ist die Archivierung augenscheinlich und eng verknüpft mit ihrem Gegenstand. Es wird sich ganz bestimmt auf den Verlauf und Inhalt eines Gesprächs (ein journalistisches Interview oder eine Diskussionsrunde beispielsweise) auswirken, ob und *wie* das Gespräch aufgezeichnet wird – auf Video, Tonband, in Form von Notizen handschriftlich – oder ob es allein dem physisch-körperlichen Gedächtnis aller Beteiligten überlassen wird. Die analogen und digitalen Träger dieser Aufzeichnungen sowie die Instrumente, mit denen sie bewerkstelligt werden, strukturieren nicht nur das Resultat der Archivierung, sondern auch das zu archivierende Ereignis – indem der Moderator eines Gesprächs dasselbe beispielsweise unterbricht, weil das Ton- oder Videoband gewechselt werden muss; oder das im Falle einer digitalen Aufzeichnung nicht notwendig ist.

Derrida imaginiert vor diesem Hintergrund eine "rückblickende Science-Fiction": "Man kann über die geo-techno-logischen Erschütterungen sinnieren oder spekulieren, welche die Landschaft des psychoanalytischen Archivs seit einem Jahrhundert unkenntlich gemacht hätten, wenn (...) Freud, seine unmittelbaren Zeitgenossen, Mitarbeiter und Schüler, anstatt Tausende von Briefen mit der Hand zu schreiben, über telephonische Kreditkarten von MCI oder ATT, tragbare Tonbandgeräte, Computer, Drucker, Fax, Fernseher, Telefonkonferenzen und vor allem elektronische Post (*E mail*) verfügt hätten."²⁴² Zweifellos hätte dieses Beben sich in seiner Auswirkung nicht auf die Archivierung und Bewahrung der Geschichte der Psychoanalyse beschränkt. "Es hätte

²³⁹ "Das Wort 'Akte(n)' kann hier *sowohl* den Inhalt dessen, was es zu archivieren gibt, *als auch* das Archiv selbst, das Archivierbare und das Archivierende des Archivs: das Eingedrückte und das Eindrückende des Eindrucks, bezeichnen." Ebd., S. 33.

²⁴⁰ Ebd., S. 35.

²⁴¹ Ebd., S. 38.

²⁴² Ebd., S. 34.

diese Geschichte von Grund auf und im anfänglichsten Drinnen ihrer Hervorbringung, schon in ihren *Ereignissen* verwandelt."²⁴³

Hiermit beantwortet Derrida seine Frage selbst, in wieweit sich der psychische Apparat durch die moderne Technologie anders affizieren hätte lassen. Aber wie steht es um die Frage der Darstellbarkeit? Um die "Darstellung des psychischen Apparats als Wahrnehmungs-, Eindrucks-, Aufzeichnungsapparat, als Apparat zur topischen Verteilung von Einschreibungsstellen, zur Chiffrierungs-, Verdrängung-, Verschiebung und Verdichtung"²⁴⁴?

Hier bin ich anderer Meinung als Derrida. Ich kann ihm nicht zustimmen, wenn er befindet, dass die modernen Archivierungs-Maschinen dem menschlichen Gedächtnis immer mehr ähneln.²⁴⁵

Ein Computer ist ganz wie die Kreidetafel nur dann uneingeschränkt aufnahmefähig, wenn die Spuren, die wir ihm hinterlassen, regelmässig – und endgültig – gelöscht werden. Will ich allerdings Dauerspuren erhalten, nimmt der Computer dieselbe Eigenschaft wie das Papier an: eine beschränkte Aufnahmefähigkeit und Speicherkapazität. Wenn der gesamte Speicherplatz belegt ist, lässt sich auf der Festplatte nichts mehr speichern. Dann wird es notwendig, den Speicherplatz durch den Anschluss zusätzlicher Festplatten zu erweitern oder einen Teil der gespeicherten Daten zu löschen. Der Computer ist somit im Gegensatz zu Papier und Kreidetafel in seiner Funktion wandelbar, indem er deren Eigenschaften in sich vereint – aber er vermag nicht beides gleichzeitig zu erfüllen. Das unterscheidet ihn vom Wunderblock.

Und doch zeigt sich gerade in dieser Wandelbarkeit eine Analogie zum menschlichen Gedächtnis: wir ordnen unseren Speicher permanent um, wir schaffen Platz für neue Informationen, indem wir weniger wichtig Gewordenes löschen oder die Datenmenge komprimieren, den dafür benötigten Speicherplatz einschränken. Weiters vermag das

²⁴³ Ebd., S. 34-35.

²⁴⁴ Ebd., S. 31.

²⁴⁵ "Freud fragt sich nicht weiter nach der Möglichkeit dieser Maschine, die zumindest in der Welt dem Gedächtnis zu *ähneln* begonnen hat und ihm immer mehr und immer besser ähnelt. Viel besser als dieser unschuldige Wunderblock: dieser ist gewiß unendlich komplexer als die Schiefertafel oder das Blatt, weniger archaisch als das Palimpsest, doch verglichen mit anderen Archivmaschinen ist er ein Kinderspielzeug." Jacques Derrida, "Freud und der Schauplatz der Schrift" in: Derrida, *Die Schrift und die Differenz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972), S. 346. Zitiert nach Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 30-31.

Computer-Modell die kontinuierliche Umschrift der Erinnerungsspuren sehr anschaulich zu illustrieren: laut Freud sind die Dauerspuren alles andere als unveränderlich²⁴⁶, und auch auf unseren Computern speichern wir Dateien (wie diese hier, in der ich gerade schreibe), die wir im Lauf der Zeit immer wieder modifizieren (können).

Anders als die robuste Kreidetafel und das geduldige Papier, die beide nicht ohne Außeneinwirkung (Wasser, Feuer, Sonnenlicht, manuelle Gewalt) in ihrer Speicherfunktion mangelhaft werden oder kaputt gehen können, werden die *internen* und *externen* Festplatten eines Computers mitunter von einem anarchivarischen Todestrieb heimgesucht, der sie 'eingehen' lässt, der sie zur Selbstausslöschung und damit zum Datenverlust treibt.

Der Todestrieb wird laut Derrida stets "ein Archivzerstörer gewesen sein"²⁴⁷. In seiner Absicht, das Archiv zu zerstören, ist er immer auch darauf bedacht, kein ihm 'eigenes' Archiv, keine Spuren zu hinterlassen.²⁴⁸ Kein Archiv ist vor diesem Zunichte-Machen der archivarischen Tätigkeit sicher (und gerade moderne Speichermedien scheinen hier noch mehr dem Risiko ausgesetzt als 'antiquierte'): "[S]elbst in dem, was die Archivierung ermöglicht und bedingt, werden wir niemals etwas anderes finden als das, was der Destruktion aussetzt und wahrlich mit Destruktion bedroht, indem es *a priori* das Vergessen und das Archivolithische in das Herz (cœur) des Monumentes einführt."²⁴⁹

Diese Anfälligkeit des Archivs für die Zerstörung der archivarischen Ordnung, für das Vergessen und den Datenverlust, zeichnet auch das Körper-Archiv aus. In unseren physischen Archiven ist ein Destruktionstrieb am Werk, der sich im alltäglichen Vergessen genauso äußert wie in (psychischen) Krankheiten oder Abnützungs- und Alterserscheinungen der Gedächtnisfunktion.

All diese Analogien zwischen Körper-Archiv-Technik und Computertechnologie können aber nicht den letztlich entscheidenden Unterschied zwischen Computer und Körper-Archiv vergessen machen. Das Abspeichern neuer *Akte* wirkt sich nicht auf bereits gespeicherte Daten aus (wenn wir den Ausnahmefall der virenfizierten Datei außer Acht lassen und wenn wir zwischen Programmen und Dokumenten unterscheiden) – diese

²⁴⁶ Vgl. Freud, "Notiz über den 'Wunderblock'", S. 4.

²⁴⁷ Ebd., S. 24.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 23.

²⁴⁹ Ebd., S. 26.

werden von den neuen Eindrücken nicht affiziert. Vor allem aber üben die gespeicherten Daten keinen Einfluss darauf aus, wie neue Daten aufgenommen und gespeichert werden. Das Körper-Archiv hingegen ist einem kontinuierlichen Prozess nicht nur der Überlagerung, Umordnung, Umstrukturierung, sondern auch des gegenseitigen Sich-Affizieren-und-Bedingens von Daten unterworfen. Das Archiv ist lebendig, ein Lebewesen, ein atmender Corpus. Das Archiv *ist* der Körper.

Das leere Archiv: Archivierung und Yoga Sūtra

"Wenn mein Leib also (auch) das Gewebe und Gedächtnis der in ihm wirkenden Texte ist, ist die Destruktion dieser Texte die Methode der Wahl, ihr Ziel das leere Archiv."²⁵⁰

Ein Echo der Wirkungsweise des Körper-Archivs findet sich in der Gedächtniskonzeption der indischen Philosophie, insbesondere der Yoga-Philosophie, wie sie in den Yoga Sutren von Patañjali aufgezeichnet ist. Ganz bewusst ist hier das Wort "Echo" gewählt: in den Kommentaren zum Yoga Sūtra, in den Interpretationen und Definitionen der zentralen yogischen Begriffe, klingt ein Widerhall philosophischer, psychoanalytischer und neurowissenschaftlicher Erkenntnisse zur Archivierungsarbeit des menschlichen Körpers mit.

Lange bevor die Psychoanalyse das Unterbewusste entdeckte, wurde seine Wirkungsweise von der yogischen Tradition erkannt und beschrieben²⁵¹. Das Ziel der yogischen Praxis ist das Zur-Ruhe-Kommen der seelisch-geistigen Vorgänge, das Anhalten des psychomentalen Flusses, der Stillstand der Drehbewegungen des Geistes: *Yogaś citta-vṛtti-nirodhaḥ* (Yoga Sūtra I.2). Da die Wirbel (*vṛtti*) des Bewusstseins (*citta*) unaufhörlich von den unbewussten Eindrücken (*saṃskāra*) und Latenzen (*vāsanā*) in Bewegung gehalten werden, kommt dem Unterbewusstsein im Yoga Sūtra eine zentrale Bedeutung zu.

²⁵⁰ Dieser Satz beendet *Leiblichkeit und Buddhismus*, die Diplomarbeit von Bernd Zehetner zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien (2003).

²⁵¹ Das Leben von Patañjali und die Verfassung der Yoga Sutren wird in der indischen Tradition sowie von Indologen auf den Zeitraum vom 2. Jahrhundert vor Christus bis ins 4. oder 5. Jahrhundert nach Christus datiert. Wann Patañjali tatsächlich gelebt hat, ist nicht hinreichend geklärt. Ein Umstand, der laut Mircea Eliade nicht von großer Tragweite ist, da die von Patañjali beschriebenen Techniken "weder seine Entdeckung noch die seiner Zeit" waren, sondern "schon viele Jahrhunderte vor ihm erprobt" wurden. Patañjali habe lediglich die traditionelle Lehre des Yoga in der Sprache seiner Zeit formuliert, mit der Intention ein praktisches Handbuch zu erstellen. Sein Verdienst sei es, die mystische Tradition des Yoga in ein philosophisches System zu übertragen. Vgl. Mircea Eliade, *Yoga. Unsterblichkeit und Freiheit* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988), S. 15-17 sowie S. 377-380.

"[I]m Unterschied zum Sāṃkhya behauptet der Yoga, daß die bloße Beseitigung der metaphysischen Unwissenheit zur vollständigen Zerstörung der Bewußtseinszustände nicht hinreicht. Und zwar deshalb, weil selbst nach Vernichtung der gegenwärtigen 'Wirbel' sofort neue an ihre Stelle träten aus den riesigen Reserven der im Unterbewußtsein begrabenen Latenzen. Der Begriff der *vāsanā*, der diese Latenzen bezeichnet, ist in der Yoga-Psychologie von kapitaler Bedeutung (...)." ²⁵²

vāsanā und saṃskāra

Die beiden Begriffe, die die bedeutsame Tätigkeit des Unterbewussten beschreiben – *vāsanā* und *saṃskāra* – sind dabei in der Vielzahl der Kommentare, Interpretationen und Übersetzungen des Yoga Sūtra aus dem Sanskrit uneindeutig differenziert. Je nach Text fällt die Unterscheidung mehr oder weniger nuanciert aus, mitunter werden sie synonym gebraucht. Während Mircea Eliade zwischen Latenzen (*vāsanā*) und "unbewußten Eindrücken" ²⁵³ (*saṃskāra*) differenziert, unterscheidet James Haughton Woods in seiner Übersetzung der Yoga-Sutren nur graduell zwischen "subconscious-impressions" (*vāsanā*) und "subliminal-impressions" (*saṃskāra*) ²⁵⁴. Harold Coward übersetzt *saṃskāra* mit "karmic memory trace" und *vāsanā* mit "karmic habit pattern" ²⁵⁵.

Eine ähnliche Unterscheidung wird in folgendem Online-Wörterbuch getroffen, das schon in der Übersetzung von *vāsanā* mit "subconscious inclination" betont, wie sehr die Spuren im Unterbewusstsein den Charakter von Neigungen annehmen, oder dem Hang dazu, auf eine bestimmte Art und Weise zu reagieren: "The subliminal inclinations and habit patterns which, as driving forces, color and motivate one's attitudes and future actions. Vasanas are the conglomerate results of subconscious impressions (samskaras) created through experience. Samskaras, experiential impressions, combine in the subconscious to form vasanas, which thereafter contribute to mental fluctuations, called vritti. The most

²⁵² Ebd., S. 49.

²⁵³ Ebd., S. 100.

²⁵⁴ James Haughton Woods (Hrsg.), *The Yoga-System of Patañjali* (Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Press, 1927). Dieses erstmals 1914 veröffentlichte Standardwerk umfasst die Yoga-Sutren (auch: The Mnemonic Rules) von Patañjali sowie den Kommentar (Yoga-Bhāshya) von Veda-Vyāsa und die Erklärung (Tattva-Vāiśaradī) von Vāchaspati-Miśra.

²⁵⁵ Harold Coward, *Derrida and Indian Philosophy* (Albany: State University of New York Press, 1990), S. 160-161.

complex and emotionally charged *vasanas* are found in the dimension of mind called the subsubconscious."²⁵⁶

Eine weitere Differenzierungsmöglichkeit wurde von Arno Böhler in seiner Vorlesung "Phantasma und Virtualität im Kontext abendländischer Gegenwartsphilosophien" an der Universität Wien im Sommersemester 2002 vorgeschlagen: *vāsanā* sind die Spuren, die sich ins Gedächtnis (*smṛti*) einschreiben. *saṃskāra* sind jene Erinnerungsspuren oder *vāsanā*, die angefangen haben, aktiv zu werden, die in uns arbeiten, sich melden und uns veranlassen, einen bestimmten Gedanken, ein Gefühl oder eine Handlung zu aktualisieren. Im Einklang mit dieser Unterscheidung heißt es in der Erklärung von Vāchaspati-Miśra zur Yoga-Sutre IV. 9: "'Subliminally existent' means activities [of certain impressions]."²⁵⁷ Im Kommentar zur selben Sutre beschreibt Veda-Vyāsa den durch die Erinnerungsspuren bedingten Kreislauf wie folgt: "Because subliminal-impressions are like experiences, and the latter correspond with the subconscious-impressions, [therefore] memory arises from subliminal-impressions, (...) and again, subliminal-impressions arise from memory. Thus it is that memory and subliminal-impressions are phenomenolized by virtue of the fact that the latent-deposit of karma assumes a fluctuation [of mind-stuff]."²⁵⁸

Dieser ununterbrochene Kreislauf ist laut Eliade ein "Hauptkennzeichen des menschlichen Bewußtseins": die Erinnerungsspuren aktualisieren sich in den Bewusstseinszuständen (*citta-vṛtti*) und lösen dadurch Handlungen aus. Die getätigten Akte und Erfahrungen schreiben sich als Eindrücke in Form der *vāsanā* und *saṃskāra* erneut im Körpergedächtnis ein. Die neuen Eindrücke und Erinnerungsspuren lösen dann ihrerseits wieder neue geistige Tätigkeit und neue Handlungen aus. "So zeigt der Kreislauf Latenz – Bewußtsein – Akte – Latenzen usw. (...) nirgends eine Lösung der Kontinuität."²⁵⁹ Ziel des Yoga ist es, diesen Kreislauf zu durchbrechen.

Diese kontinuierliche Wechselwirkung und Gleichzeitigkeit von Eindruck, Eindrückendem und Eingedrücktem, die in der Begrifflichkeit von *vāsanā* und *saṃskāra* zum Ausdruck kommt, ist das auf den vorangegangenen Seiten beschriebene archivarische

²⁵⁶ <http://www.experiencefestival.com/a/Vasana/id/62670> (letzter Zugriff 15.08.2008)

²⁵⁷ Woods, *The Yoga-System of Patañjali*, S. 308.

²⁵⁸ Ebd., S. 307-308.

²⁵⁹ Eliade, *Yoga*, S. 51.

Element des Körpers – das sich nicht auf einen passiven Speichervorgang im Sinn eines Sammelbehälters reduzieren lässt, sondern aktiv an allen bewussten und unbewussten Vorgängen beteiligt ist: Wahrnehmen, Fühlen, Denken, Handeln, Erinnern.

Das menschliche Archiv ist dabei ein Wiederholungstäter: "The karmic memory trace (*saṃskāra*) remains in the unconscious as a predisposition toward doing the same action or thought again in the future. All that is required is that the appropriate set of circumstances present themselves and the karmic memory trace, like a seed that has been watered and given warmth, bursts forth as an impulsion toward the same kind of action or thought from which it originated. If one, through the exercise of free choice, chooses to act on the impulse and repeat the same action or thought, then that karmic seed is allowed to flower, reinforcing the memory trace within the unconscious. Sufficient repetitions of the same action or thought produce a strengthening of the predisposition (*saṃskāra*) and the establishment of a 'habbit pattern' or *vāsanā*."²⁶⁰

Wenn hier davon die Rede ist, wie die kontinuierliche Wiederholung von Gedanken und Handlungen zur Verstärkung von Veranlagungen und der Entwicklung von Gewohnheitsmustern führt (die dann wiederum die Wiederholung ebendieser Gedanken und Handlungen bedingen), ruft das yogische Verständnis der Wirkungsweise des Unterbewussten sowohl die Psychoanalyse (Wiederholungszwang!²⁶¹) wie auch die Neurowissenschaft in Erinnerung. Mit jeder Aktualisierung im Zuge von sich wiederholenden Erfahrungen und Lernprozessen wachsen die Synapsen im Gehirn, graben sich die Erinnerungsspuren tiefer ins Körper-Archiv ein. Umso tiefer die eingeritzte Rille, umso größer die Synapse, umso stärker die Verbindung – umso häufiger und schneller wird die Verknüpfung benutzt, die Spur aktualisiert.²⁶²

²⁶⁰ Coward, *Derrida and Indian Philosophy*, S. 160-161.

²⁶¹ Vgl. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921), insbesondere S. 15-20. Der Wiederholungszwang ist laut Freud "dem unbewußten Verdrängten zuzuschreiben" (S. 17), er ist der beständige Versuch, "das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu wiederholen" (S. 15), anstatt es als vergangene Erfahrung zu erinnern.

²⁶² Wie schwierig es ist, diese Kreisläufe und Gewohnheiten zu durchbrechen, lässt sich im Alltag immer wieder erfahren. Letzten Winter war auf dem Weg, den ich fast täglich mit dem Fahrrad zurücklegte, ein Teil des Fahrradweges für eine Baustelle gesperrt. Mehrere Monate lang musste ich an dieser Stelle auf die Straße wechseln. Als die Baustelle entfernt und der Fahrradweg wieder frei wurde, fiel mir das zuerst nicht einmal auf. Meine Wahrnehmung und mein Körperverhalten war soweit automatisiert, dass ich die räumliche Veränderung nicht registrierte. Das laute Hupen eines Autofahrers riss mich schließlich aus

Dasselbe gilt – auch wenn Coward das nicht explizit zur Sprache bringt – für Wahrnehmung und die Interpretation von allem Wahrgenommenen. Das Körper-Archiv tendiert dazu, ähnliche Informationen und ähnliche Situationen immer wieder auf dieselbe Art und Weise zu verarbeiten. Umso mehr Bestandteile bereits bekannt sind, umso schneller werden die Wahrnehmungsinhalte verarbeitet. Dieser 'Automatismus' ermöglicht Effizienz und einen gewissen reibungslosen Umgang mit den Subjekten, Objekten und Phänomenen der Lebenswelt, die mir vor-stellig werden. Gleichzeitig aber bedeutet eine derartige Fließbandtätigkeit des Wahrnehmungsapparates, dass Feinheiten, Differenzen und Verschiebungen verloren gehen können.

Der Drang zur Wiederholung und zur Erhaltung der immer gleichen Muster und Verhaltensweisen kann (ganz im Gegensatz zu dem im Yoga erwünschten Ruhen der geistigen Tätigkeit) zu einem unproduktiven Stillstand führen. So verstand Freud den Wiederholungszwang als einen Ausdruck des Todestriebes²⁶³. Auch Eliade stellt fest, dass das Streben der *vāsanā* "zur 'Form'" einem "Streben nach Selbstausslöschung (...) gleichkommt": Der "Durst der *vāsanā* nach Verwirklichung ist (...) teilweise vermischt mit dem Durst nach Auslöschung, nach 'Ruhe', dem man auf allen Ebenen des Kosmos begegnet. Wenn auch die mit ihrer Aktualisierung verbundene Auslöschung der psychomentalen Latenzen nur eine Veränderung in der Seinsweise der Natur bezeichnet, so bedeutet es doch, daß eine jede als Bewußtseinszustand manifestierte *vāsanā* als das, was sie ist, z u g r u n d e g e h t. Gewiß, andere *vāsanā* treten an ihre Stelle, aber sie selbst hat mit der Aktualisierung ganz einfach aufgehört zu sein."²⁶⁴ Die Aktualisierung der Erinnerungsspuren und Latenzen sei somit zugleich ihr "Selbstmord" – das Bild der Rille, die sich tiefer und tiefer eingräbt, wandelt sich in dieser Deutung vom Graben zum (Massen)Grab.

meiner Autopiloten-Trance. Mein Körper wehrte sich jedoch gegen die neugewonnene Erkenntnis: so sehr ich auch versuchte, mich darauf zu konzentrieren, an der relevanten Stelle nicht auf die Straße zu wechseln sondern am Fahrradweg zu bleiben, das "habbit pattern" meines Archivs war stärker. Es dauerte ganze zwei Wochen, bis ich meine *vāsanā* neu konfiguriert hatte und von da an wieder den 'richtigen' Weg einschlug.

²⁶³ "[Wir sollten uns] in Erinnerung rufen, daß die Wiederholung selbst, die Logik der Wiederholung, ja der Wiederholungszwang nach Freud untrennbar bleibt vom Todestrieb." Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 25-26. Vgl. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, insbesondere S. 42.

²⁶⁴ Eliade, *Yoga*, S. 53-54.

Erinnerungsspuren

Ein weiteres Echo der Yogischen Philosophie findet sich in Freuds Konzeption der *Erinnerungsspuren*²⁶⁵. Gemeint sind damit einerseits die sich im psychischen Apparat ablagernden und aufeinanderschichtenden Spuren individueller Erfahrung, insbesondere diejenigen Spuren, die durch Verdrängung traumatischer Inhalte die Form von Latenzen annehmen (und damit im Unterbewussten eine den *vāsanā* sehr ähnliche Rolle einnehmen). In einer Vorwegnahme der Vorstellung der Plastizität des Gehirns schrieb Freud in einem Brief an Wilhelm Fließ: "Du weißt, ich arbeite mit der Annahme, daß unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderschichtung entstanden ist, indem von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine *Umordnung* nach neuen Beziehungen, eine *Umschrift* erfährt."²⁶⁶ Eine der Hauptthesen dieser Diplomarbeit ist es, dass diese Umschrift nicht nur von Zeit zu Zeit, sondern kontinuierlich stattfindet. Jede neue Eintragung, jede neue Einschreibung ins Archiv – und somit jeder Akt, jeder Gedanke, jede Wahrnehmung – bewirkt eine Umordnung des Systems aus Spuren und Verweisungszusammenhängen.

Eine weitere kontinuierliche Umordnung von Spuren und Verweisungszusammenhängen findet nicht auf individualpsychologischer, sondern intersubjektiver, kultureller und historischer Ebene statt. In *Der Mann Moses* postuliert Freud die Existenz von Erinnerungsspuren, die intergenerativ tradiert werden. Deren Vererbung findet "unabhängig von direkter Mitteilung und von dem Einfluß der Erziehung"²⁶⁷ statt, in ihnen sind nicht "selbsterlebte, sondern (...) bei der Geburt mitgebrachte Inhalte wirksam (...), Stücke von phylogenetischer Herkunft, eine *archaische Erbschaft*."²⁶⁸ Diese Erbschaft besteht laut Freud "in bestimmten Dispositionen, wie sie allen Lebewesen eigen sind. Also in der Fähigkeit und Neigung, bestimmte Entwicklungsrichtungen einzuschlagen und auf gewisse Erregungen, Eindrücke und Reize in einer besonderen Weise zu reagieren."²⁶⁹ In

²⁶⁵ Vgl. Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964), S. 122-132.

²⁶⁶ Sigmund Freud, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse 1887 – 1902. Briefe an Wilhelm Fließ* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1975), S. 151.

²⁶⁷ Freud, *Der Mann Moses*, S. 130.

²⁶⁸ Ebd., S. 128.

²⁶⁹ Ebd., S. 128.

seiner Annahme der Existenz von Erinnerungsspuren sah Freud die Möglichkeit, die Kluft zwischen Individual- und Massenpsychologie zu überbrücken.²⁷⁰

Laut Eliade werden auch die *vāsanā* intergenerativ übertragen, auf individueller Ebene in Form der karmischen Übertragung, auf intersubjektiver Ebene durch Sprache, Sitten, Bräuche, Kultur.²⁷¹ Was die Psychologie unter "Persönlichkeit" versteht, ist somit immer schon eine eng verflochtenes In- und Mit-ein-ander aus persönlicher Geschichte und kultureller wie historischer Prägung. Die kontinuierlich weitergegebenen, sich festigenden, aber immer wieder auch neu ordnenden Spuren im individuellen wie kollektiven Unterbewussten schaffen und bedingen Handlungs- und Denkformen, bestimmen wie Handeln und Denken möglich wird: "Das Leben ist eine fortwährende Entladung von *vāsanā*, welche sich durch die *vr̥tti* manifestieren. Psychologisch ausgedrückt: die menschliche Existenz ist eine ununterbrochene Aktualisierung des Unterbewußten durch die Erlebnisse. Die *vāsanā* bedingen den spezifischen Charakter eines jeden Individuums, und zwar in Übereinstimmung sowohl mit dem Ererbten als mit der karmischen Situation des Einzelnen."²⁷²

Der Charakter oder die Persönlichkeit eines Menschens ist somit nichts Fertiges oder Abgeschlossenes. Ganz im Gegenteil: jedes Individuum ist dem kontinuierlichen Kreislauf unterworfen, in dem die *vāsanā* das gegenwärtige Bewusstsein, Denken, Erleben, Entscheiden und Handeln bestimmen und die Bewusstseinsakte ihrerseits neue Spuren im Gedächtnis hinterlassen. Somit kommt es immer wieder zu einer *Umschrift*, zu einer "*Umordnung* nach neuen Beziehungen".

Der Kreislauf *vāsanā* – Bewusstsein/Handeln/Erleben – *vāsanā* impliziert eine ebenso kontinuierliche Wechselwirkung zwischen Individuum und Gesellschaft. Die sozialen Bedingungen bestimmen den Möglichkeitsrahmen kollektiver wie individueller Erinnerungsarbeit, Handlung und Erfahrung. Gleichzeitig gestaltet jede und jeder Einzelne diese Möglichkeitsbedingungen mit.

²⁷⁰ Ebd., S. 131.

²⁷¹ Jan Assmann schlug 2003 in einem Vortrag an der Universität Augsburg vor, Freuds Konzeption des phylogenetischen Gedächtnisses durch seinen eigenen Begriff des kulturellen Gedächtnisses zu ersetzen. <http://www.uni-protokolle.de/nachrichten/id/19071/> Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: Beck, 1992).

²⁷² Eliade, *Yoga*, S. 53-54.

Das kollektive wie individuelle Archiv ist somit niemals abgeschlossen, sondern stets offen, im Begriff, umgeschrieben und umgeordnet zu werden. Das Gedächtnis weist in einem doppelten Sinne auf die Zukunft: es ist immer schon dabei, voraus zu laufen und zu-künftiges Bewusstsein, Erleben und Handeln mitzugestalten. Die Bahnen, in denen unser Archiv uns lenkt, sind dabei aber nicht unverrückbar, die *différance* der Wiederholung der Spuren bewirkt eine immer neue Verschiebung. Diese pausenlose Umschrift von Gedächtnis, Archiv und Bewusstsein ist die Möglichkeitsbedingung für Veränderung. Im Yoga ist die erwünschte Veränderung das Still-Legen und Stillwerden der tätigen Spuren, das Durchbrechen des Kreislaufes, das Anhalten und Zur-Ruhe-Kommen des psychomentalen Flusses. Die *vāsanā* bilden dabei "kraft ihrer spezifischen Modalität des Unterschwelligen, 'Keimhaften', (...) ein enormes Hindernis, denn sie sind ungreifbar und schwer zu kontrollieren und zu meistern. Gerade weil sie sich in dem ontologischen Status der 'Potentialität' befinden, werden die *vāsanā* durch ihre innere Dynamik zur Manifestierung, zur 'Aktualisierung' in Bewußtseinsakten getrieben."²⁷³ Somit ist es eines der höchsten Ziele des Yoga, den Körper von den Spuren der Vergangenheit zu reinigen, die Keime zu "verbrennen"²⁷⁴.

Wie ist ein Körper zu denken, in dem alle Spuren verbrannt sind, in dem die Erinnerung ausgelöscht, in dem das Archiv zerstört wurde? Wäre ein solcher Körper zu Wahrnehmung fähig? *Was* würde dieser Körper *wahr*-nehmen? Und was würde das für die Filmwahrnehmung bedeuten? Könnten Filme von einem archivlosen Körper überhaupt verstanden werden? Wäre ein Film ohne das kontinuierliche Zurückgreifen auf unser kognitives Regelwerk überhaupt *als Film* begreifbar?

Für mich ist ein archivloser Körper nicht denkbar.²⁷⁵ Filmwahrnehmung und jeder andere Akt von Wahrnehmung ist darauf angewiesen, auf eine bestimmtes Regelwerk zurückzugreifen, das mir immer schon gegeben ist und das im Laufe meines Lebens

²⁷³ Ebd., S. 49.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 50.

²⁷⁵ In Derridas *Dem Archiv verschrieben* heißt es: "(...) die eigentlich *grundlegende* Zuweisung unseres Problems, das Problem des Grundlegenden. Kann man ein Archiv ohne Grundlage, ohne Träger, ohne Substanz, ohne Subjektil denken?" (S. 51) Ich würde diese Frage verneinen und gleichsam umdrehen: Kann man einen Träger, eine Substanz, ein Subjektil, einen Körper ohne Archivierung denken?

wächst, sich verändert, und immer wieder neu gestaltet wird. Hier entzieht sich die Philosophie des Yoga Sūtra meinem Vorstellungsvermögen und weist in eine Richtung, der ich nicht folgen will. Den radikalen Ent-Zug, in dem ich im Vollzug meines leibhaftigen In-der-Welt-Seins immer schon stehe, gilt es für mich zu bejahen. Es ist nicht meine Intention, Herrin zu werden über den existentiell-ekstatischen Rest, der sich mir entzieht, das Regelwerk meines Archivs zu beherrschen.

What if I appreciate the fact that my mind makes all these connections on autopilot, creating a web of associations and alliances that I could never come up with myself intentionally? What if I don't want to control the feedback loop of *vāsanā* – experience – *vāsanā*? It is what colours my whole existence, my experience of being alive, of interacting with people, of reading texts, of viewing films – what if I am grateful for that feedback loop, because controlling it or getting rid of it would mean neutralising, decolourising my experience?

I think that I can learn something from the Yogic understanding of the unconscious without wanting to assume total control over it. To be aware of the continuous generating and processing of my experience by means of *vāsanā* and *saṃskāra* helps me to put that experience into perspective: it is uniquely and non-interchangeably my 'own' and at the same time fuelled by a ceaseless stream of impressions – by the voices, texts, and traces of other people and the world around me. This is the structure of my archive that I am always caught in – and that I do not want to escape.

Awareness and knowledge of this structure and the functioning of my archive can help me though to deal with over-rigid and repetitious patterns that take over my body, my perception, my behaviour. When the *vāsanā* take the form of habit patterns that are too strong and inflexible, they can become harmful and obstruct my sensuous, sensible, engaged, and responsible inter-acting with and perception of the world. In this sense then the knowledge of *vāsanā* can be helpful: they remind me that I am able to re-learn, re-associate, and re-build the structure of my archive. In fact, I *am* constantly re-learning everything I have learned so far. My archive is subject to a continuous process of restructuring.

Nicht das Verbrennen oder Auslöschen aller Spuren, sondern das bewusste, kontinuierliche Umschreiben und Umprogrammieren meiner *vāsanā* und meines Archivs

scheint mir somit die sinnhafte Praxis, die mir durch die in Auseinandersetzung mit dem Yoga Sūtra gewonnene Erkenntnis erleichtert wird.

SPUREN

"Der Körper ist das Subjekt des Schattens – und sein finsternes Sehen ist ebenso, bereits, der Abdruck, das restliche Licht, das Zeichen der von der Sonne bestimmten Sicht. Lux in tenebris (...) Die engelhafte Logik und der gesamte Corpus der philosophischen Körper sind ganz und gar dem bezeichnenden Gesetz unterworfen, dergestalt, daß es die Bedeutung (oder die Repräsentation) ist, die dem Körper Sinn gibt, indem sie ihn selbst zum Zeichen des Sinns macht."²⁷⁶

Die Unterwerfung der Sinnlichkeit unter eine engelhafte *Logik des Sinns* – auch so lässt sich die abendländische Tradition beschreiben. Ist hierin begründet, dass Philosophie und Wissenschaft oftmals nicht soviel davon wissen wollen, wie der *Körper* in der Filmfahrung angesprochen wird und sich selbst zu Wort meldet? Ist für die Logiker des Sinns die *sinnliche* Erfahrung immer schon weniger wertvoll, wenn sie nicht mit Bedeutung, mit logischem Deuten des Erfahrenen, aufgewertet, aufgefüllt, strukturiert, beschwert wird? Ist es der Körper, und sind es seine Regungen, sein Erregt-Werden, das beschwert werden, per Verordnung und Gesetz ruhiggestellt werden muss? Sollen die Lücken des Sinns zugepfropft, all die Poren des Körpers, durch die noch überflüssiger, unintelligibler, exzessiver Sinn dringen könnte, zugestopft werden? Soll Film uns nicht erregen, bewegen, berühren – oder zumindest nicht dann, wenn wir uns philosophisch oder wissenschaftlich mit ihm auseinandersetzen wollen?

While searching the internet for reviews of James Monaco's classic *How to Read a Film*²⁷⁷, I stumbled upon a list of suggestions²⁷⁸ promising to advise as much. A list which read to me, with phrases like "but still remain a critical distance", like a list of suggestions of how *not* to watch a film.

²⁷⁶ Nancy, *Corpus*, S. 60.

²⁷⁷ James Monaco, *How to Read a Film* (London and New York: Oxford University Press, 1977, 1980, 1995, 2000). Für diese Arbeit verwendete deutsche Ausgabe: *Film verstehen* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001).

²⁷⁸ http://www.unc.edu/~mdavid/resources/read_films.html (letzter Zugriff 15.09.2008)

Liegt nicht, *vielleicht*, genau in dieser Annahme der Sinnhaftigkeit der kritischen Distanz der Stolperstein, über den wir hinweg steigen, über den Körper und seine sinnliche Erfahrung hinweg, hinein in ein Schreiben über Film, das jeglicher Sinnlichkeit und jeglicher Ent-Sprechung körperlicher Erfahrung *entbehrt*? Ist nicht genau das Stolpern über diesen Stein, im Dunkeln des Kinosaals, notwendiger Bestandteil von Filmerfahrung? Was ist Film, wenn ich nicht mehr zulasse, dass er mich affiziert, angeht, touchiert?

Schreiben über Film kann, darf, und soll stolperndes Schreiben sein. Berührt-Werden, Bewegt-Werden, Sich-Fallen-Lassen. Und irgendwann der Versuch, wieder aufzustehen. Wissende Finger und Hände, die sich vom Boden abstützen, staubige, schmutzige Hände, schmierige Finger. Spuren von Berührungen, von Erlebnissen, von anderen Stimmen und anderen Filmen. Filmspuren.

Faulty Memories

Im Vorwort zur erweiterten Ausgabe von *The World Viewed* erklärt Stanley Cavell seine Praxis der schreibenden, philosophischen Auseinandersetzung mit Film wie folgt: "I wrote primarily out of the memory of films, though between the time of the parent book and the time of its offspring I had begun the practice of taking notes during and after screenings, thus altering my preparation for future writing about film, thus altering what *could* be written by me about it."²⁷⁹

It is not only the potentiality of what could be written that gets altered though when we decide to take notes. The modality of watching a film influences and modifies one's *experience* of watching that same film. Thus, the alteration of what can and will be written about the film is not just a future ramification, the consequence to-be, of a collection of notes. Rather, the process of taking notes changes the present film experience, so that what will be remembered afterwards will be different not only thanks to the notes made during the film screening but also because what was *perceived* was already subject to an alteration.

Apart from the decision whether or not to take notes (with or without future writing in mind), there are several other possible modalities of viewing a film that might highly influence the experience. Whether or not I see a film in a dark theater or alone at home,

²⁷⁹ Cavell, *The World Viewed*, S. ix.

with friends or among strangers, in a language I understand or in one I don't, with or without subtitles, on video, dvd, converted to an avi-file on my computer or as a projected film print (in varying formats and conditions), will all have an immediate effect on how I perceive that film, what I will see and what I will remember.

Memory generally looms large in *The World Viewed*. The original Preface significantly opens with the words: "Memories of movies are strand over strand with memories of my life."²⁸⁰

These memories tend to be unreliable. We mis-remember things, remember them 'wrongly' – meaning that our memory differs from what we originally perceived or experienced, or that it differs from how other people might remember the same event or film in question. We add and subtract and blend and confuse the elements that make up our memories. Or we go so far as to *make up* these elements ourselves. Furthermore, our memories tend to *change* over time. What I remember today might not be what I will remember tomorrow, a week from now, next year.

Hier ist unser Archiv am Werk, das sich in einem kontinuierlichen Prozess der Umordnung befindet, indem die Speicherprozesse und die Prozesse des Abrufens von Daten und Erinnerungen einander bedingen, aufeinander einwirken und in einer beständigen Wechselwirkung zueinander stehen.

In his Preface, Cavell apologizes up front for the "off memories" that will most likely have occurred in the process of writing and will have shaped his account of the films he is talking about. He combines this apology with the claim "that a few faulty memories will not themselves shake my conviction in what I've said, since I am as interested in how a memory went wrong as in why the memories that are right occur when they do"²⁸¹. And yet he calls his errors *galling, hateful, annoying*²⁸².

In dieser Selbstverurteilung steckt möglicherweise ein Funken Ironie. Cavell stellt sich immer wieder augenzwinkernd und schelmisch selbst in Frage. Während seinem Sujet all

²⁸⁰ Ebd., S. xix.

²⁸¹ Ebd., S. xxiv. Unfortunately though, this interest does not really manifest in *The World Viewed*, apart from a couple of pages in the Foreword to the Enlarged Edition, where Cavell tries to come up with explanations for some of the errors that occurred in his remembering and describing of certain films. See x-xiii.

²⁸² Ebd., S. xi-xii.

seine Ernsthaftigkeit gilt, nimmt er sich selbst nicht allzu ernst. In einer verantwortungsbewussten, aber keineswegs schuldbewussten Selbstverteidigung nimmt er somit auf humorvolle und gleichzeitig ernsthafte Weise seinen Kritiker_innen den Wind aus den Segeln, indem er u.a. deren potentielle Vorwürfe vorwegnimmt: "One kind of unfriendly critic is apt to say: '(...) let us be sensible and speak and teach not about the *reading* of films (whatever that is supposed to mean) but about *seeing* them.'"²⁸³

But what is the difference between reading and seeing? Can one be done without the other? Can we read a film without *seeing* it? And is it possible to purely perceive without judging, interpreting, *reading* what we perceive? Are these two ways of approaching film (and the world) not inseparable from each other, interwoven and dependent on each other? Are they not both taking place, at the same time, in and *through* the subject perceiving the film?

For Cavell, "Reading is not an alternative to seeing but (...) an effort to detail a way of seeing something more clearly, an interpretation of how things look and why they appear as, and in the order, they do."²⁸⁴ The relationship between reading and seeing is thus construed as a hierarchic one, where reading is thought of as a more evolved, refined way of seeing. Seeing is considered pedestrian and prosaic, but reading takes attention to detail, a discerning mind and a heartfelt interest in the matter at hand. You can see just about anything without trying hard, but to read, you need to make an effort, you need to be committed to a subject. It is thus – or rather, it seems to be in the eyes of Cavell – a more *serious* or academic way of perception.

I do not necessarily agree with this hierarchy. Nor do I believe that reading is just "a way of seeing", like a mode on the remote control of your DVD player or the menu of your digital camera. Reading is not the *black & white* or *vivid colours* of looking at the world. It *is* looking at the world. It is what happens when we look at the world, when we see a film.²⁸⁵ But just as we all see the world with different eyes, from different points of view, we also read it differently. And we have different convictions just what that reading constitutes. Maybe we should not differentiate so much between seeing and reading, but between the continuous unconscious and subconscious act of reading that is automatically

²⁸³ Ebd., S. xii.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Let me recall Jean Epstein's definition of the cinematic act of seeing here: "Voir, c'est idéaliser, abstraire et extraire, lire et choisir, transformer." Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, S. 91.

part of and constitutes every act of perception on the one hand – and more conscious, intentional acts of reading (academic or not) on the other hand.

Cavell seems to be referring to and focusing on these intentional acts of reading while acknowledging the less conscious powers of his perception. His mind is playing tricks on him, what he sees and remembers cannot always be trusted. He is transposing images of different films exactly because another kind of reading takes place just as he intentionally tries to read a film, a less controlled, more automatic, un-and-subconscious reading.

Dieses un-und-unterbewusste Lesen der Filme, die wir sehen, ist geprägt von der Tatsache, dass unser Körper in jedem Wahrnehmungsakt auf ein Archiv von bereits Wahrgenommenem, Erfahrenem, und dabei immer schon 'Gelesenem', Verknüpftem und Interpretiertem zurückgreift – das selbe Archiv, das dabei gleichzeitig das aktuell Wahrgenommene und Erlebte speichert und im Akt des Erwartens und Sich-Vorstellens auch auf das Zu-Künftige vorausgreift. In einem gewissen Sinne sind wir somit alle auch unser eigenes Film-Archiv, in dem wir unsere Filmerfahrungen speichern – Filmspuren, die sich in Schichten ablagern und mehr oder weniger abrufbar bleiben.

With that in mind, it isn't surprising that Cavell explains one of his more obvious errors of remembering with the assumption that he must have "transposed the imagery in question from some other film" – which film exactly eludes his memory²⁸⁶. As our archives in general, our film archives aren't very orderly. The more films I see, the more these films become hard to tell apart. As the films talk to each other and converse inside of me, their voices intermingle and blur into a sonic and visual tangle, a web of connections, (dis)associations, differences and similarities. In a sense, the individual films become *one* film, the narratives and images mesh, sounds and moods are mashed together and compose a kind of film mosaic – through which I navigate with a map that needs to be redrawn again and again. With each viewing, each thought of and each act of remembering a film, the map is being rewritten. It accumulates layers upon layers like a palimpsest.

Dieses Wirrwarr aus filmischen Sinneseindrücken ist dabei immer schon eines, in dem die filmischen Erinnerungsspuren und die Spuren nicht-filmischer sinnlicher Erfahrung ineinandergreifen, sich übereinander schichten, einander ergänzen, beeinflussen, färben. Da ich Filme mit meinem Körper (und somit mit meinem Archiv) lese und wahrnehme,

²⁸⁶ Ebd., S. xi.

lesen die in mir gespeicherten Spuren immer schon mit.

Welche Spuren genau abgerufen werden, während ich neue Informationen verarbeite, entzieht sich meiner Kontrolle und oft auch meinem Bewusstsein. Zeitweise mag es mir gelingen, in Akten der Selbstanalyse und Reflektion die Verknüpfungstätigkeit meines Archivs zu entschlüsseln und die Spuren, die in mir abgerufen werden, bewusst(er) zu lesen. Es wird mir aber wohl nie glücken, die Tätigkeit meines Archivs und die Vielzahl der in mir schlummernden wie aktiven Spuren vollständig zu erfassen. So wie das Archiv ein Wiederholungstäter ist, ist es auch ein stiller Täter, der seine Arbeit vorwiegend unbemerkt vollbringt.

Der unordentlichen Ordnung unseres Archivs, dem beständigen Mit- und In-ein-ander verschiedenartiger Erfahrungsmodalitäten, den dazugehörigen Speichervorgängen und Prozessen des bewussten wie unbewussten *Wiederhervorholens* ist es auch zu verdanken, dass es uns nicht immer leicht fällt, die Spuren, die spürbar ins Bewusstsein dringen, zuzuordnen. Nicht immer gelingt es uns, mit Sicherheit zu sagen, ob eine auftauchende Erinnerung die Spur einer Traumerfahrung, eines Erlebnisses im Wachzustand, oder einer Filmwahrnehmung ist – oder vielleicht auch ein Hybrid, in dem sich Spuren unterschiedlicher Modalitäten zu etwas vermischen, das so nur in unserem Archiv vorhanden war und ist.

"It is tempting to suppose that movies are hard to remember the way dreams are, and that is not a bad analogy. As with dreams, you do sometimes *find* yourself remembering moments in a film, and a procedure in *trying* to remember is to find your way back to a characteristic mood the thing has left with you. But, unlike dreams, other people can help you remember, indeed are often indispensable to the enterprise of remembering. Movies are hard to remember, the way the actual events of yesterday are. And yet again, *certain* moments from films viewed decades ago will nag as vividly as moments of childhood. It is as if you had to remember what happened *before* you slept. Which suggests that film awakens as much as it enfolds you."²⁸⁷

²⁸⁷ Ebd., S. 16-17. Wenn wir uns als Erinnernde von Filmmomenten oder Traumfragmenten *wieder-find*en, dann nicht ausschließlich als Erinnernde von guten Filmen oder schönen Träumen. Gerade das Unangenehme, das wir vielleicht gerne vergessen würden, drängt sich uns auf: "Ich verfüge nicht über die Gabe, rückblickend mit mir selbst ins Reine zu kommen und gnädig das, was ich geschrieben habe, mit gleicher Bereitwilligkeit zu vergessen, so wie ich schlechte Filme vergesse – obgleich es mir damit genauso ergeht wie mit schlechten Filmen, bestimmte Szenen oder Sätze kommen von Zeit zu Zeit wieder, um mich

Cavell's suggestion that we are awakened by film reminds me of Sobchack's exploration of how film *returns us to our senses*, makes us *sense* and *feel* more intensely, more *astutely* (in the sense of both 'awake' and 'scharf-sinnig'). Furthermore, it recalls Bazin's and Kracauer's conviction that film directs our attention to the otherwise neglected, overlooked and 'under-appreciated' diversity of our every day lives, of the world around us and our own embodied 'place' in it.

It is this conjuncture of world with the radically embodied subject that is both the prevailing *subject-matter* of cinematic narrative and its *grounding body*, its enabling *subiectum*. For this reason, sense *of* this subject-matter and *for* this embodied subject is made in the space *in-between* the film's body and the viewer's body, both of them *part* of a world, *partes extra partes*. As Sobchack puts it, in the cinema, "meaning, and where it is made, does not have a discrete origin in either spectator's bodies or cinematic representation but emerges in their conjunction"²⁸⁸. Film passiert in Zwischen-Räumen, zwischen Haut und Haut lichtet sich sein Sinn und seine Bedeutung.

wie ein schlechtes Gewissen zu behindern und zu verfolgen." Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Second Revised Edition (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), S. xii. Zitiert nach Derrida, *Mémoires*, S. 165, übersetzt von Hans-Dieter Gondek.

²⁸⁸ Sobchack, *Carnal Thoughts*, S. 67.

Loose Ends

At the end of this cinematic, sensual, narrative enterprise, some loose ends remain both deliberately and undeliberately untied. Diese 'Enden' markieren den Text zwischen den Zeilen und Buchstaben, in den *Lücken* und im *Um-Raum* des Gesagten, sie hinterlassen hier ihre Spuren und verweisen auf ein *weiter*, ein *mehr*, ein *noch-zu-sagen*, oder auch, ein *noch-zu-fragen*, in jedem Fall ein *zu-künftig*.

Dem Los dieser unverknüpften, noch auszusprechenden, auszuförmulierenden Fäden entsprechend versammle ich hier eine form-lose Auflistung:

*andere theoretische, wissenschaftliche, philosophische Positionen zu Film und Körper, und ihre Beziehung zum Archiv – in dieser Hinsicht sehr empfehlenswert ist Drehli Robniks Text zu "Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie"²⁸⁹, der einen ebenso breiten, extrem verdichteten wie kritischen Überblick der Materie bietet

*(wissenschaftliches) Schreiben über Film, das der hochgradig subjektiven Wirkung von Film wie der Bedeutsamkeit des Archivs gerecht wird, ohne einen Tagebuch-Text zu verfassen, der für andere weder nachvollziehbar noch relevant ist; und wie die Beziehung eines solchen Schreibens zu, seine *Berührungs-punkte* mit, Autobiographie und Anekdote zu denken sind (Vivian Sobchack liefert hier in ihren Texten erste Anhaltspunkte, indem sie sich wiederholt auf ihre eigene Körperlichkeit bezieht, insbesondere auf die prägende Erfahrung ihrer Krebserkrankung, Beinamputation und der "mühsamen Einverleibung ihrer Prothese"²⁹⁰, wobei diese "autobiografische Rede"²⁹¹ der wissenschaftlichen Qualität ihrer Texte keinen Abbruch tut)

*die öffentliche, kollektive Filmarchivierung nicht nur in Form von 'amtlichen' Gebäuden (ἀρχεῖον), in denen Film physisch in Form von Filmkopien und publiziertem Film-Wissen archiviert wird, sondern auch die Körper-übergreifende Praxis der Film-Kanonisierung sowie der Versammlung von Film-Akten in digitalen Archiven und Online-Datenbanken (wie der IMDb - International Movie Database)

²⁸⁹ In: Jürgen Felix (Hrsg.), *Moderne Film Theorie* (Mainz: Theo Bender Verlag, 2003), S. 246-280.

²⁹⁰ Drehli Robnik, "Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie", S. 264.

²⁹¹ Ebd.

*die digitalen, global vernetzten, öffentlich einsehbaren, 'privaten' Archive unserer Generation (Flickr, last.fm, Facebook...)

*die Versammlung, Klassifizierung, Ein-Ordnung und Archivierung der Körper *im* Film, insbesondere in den so-called *body genres* (wie Horror oder Pornographie)

*und nicht zuletzt Filme, die das Erinnern und die Archivierung selbst thematisieren, die existentielle Verunsicherung des Gedächtnis-Verlustes wie das leidenschaftliche Sammeln und Bewahren von Erfahrung, Gegenständen und Filmbildern (wie beispielsweise Agnès Vardas *Les Glaneurs et la glaneuse*, Chris Markers *Sans Soleil*, Koreeda Hirokazus *Wandâfuru raifu* oder Christopher Nolans *Memento*)

Diesen Spuren gilt es zu-künftig nachzuspüren.

To be continued

In einem rätselhaften Sinn, der sich vielleicht (vielleicht, denn aufgrund wesentlicher Gründe darf hier nichts als sicher gelten) aufklären wird, ist die Frage des Archivs, wiederholen wir es, nicht eine Frage der Vergangenheit. (...) Es ist eine Frage von Zukunft, die Frage der Zukunft selbst, die Frage einer Antwort, eines Versprechens und einer Verantwortung für morgen. Wenn wir wissen wollen, was das Archiv bedeutet haben wird, so werden wir es nur in zukünftigen Zeiten wissen. Vielleicht.

Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben*

LITERATUR

- ALLISON Anne, "Can Popular Culture Go Global?" in: Douglas Slaymaker (Hrsg.), *A Century of Popular Culture in Japan* (Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2000), S. 127-153
- AMACHER Peter, *Freud's Neurological Education and Its Influence on Psychoanalytic Theory* (New York: International Universities Press, 1965)
- ANSERMET François und MAGISTRETTI Pierre, *Die Individualität des Gehirns. Neurobiologie und Psychoanalyse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005)
- ARISTOTELES, *Über die Seele* (Berlin: Akademie Verlag, 1959)
- ARNHEIM Rudolf, *Film als Kunst* (Berlin: Ernst Rowohlt, 1932)
- ASSMAN Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: Beck, 1992)
- BAZIN André, *Was ist Film?* (Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2004)
- BERGSON Henri, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1964)
- *L'évolution créatrice* (Paris: Presses Universitaires de France, 2007)
- BÖHLER Arno, "Open Bodies" in: Axel Michaels und Christoph Wulf (Hrsg.), *Paragrana* Band 20, Heft 2 2008 (Berlin: Akademie Verlag, 2008) [Im Druck]
- *Singularitäten. Vom zu-reichenden Grund der Zeit. Vorspiel einer Philosophie der Freundschaft* (Wien: Passagen Verlag, 2005)
- BRUNETTE Peter und WILLS David, *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989)
- BULGAKOWA Oksana, "Film/filmisch" in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlendstedt, Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 2 (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2001), S. 429-462
- BUTLER, Judith, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997)
- CAVELL Stanley, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition (Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1979)
- *Themes Out of School. Effects and Causes* (San Francisco: North Point Press, 1984)
- COWARD Harold, *Derrida and Indian Philosophy* (Albany: State University of New York Press, 1990)
- CRARY Jonathan, "Modernizing Vision" in: Linda Williams (Hrsg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995), S. 23-35
- DE BOTTON Alain, *Essays in Love* (London: Picador, 1994)
- DE MAN, Paul, "Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics", in: *Critical Inquiry* Vol. 8., No. 4. (Summer 1982), S. 761-775
- *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Second Revised Edition (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983)

- DE QUINCEY Thomas, "Suspiria de Profundis" in: De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings* (London: Penguin Books, 2003)
- DE VALCK Marijke und HAGENER Malte (Hrsg.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005)
- DELEUZE Gilles, *Logik des Sinns* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993)
- *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997)
- *Das Zeit-Bild. Kino 2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997)
- DERRIDA Jacques, "Signatur Ereignis Kontext", in: Derrida, *Randgänge der Philosophie* (Wien: Passagen Verlag, 1988), S. 291-314
- *Mémoires für Paul de Man* (Wien: Edition Passagen, 1988)
- *Dem Archiv verschrieben* (Berlin: Brinkmann + Bose, 1997)
- DESCARTES Renée, *The Philosophical Writings of Descartes* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984)
- ELIADE Mircea, *Yoga. Unsterblichkeit und Freiheit* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988)
- ENGELL Lorenz und FAHLE Oliver, "Film-Philosophie" in: Jürgen Felix (Hrsg.), *Moderne Film Theorie* (Mainz: Theo Bender Verlag, 2003), S. 222-240
- EPSTEIN Jean, *Ecrits sur le cinéma*, Volume 1 (Paris: Seghers, 1974)
- FREUD Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips* (Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921)
- *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964)
- "Notiz über den 'Wunderblock'" in: Freud, *Gesammelte Werke XIV* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1999), S. 1-8
- *Aus den Anfängen der Psychoanalyse 1887 – 1902. Briefe an Wilhelm Fließ* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1975)
- GEYER Christian (Hrsg.), *Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004)
- GERHARDT Volker, "Die 'grosse Vernunft' des Leibes" in: Gerhardt (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra* (Berlin: Akademie Verlag, 2000), S. 123-163
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Zur Farbenlehre* (Tübingen: J. G. Cotta, 1810)
- HAFNER Urs, "Biologie des Unbewussten" in: *Freitag* 05, Februar 2006
- <http://www.freitag.de/2006/05/06051801.php> (letzter Zugriff 25.08.2008)
- HEIDEGGER Martin, *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer, 1993)
- *Was heißt Denken?* (Tübingen: Niemeyer, 1971)
- HITCHCOCK Alfred und TRUFFAUT François, *Truffaut/Hitchcock* (München: Diana Verlag, 1999)
- KANDEL Eric R., SCHWARTZ James H., JESSELL Thomas M. (Hrsg.), *Neurowissenschaften. Eine Einführung* (Heidelberg, Berlin, Oxford: Spektrum Akademischer Verlag, 1995)
- KANDEL Eric R., *Auf der Suche nach dem Gedächtnis. Die Entstehung einer neuen Wissenschaft des Geistes* (München: Siedler Verlag, 2006)
- KAST Bas, *Revolution im Kopf. Die Zukunft des Gehirns* (Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2003)

- KRACAUER Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985)
- LANT Antonia, "Haptical Cinema" in: *October* 74, 1995, S. 45-73
- MARKS Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham, London: Duke University Press, 2000)
- MATUSSEK Peter, "In- und Auswendig Lernen. Zur Dialektik von Bildung und Information" in: Bernhard Dieckmann, Stephan Sting, Jörg Zirfas (Hrsg.), *Gedächtnis und Bildung. Pädagogisch-anthropologische Zusammenhänge* (Weinheim und Basel: Deutscher Studien Verlag, 1998), S. 285-300
http://peter-matussek.de/Pub/A_20.html (letzter Zugriff 25.08.2008)
- MEISEL Louis K., *Photorealism* (New York: Abradale/Abrams, 1989)
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge and Kegan Paul, 1962)
 – "Das Kino und die neue Psychologie" in: *filmkritik* 11 (1969), S. 695-702
- METZ Christian, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1982)
- MICHELSON Annette, "Bodies in Space: Film as 'Carnal Knowledge'" in: *Artforum* no. 6, February 1969, S. 54-63
- MONACO James, *Film verstehen* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001)
- MÜLLER Johannes, *Handbuch der Physiologie des Menschen* (Koblenz: Holscher, 1838)
- MÜNSTERBERG Hugo, *The Film: A Psychological Study* (New York: Dover Publications, 1970)
- NANCY Jean-Luc, *Corpus* (Berlin: diaphanes, 2003)
- NIETZSCHE Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (Leipzig: Reclam Verlag Leipzig, 2000)
- PLATON, *Theätet* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007)
- ROBNIK Drehli, "Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie" in: Jürgen Felix (Hrsg.), *Moderne Film Theorie* (Mainz: Theo Bender Verlag, 2003), S. 246-280
- RODLEY Chris (Hrsg.), *Lynch on Lynch* (London: Faber & Faber, 1997)
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *La texte divisé* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981)
- ROSENBAUM Jonathan, *Moving Places: A Life at the Movies* (Berkeley: University of California Press, 1995)
 – "Missing the Target" in: *Chicago Reader*, June 18, 1993
<http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=7089> (letzter Zugriff 18.08.2008)
- SOBCHACK Vivian, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992)
 – "Die Materie und ihre Passion. Prolegomena zu einer Phänomenologie der Interobjektivität" in: Christoph Wulf, Dietmar Kamper, Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.), *Ethik der Ästhetik* (Berlin: Akademie, 1994), S. 195-205
 – "Bathos and the Bathysphere. On Submersion, Longing and History in *Titanic*" in: Kevin S. Sandler, Gaylyn Studlar (Hrsg.), *Titanic. Anatomy of a Blockbuster* (New Brunswick, NJ, and London: Rutgers University Press, 1999), S. 189-204

- *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004)
- WILLIAMS Linda (Hrsg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995)
- "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess" in: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader II* (Austin: University of Texas Press, 1995), S. 140-158
- "Corporealized Observers: Visual Pornographies and the 'Carnal Density of Vision'" in: Patrice Petro (Hrsg.): *Fugitive Images: From Photography to Video* (University of Wisconsin, 1995), S. 3-41
- WOODS James Haughton (Hrsg.), *The Yoga-System of Patañjali* (Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Press, 1927)
- WOOLF Virginia, "The Cinema" in: Woolf, *The Captain's Death Bed and Other Essays* (London: Hogarth Press, 1950), S. 166-171
- ZEHETNER Bernd, *Leiblichkeit und Buddhismus. Versuch eines Dialogs* (Wien: Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, 2003)

Wörterbücher / Nachschlagwerke / Enzyklopädien

- Duden Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, 4. neu überarbeitete Ausgabe (Mannheim: Dudenverlag, 2007)
- EISLER Rudolf, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (Berlin: E.S. Mittler & Sohn, 1930)
- KLUGE Friedrich (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 11. Auflage (Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co, 1934)
- HAWTHORN Jeremy, *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie* (Tübingen und Basel: Francke, 1994)
- MACKENSEN Lutz, *Reclams Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Stuttgart: Reclam, 1966)
- MITTELSTRAß Jürgen (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 1996)
- The Oxford Dictionary and Thesaurus*, American Edition (New York and Oxford: Oxford University Press, 1996)
- RITTER Joachim (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Basel: Schwabe & Co, 1971)
- SANDKÜHLER Hans Jörg (Hrsg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990)

Websites

- <http://en.wiktionary.org/wiki/Film> (letzter Zugriff 28.08.2008)
- <http://www.experiencefestival.com/a/Vasana/id/62670> (letzter Zugriff 15.08.2008)
- <http://www.imdb.com/title/tt0039545/> (letzter Zugriff 15.09.2008)
- <http://www.lomography.com/about/> (letzter Zugriff 25.08.2008)
- http://www.unc.edu/~mdavid/resources/read_films.html (letzter Zugriff 15.09.2008)

Genannte Filme

Away from Her (Sarah Polley, 2006)

The Celluloid Closet (Rob Epstein und Jeffrey Friedman, 1995)

Eric Kandel: Auf der Suche nach dem Gedächtnis (Petra Seeger, 2007)

Fantasmagorie (Émile Cohl, 1908)

Germania Anno Zero (Roberto Rossellini, 1948)

Les Glaneurs et la glaneuse (Agnès Varda, 2000)

Lady in the Lake (Robert Montgomery, 1947)

Memento (Christopher Nolan, 2000)

Mothlight (Stan Brakhage, 1963)

The Piano (Jane Campion, 1993)

Sans Soleil (Chris Marker, 1983)

Sen to Chihiro no kamikakushi (Miyazaki Hayao, 2001)

Tekon kinkurîto (Michael Arias, 2006)

Titanic (James Cameron, 1997)

Waking Life (Richard Linklater, 2001)

Wandâfuru raifu (Koreeda Hirokazu, 1998)

When We Were Kings (Leon Gast, 1996)

LEBENS LAUF

Maria Poell, geb. am 15.11.1978 in Wien

Email: dreirad@reflex.at

Ausbildung

1985 - 1989	Volksschule Mondweg
1989 - 1991	Bundesgymnasium Fichtnergasse
1991 - 1997	Bundesgymnasium Auf der Schmelz
Mai 1997	Matura mit Auszeichnung bestanden
Okt 1999	Studien-Beginn an der Universität Wien Philosophie und Fächerkombination mit den Schwerpunkten Filmwissenschaft, Gendertheorie, Niederländisch und Japanisch
WS 2004/2005	Auslandssemester an der Freien Universität Berlin (3-jährige Studienunterbrechung zwecks Erwerbstätigkeit)
Jan - Juni 2008	Bezug eines Studienabschluss-Stipendiums, Diplomarbeit
Herbst 2008	Diplomprüfung

Berufliche Erfahrung

März 2005 - Dez 2007, sowie ab Sept 2008 - *Amour Fou Filmproduktion*
In diesem Zeitraum u.a. Lektorat eines Buches [Heidi Dumreicher, Olaf Möller (Hrsg.),
Im Anfang war der Blick. Ereignishorizont eines Films (Wien: Sonderzahl Verlag, 2008)],
Organisation und Abwicklung einer Film&Konzertreihe mit dem Klangforum Wien
(Uraufführung bei der Biennale di Venezia 2007), Recherche, Kommunikation,
Textproduktion, Übersetzungen, Film-Untertitelung, Redaktion und Betreuung der
Websites www.badymink.com und www.minotaurusfilm.lu, Regie- und Produktions-
Assistenz für Experimental- und Dokumentarfilme, Festivalbetreuung, Pressearbeit

Seit 2007 Filmberichterstattung für www.fmqueer.at (Viennale, Berlinale, identities)
Seit 2006 DJ & Teil des quote-Kollektivs
2001 - 2002 Fahrradbotin (Veloce)

ABSTRACT (deutsch)

Der Körper ist in der vorliegenden Arbeit der Ausgangspunkt meiner Überlegungen, der Ort, von dem ich *ausgehe* in meinem Erfahren von Welt. Ich begreife den Körper mit Jean-Luc Nancy als immer schon geöffnete, radikal offene *Existenz-Stätte*. Kein Denken und keine Wahrnehmung könnte *statt-finden* ohne ihn. Mein Körper *gibt* meinem In-der-Welt-sein *statt*, er ist die Grundlage und der Speicher aller kognitiven Akte(n).

Film ereignet sich und *passiert* zwischen Körper und Leinwand, *dehnt* sich aus in dem Feld, das sich zwischen Filmemachenden, Zuschauenden und Welt spannt. Film findet statt als Bewegung dieses *Zwischen*. Wie die essentielle Rolle des Körpers im Akt der Filmwahrnehmung zu verstehen ist, erörtere ich anhand von Vivian Sobchacks Filmphänomenologie, die sich nicht zuletzt auf das Wissen ihrer Finger beruft.

In weiterer Folge gilt es für mich, Sobchacks Vorstellung von gelebter Körperlichkeit weiterzudenken und den Körper der Zuschauer_innen als Archiv zu begreifen, in dem kontinuierlich gleichzeitig Wahrnehmungseindrücke aufgenommen und gespeichert sowie bereits gespeicherte Spuren von Erfahrung abgerufen und aufgelesen werden. Eine der Grundthesen meiner Arbeit ist es, dass diese Speicherprozesse und die sich beständig verändernde Struktur des Archivs (mit)bestimmen, *wie* und *was* wahrgenommen wird.

Die Struktur des Körper-Archivs unterzieht sich somit einem kontinuierlichen Prozess der *Umschrift*, sie *aktualisiert* sich im Vollzug von Bewusstseins-Akten. Mit Jacques Derrida denke ich die archivarische Qualität des Körpers dabei als sich radikal zeitigende. Das Archiv erschöpft sich nicht in einem bloßen Rückgriff auf vergangene Erfahrung, es steht im *Zug* des Zu-Künftigen, ist von der Zukunft her geöffnet, und wird niemals abgeschlossen sein.

Weitere Bezugspunkte für die Entwicklung meiner Vorstellung des Körper-Archivs finden sich in Psychoanalyse, Neurowissenschaft, und der indischen Philosophie des Yoga Sūtra. Besondere Aufmerksamkeit schenke ich dabei der Singularität des Archivs. Unsere Archive sind singuläre Konstellationen, singuläre Dispositive: sie greifen auf ein gemeinsames (kulturelles, geschichtliches, sprachliches) Erbe zurück – und doch gleicht keines dem anderen, ist im *Wie* dieses Rückgriffs radikal *eigen*.

ABSTRACT (english)

The body is my point of departure for the thoughts and deliberations that comprise this text. It is the place from which I embark upon experiencing the world around me. With Jean-Luc Nancy, I understand the body as an always already opened, radically ex-posed *site of existence*. Without it, neither perception nor rational thought could *take place*. My body allows for my being in the world, it is the foundation and the repository for all cognitive *Akte(n)* (acts and records).

Film occurs and comes to *pass* in-between the body and the screen, it *expands* in the field that stretches between filmmakers, viewers and world. Film is taking place as the movement of this *in-between*. The essential contribution of the body to the act of film perception is a central theme of this thesis that I discuss in reference to Vivian Sobchack's phenomenology of film, who invokes, amongst other things, her *knowledge-able* fingers.

Sobchack's conception of embodiment and the lived body is to be expanded and thought further in my consideration of the spectator's body as an archive which simultaneously records perceptual impressions and retrieves the stored traces of past experiences. It is one of the quintessential assumptions of this text that these processes of recording, retaining, and recalling experience as well as the continuously changing structure of the archive affect *how* and *what* is being perceived in the first place.

The structure of the body-archive is subject to a ceaseless process of rearrangement, it is *actualized* and up-dated in every act of consciousness. With Jacques Derrida, I think of the archival quality of the body as radically *temporal*, as bearing fruit *in time*. The archive does not become fruitful merely in its recourse to past experience, it is forever in the prospect and expectance of the arrival of a time to-be. It is opened from this time to-be, and it will therefore never be completed, or closed.

Further points of reference for my configuration of the body-archive include neuroscience, psychoanalysis, and the Indian philosophy of Yoga Sūtra, with particular attention to the singularity of the archive. Every archive is a singular constellation, a singular apparatus: drawing on a collective (cultural, historical, linguistic) heritage while radically doing so in its *own* way.