

Tanja Prokić

„Je regarde, je flaire, je palpe“¹ –
Die Passionen des Realen im Kontroversen Kino

Abstract:

Weggeschaut, gezittert, gezuckt, geweint, erstarrt, geschämt, geschockt? Aber auch berührt, gerührt, betroffen von Hässlichkeit und Schönheit zugleich, von intellektueller Tiefe und ästhetischer Überwältigung? Extreme der Gefühle, Extreme der Wahrnehmung, Extreme des Verstandes prägen seit jeher Kunst, die länger lebt als ihr zeitgenössischer Diskurs, die beständig ist, jenseits von Trends und Hitlisten. Kennzeichnend für solche Art von Kunst war seit jeher die Überschreitung. Speziell im Bereich des Films, einem relativ jungen Medium, erweisen sich bis heute jene Werke als überdauernd, die Seh- und Denkgewohnheiten überschreiten ...

Vorbemerkungen zur Reihe

Der Titel unseres Workshops „Kino Kontrovers“ und den daraus hervorgegangenen Beiträgen ist der seit 2004 fortlaufenden DVD-Reihe der dt. Mediengesellschaft *Legend Home Entertainment*² entlehnt. Die Edition vereinigt umstrittene Autorenfilme ebenso wie deutsche Erstveröffentlichungen, die allesamt das Prädikat ‚kontrovers‘ verdienen. Der Begriff des *Kontroversen*, von *Legend Films* nicht weiter definiert, erschließt sich aus der Programmüber-

¹ Jean Epstein: *Bonjour Cinéma* (Paris: Éditions de la Sirène, 1921), S. 100.

² Nach einer Editionspause wurde die Reihe im Sommer 2011 mit verändertem Konzept und neuem Artwork durch Bavaria Media, eine Tochter von Bavaria Film, übernommen. Siehe dazu Martin Mühl: [http://www.thegap.at/filmserienstories/artikel/kino-kontrovers/\(zuletzt, 21.3.2012\)](http://www.thegap.at/filmserienstories/artikel/kino-kontrovers/(zuletzt,21.3.2012)).

sicht der zehn Titel³: Filme, deren Präsenz im Kino eine den Körper des Film-Zuschauers auf beträchtliche Weise affizierende Rezeptionshaltung schufen: von der obligatorischen Gänsehaut und den Tränen bis hin zu Regungslosigkeit, Körperstarre, Ekel, Scham und (wortlose) Schock. Keinem der Filme lässt sich jedoch der schlichte Abverkauf (bspw. wie durch den pornografischen Film) von kulturell tabuisierten Themen (wie etwa Sodomie, Vergewaltigung, exzessive Gewalt) vorwerfen; alle Filme zeichnen sich vielmehr durch eine exzeptionelle ästhetische Konzeption aus. Gerade dieses irritierende Wechselspiel zwischen dem ästhetisch Hochwertigen und dem ästhetisch Offensiven schien uns Anlass genug, einen Workshop zum Thema des kontroversen Kinos (auch außerhalb der genannten Reihe) zu veranstalten. Kontroverses Kino versteht sich dann als ein Kino, welches sich dem Grenzwertigen nähert, ohne jedoch die Grenzen einer ÄsthEthik (als einer Hybridbildung aus Ästhetik und Ethik) zu sprengen. Vielmehr kann es gerade kontroversen Kinofilmen gelingen, das Gleichgewicht des allgemein Verträglichen derart auszubalancieren, dass das Kino zur körperlichen Erfahrung wird, die ästhEthisch (heraus-)fordert und berührt.

1. Auf der Suche nach dem Kontroversen des Films ...

Es gibt Filme, die verstören. Es gibt Filme, die uns an Grenzen treiben. Grenzen des Unaushaltbaren, des Unansehnlichen, Grenzen der Wahrnehmung, Grenzen des Moralischen. Die Forschung widmete sich bisher insbesondere der Frage nach der Moral solcher Filme, dem diskursiven Zusammenhang von Tabu und Tabubruch.⁴ Dass es diese Filme, die ihr Publikum an physische und psychische Grenzen treiben, ‚gibt‘, wird dabei nicht so sehr als ontologische

³ MENSCHENFEIND; IRREVERSIBLE; KEN PARK; A HOLE IN MY HEART; ZOO; SANTA SANGRE; DIE 120 TAGE VON SODOM; EX DRUMMER; TWENTY-NINE PALMS; ICH BIN NEUGIERIG GELB/BLAU.

⁴ So bspw. Michael Braun: Tabu und Tabubruch in Literatur und Film, Würzburg 2007.

Prämisse gefasst. Vielmehr bildet die diskursive Konsensbildung als kontroverse oder extreme Filme im gesellschaftlichen Kontext den zentralen Ansatzpunkt. Dabei steht der Normbruch oder Tabubruch auf der Inhaltsebene des Films im Mittelpunkt. Die Frage nach dem gezielten „Bruch“ mit religiösen, politischen oder moralischen Tabus. Das Medium Film erfüllt dabei seinen Zweck, indem es hinter seine Botschaft zurücktritt. Der Film wird als eine Narration über Phänomene gefasst, das Medium als Medium gerät dabei in den blinden Fleck der Beobachtung. Der folgende Beitrag versucht, gerade diesen blinden Fleck beobachtbar zu machen und die Berücksichtigung der medialen Dimension für eine spezifisch filmische Analyse anschlussfähig zu machen.

2. Hit them hard!

Gewaltdarstellungen im Film gehören so selbstverständlich zur abendfüllenden Unterhaltung wie eine zumindest beiläufig erzählte Lovestory. Das moderne Actionkino ist spätestens seit Filmen wie *Die Hard* nicht mehr ohne turbulente Schlägereien, spektakuläre Explosionen, rasante Verfolgungsjagden und atemberaubende Stunts zu denken. Das alles passiert im besten Fall noch im Kampf mit den vier Elementen: im sinkenden U-Boot, im brennenden Flugzeug, am Rettungsseil eines Hubschraubers, in der gottverlassenen Wüste, im Auge des Tornados, lebendig begraben oder zu Pferd. Der moderne Actionheld kämpft 3/4 des Films ums Überleben und scheut dabei selten vor extremer Gewaltanwendung zurück. Minikanonen und Handgranaten zählen ebenso zur Tötungsmaschinerie wie Äxte und Baseballschläger. Meistens kriegt auch der Protagonist dabei ordentlich was ab, aber statt Hämatomen, schwererer Brüche oder blutiger Fleischwunden kommt er meistens mit ein paar Kratzern und zerrissener Kleidung davon. Erst in den Schlussminuten darf der Held sich auch ein wenig erschöpft und angekratzt zeigen, meistens vor der allerletzten Auferstehung des Gegenspielers ziert endlich ein weißes gut sichtbares Pflaster sein Gesicht oder eine Armschlinge weist auf die Strapazen der letzten 24/48/96 Stunden hin.

Die visuelle Inszenierung von Gewalt ebenso wie deren Stellung in der Handlung wird in der beschleunigten Erzähllogik des Action-

films auf ein Durchgangsmoment reduziert. Sterbende Gegenspieler haben selten ein Gesicht, sie stehen selten für die Verletzlichkeit des menschlichen Lebens. Sie sterben schnell, unauffällig, klinisch, sind Kollateralschäden oder sie sterben explizit und überzeichnet. Sterbende Gegenspieler verkörpern inzwischen so ziemlich alles – die Urangst, das Böse schlechthin, den Wahnsinn, den Horror – nur nicht die Leiblichkeit und damit Endlichkeit der menschlichen Existenz. Gestorben wären die Kinohelden und Heldinnen schon mindestens so häufig wie die Anzahl der Stunden ihrer Strapazen. Ein spezieller Fiktionalitätsvertrag, der mit den Genrecodierungen einhergeht, lässt den Rezipienten dies ebenso vergessen wie das Genre selbstvergessen seinen Genrecodes folgt.

Was das Action-Kino in das Kalkül von Verlusten und Beständen in der Makroebene (Massenkarambolagen, Explosionen und Stunts) austrägt, trägt das Primetime-TV in die Distanz der Mikroebene (Blut, Sperma, Fingerabdruck). In einem geradezu „forensischen Fetischismus“⁵ werden die Konsequenzen von körperlicher Gewalt in die Einzelteile des Organischen zerlegt und schließlich neutralisiert. Kalaschnikoff, Zielfernrohr, Handgranate, Bombensprengsatz, Rauch, Feuer, Dampf und Kugelhagel auf der einen Seite entspricht Mikroskop, Ultraschall, Röntgengerät, Pipette, Zentrifuge, Membranpumpe oder Laborschüttler auf der anderen.

Radikal eskalierende (Gewalt-)Szenarien, wie sie das Kontroverse Kino hingegen hervorbringt, werden in ihrer fast schon quälenden Länge, ihrer gnadenlosen Aufdringlichkeit, ihrer extremen Distanzlosigkeit als pornographisch diskreditiert. Kein impliziter Genvertrag erlaubt es dem Rezipienten, die Gewalt des Gesehenen als konstitutives und erwartbares Element einer Erzählgattung zu verorten. Die Szenen der Gewalt sind gewaltsam, weil sie unerwartbar über ihren Rezipienten hereinbrechen.

⁵ „Certainly television has become the place for forensic fetishism. But torture movies cut deeper than mere gory spectacle.“ David Edelstein: Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn. Why has America gone nuts for blood, guts, and sadism? In: New York Magazine, 28.1.2006. In: [<http://www.nymag.com/movies/features/15622/#ixzz0bB23HXNK>, zuletzt 27.03.2012]

Gaspar Noés Kino ist dafür beispielhaft: Keine Ausflucht erlaubt die Kameraeinstellung der 9.51 min langen Vergewaltigungsszene in *Irreversibel*⁶. Geradezu physische Aversion löst die in paralleler Ästhetik angeordnete Feuerlöscher-Szene am Anfang der invertierten Chronologie aus. Zwischen ekstatischer Überwältigung und blankem Entsetzen changieren die Kinogefühle, wenn der Fahrer (Ryan Gosling) in *Drive* Irene (Carey Mulligan) innig küsst und kurz darauf mit ähnlicher Passion einem möglichen Attentäter den Kopf eintritt. Vor die unvereinbaren Gefühle von Schock und tiefstem Mitleid stellt den Zuschauer die traumatische Car-Crash-Szene in *Enter the Void*. Wenn Lars von Trier in *Melancholia* die Welt filmisch mehr als edel zu Grunde gehen lässt, bebt jede Faser unseres Körpers und konfrontiert uns gleichzeitig mit den Abgründen unserer Schaulust. Wenn Charlotte Gainsbourg und Willem Dafoe es in von Triers *Antichrist* in Schwarz/Weiß und Slowmo zu einer Händel-Arie auf der Waschmaschine treiben, ist es fast schon paradox, sich an der Ästhetik der Einheit von Bild und Ton zu ergötzen. Und so ist es denn nicht mehr als konsequent, wenn wir in der Oszillation von Angstlust und Schaulust doch noch schnell die Augen schließen, wenn Charlotte schließlich ansetzt, um das Organ ihres weiblichen Lustempfindens mit der Küchenschere abzusäbeln. Das Kontroverse Kino setzt uns vor extreme Erfahrungen: Extreme Erfahrungen des Sehens, des Hörens, Fühlens und Denkens. Und doch zeigt es keine andere Gewalt als der Actionfilm und erzählt keine andere Gewalt als jene mit deren Konsequenzen das forensische Fernsehen oder der Thriller operieren. Anders jedoch als diese Formen des Erzählens und Darstellens, weidet sich das Kontroverse Kino durch die Dauer der Erzählzeit, die Ausweglosigkeit der Nahaufstellungen, die Sparsamkeit der Montage und die dadurch erzielte Nacktheit der Bilder geradezu an der Gewalt. Nicht selten werden Techniken der digitalen Bildbearbeitung, die vor allem im modernen Kino des Spektakels beheimatet sind, auch für das Kontroverse

⁶ Siehe dazu auch: Tanja Prokić: Eine kleine Zeitkritik – oder warum es Glück nur noch als Risiko gibt. Zu Gaspar Noés *Irreversibel*, in: Anja Gerigk (Hg.): Glück paradox. Moderne Literatur und Medienkultur – theoretisch gelesen, Bielefeld 2010, S. 261-284.

Kino eingesetzt. Um Szenen zu simulieren, die „real“ nicht imitierbar sind. Beispielhaft gilt hier die der zermanschte Schädel in *Irreversibel*.⁷ Das führt zu der These, dass es nicht die dargestellte Gewalt ist, die verstört, sondern vielmehr die Gewalt, die erst durch die Ästhetik der Darstellung gewaltsam wird. Sie wird als Gewalt unausweichlich und nicht als genrecodiertes Element durch schnellen Schnitt, Überblendungen, durch die Distanz der totalen Einstellung geradezu wegmontiert.⁸

Ausgehend von diesen knappen Vorüberlegungen möchte ich die Hypothese aufstellen, dass das kontroverse Kino als ein subversiver Parasit des Mainstreamkinos zu verstehen ist: Es profitiert von den gängigen Strategien der *Immersion* und bricht gerade durch Strategien der *Präsenz* mit einer immersiven Erzähllogik. Was aber heißt das?

3. *Access for all*

Mit der Metapher des Kinos als Drehtür verbindet Thomas Elsaesser die Möglichkeit sich trotz interkultureller oder gar intersubjektiver Differenzen nahtlos in Filme einzuspeisen; er bezeichnet dieses Phänomen als *Access for all*. Also als einen hürdenlosen Zugang für Zuschauer mit unterschiedlichsten Präferenzen oder kulturellem Hintergrund.

Die immersive Höchstleistung des Mainstream-Kinos, auch als postklassisches Kino des Spektakels⁹ bezeichnet, wird dabei maßgeblich über audiovisuelle Reizüberflutung durch dolbydigitale Klangmauern¹⁰ bis hin zu 3D-Technik erklärt. Vor allem die musikalische

⁷ Ebd.

⁸ Siehe dazu auch Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2003, S. 295-323.

⁹ Thomas Elsaesser: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, Berlin 2009.

¹⁰ „Es ist vor allem das hyperkinetische Action- und Special-Effects-Kino, an dem sich die Ästhetik des postklassischen Affektkinos ablesen lässt.“ Vgl. Thomas Morsch: *Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films*, AUDITION und die ästhetische Moderne. In: Sabine Nessel u.a.

Sinnführung spielt dabei eine entscheidende Rolle, denn durch bestimmte Klangmuster werden wir bereits auf erwartbare Ereignisse vorbereitet.¹¹ Auch die emotionale Steuerung über den Einsatz von semantisch aufgeladenen Klangelementen, tausendmal gehörten klassischen Stücken oder Popsongs ist hier zu nennen. Der Moment des Wiedererkennens eines Themas zieht uns in die Story bzw. in die filmischen Ereignisse geradezu hinein. Eine schnelle und konventionelle Montage (bspw. Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen zur visuellen Untermalung von Dialogen) garantieren ein widerstandsloses Eintauchen in das Geschehen auf der Leinwand.

Beobachtungen, die aber gerade den technizistischen Aspekt hervorheben, vergessen die für die Immersion konstitutive Gleichschaltung der audiovisuellen Reizüberflutung mit einer glatten Erzähllogik (und einhergehender Reduktion der Narration).¹² Zwar zeichnen sich diese Filme (bspw. *Inception* oder *Memento*) auch durch einen Einbau avantgardistischer Spiele wie Loops, Metalepsen oder leeren Signifikanten aus, doch werden diese nie zu einem Bruch des Audio-Visuellen Pakts¹³ radikalisiert. Bild und Ton sind trotz narrativer Spielereien mimetisch aufeinander bezogen. Diese Strategien der Immersion zielen vorrangig auf mentale Absorption mit einer einhergehenden körperlichen Stilllegung.¹⁴ Es kommt zu einer signifikanten Reduzierung und Verdrängung der Eigenkörperlichkeit des

(Hgg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper, Berlin 2008, S. 10-26, hier S. 12.

¹¹ Siehe dazu Gertrud Koch: ‚Ich schreie, also bin ich‘ – zur Ästhetik des weiblichen Schreis. Ein Gespräch mit Dietburg Spohr und Gerhard R. Koch zum Horrorfilm, in: Frauen und Film 49 (1990), S. 91-102.

¹² Siehe dazu die ausgezeichnete Arbeit von Mirjam Schaub: Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kintotheorie, Weimar 2005.

¹³ Als Standardwerk gilt hier vor allem Michel Chion: Audio-vision. Sound on screen, New York 1994. Besonders zum Klang und Geräuschsound im Film siehe Barbara Flückiger: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films. (= Züricher Filmstudien. Bd. 6): Marburg 2001.

¹⁴ Vgl. dazu Christiane Voss: Fiktionale Immersion. In: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hgg.): ‚Es ist, als ob‘. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, München 2009, S. 127-138; siehe insbesondere auch das Themenheft zu Immersion in montage/AV 2008 H. 2.

Rezipienten. Anders im kontroversen Film. Dieser speist sich aus zwei signifikanten Verdrängungen des Mainstream-Kinos,

erstens aus der Verdrängung des Körpers,
zweitens aus der Verschleierung der Dimensionen des Blicks.

Man könnte diese Verdrängungen zwar als medienspezifisch veranschlagen, doch ein Blick in die Geschichte des Mediums zeigt, dass weder die Verdrängung des Körpers noch die Verschleierung des Blicks über das Mainstreamkino hinausgehend konstitutiv für das Medium Film sind. Denn noch im frühen Kino der Attraktionen lassen sich beide in einem produktiven Zusammenspiel ausmachen: Nahaufnahmen beispielsweise werden nicht nur zur zeitweisen narrativen Interpunktion genutzt, sondern „als Attraktion an und für sich“¹⁵ mit dauerhaften Einstellungen eingesetzt. Ein wunderbares Beispiel bietet hierfür der erste Kinofilm von Steve McQueen *Shame*: Während der Darbietung des gesamten Songs „New York, New York“ ist die Kamera frontal in Nahaufnahme auf Sissys (Carey Mulligan) Kopf gerichtet. Es gibt nur einen Schnitt auf ihren Bruder Brandon (Michael Fassbender). Auch hier bleibt die Kamera ruhig und persistent auf sein Gesicht gerichtet. Diese Aufnahmen ermöglichen es kaum, den Blick abzuwenden. Sie dauern zu lang an, als dass sie vom Zuschauer als ein bedeutungsloser Fokus auf die Gesichter wahrgenommen werden können.

Nicht nur der Einsatz zahlreicher Close Ups zeichnet das frühe Kino der Attraktionen aus, sondern darüber hinaus eine Bildkonvention, die spätestens mit dem Tonfilm zum Tabu wird: der direkte Blick des Schauspielers in die Kamera auf den Zuschauer.¹⁶ Der Körper der Filmfiguren ist in seiner Leiblichkeit, zwar partialisiert, aber präsent. Er wird explizit ausgestellt, ohne in der Erzähllogik aufgehoben zu sein. Auch der Körper der Rezipienten wird direkt über die Blicke der Filmfiguren adressiert.

¹⁵ Tom Gunning: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: Meteor. Texte zum Laufbild 4 (1996), S. 24-35, hier S. 29.

¹⁶ Gunning, 32.

Einigen Filmemachern des frühen Kinos der Attraktionen, so Tom Gunning, ist es ausdrückliches Programm, den Rezipienten in seiner Körperlichkeit und seiner Schaulust auch über filmexternes Effektspektakel an das Geschehen auf der Leinwand zu fesseln: Marinetti hatte vor, die Zuschauer auf ihren Sitzen festzuleimen (beschädigte Kleidungsstücke sollten nach der Vorstellung finanziell abgegolten werden). Eisenstein wollte Feuerwerkskörper unter der Bestuhlung zünden.¹⁷

Zwar wird von der Sekundärliteratur oft darauf hingewiesen, dass gerade das frühe Kino der Attraktionen seine Rückkehr im postklassischen Kino des Spektakels findet, ich möchte dagegen vorschlagen, dass dieses Erbe getreu vom Kontroversen Film aufgenommen wird, und zwar gerade durch die Re-Aktivierung des Zuschauer-Körpers sowie die Re-Aktivierung einer Blickökonomie, wie sie bereits im Frühen Kino der Attraktionen vorherrscht. Ich komme zum ersten Punkt:

3.1. Die Zwei Körper des Zuschauers

Nach den bisherigen Ausführungen lässt sich festhalten, dass die zwei Formen des Kinos zwei Körper des Zuschauers¹⁸ ansprechen oder vielmehr konstruieren: Während das Blockbuster-Kino den Zuschauer lediglich als Bedingung der Möglichkeit von Filmerfahrung invisibilisiert, den Zuschauer also zum passiven Empfänger funktionalisiert, adressiert das Kontroverse Kino den Zuschauer aktiv in seiner eigenen Körperlichkeit.¹⁹ Die Körpererfahrung im Kontroversen Kino wird als eine unmittelbare und unausweichliche Körpererfahrung inszeniert, diese wird gerade über Erwartungsbrü-

¹⁷ Ebd., 34.

¹⁸ Zum Körper im Kino, Steven Shaviro: *The Cinematic Body. Theory out of bounds*, Minneapolis/London 1993; Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992; Vivian Sobchack: *What my Fingers knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*. In: Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley 2004.

¹⁹ Ein „passiver und sensuell überreizter Körper“ (Morsch, 12), ein „Ich, das sich im Strudel der Bilder verliert“ (Morsch, 12).

che erzielt. Diese Adressierung übersteigt selbst die in den Body Genres²⁰ konventionalisierte Affektästhetik des Körpers, denn sie arbeitet einer Habitualisierung von erwartbaren Kinogefühlen systematisch entgegen.

Gerade die Plötzlichkeit der Darstellungen und die Unausweichlichkeit der Einstellungen, sowie die aufdringliche Dauer der Szenarien lässt dem Zuschauer keinen Raum, die Erfahrung kognitiv zu parieren, eine mentale Absorption wird gewissermaßen verunmöglicht, der Bildraum verschließt sich als Reflexionsraum, und verlagert sich in die Eigenkörperlichkeit des Zuschauers, der diese Film-erfahrung nun als unmittelbare erleiden muss. Die Darstellung wird als Gewalt oder Übergriff erfahren.

Wenn der Körper die Verdrängung, bzw. das Reale des Mainstream-Films ist, dann hegt und pflegt das Kontroverse Kino gewissermaßen Passionen²¹ für diese Verdrängung, für dieses Reale. Das Reale bezeichnet Jacques Lacan als jenen Teil der triangulären Struktur der Psyche, der nicht in die symbolische Ordnung integrierbar ist. Slavoj Žižek überträgt gerade die Struktur auf die Kultur und verdeutlicht das Reale in der Terminologie Lacans als massives, nicht integrierbares Singuläres, das in die symbolische Ordnung drängt. Die filmisch-kontroverse Passionen wären demnach als ein Insistieren dieses Realen funktionalisierbar. Während das Mainstream-Kino auf mentale Einspeisung setzt, setzt das Kontroverse Kino auf die vergessene Größe der Filmerfahrung: es führt die Ohnmacht kognitiv basierter Immersion vor Augen und konfrontiert uns mit der Leib-Vergessenheit, die das Medium uns abverlangt, indem es den Leib zu einer Bedingung der Möglichkeit von Filmwahrnehmung reduziert. Ich komme zum zweiten Punkt, der Verschleierung des Blicks.

²⁰ Body Genres sind nach Linda Williams Filmgenres, von denen sich der Zuschauer bestimmte klar funktionalisierte Kinogefühle (sexuelle Stimulation vom Pornofilm, Grusel vom Horror oder Tränen vom Drama) erwartet. Siehe dazu Linda Williams: *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*. In: *Film Quarterly* Vol. 44, 4/1991, S. 2-13.

²¹ Vgl. Slavoj Žižek: *Willkommen in der Wüste des Realen*, Wien 2002, S. 19.

3.2. Blickökonomien

Vorerst muss jedoch erst die Möglichkeit geschaffen werden, dass das Reale aufscheinen und zur Körpererfahrung avancieren kann. Eine Voraussetzung bildet hier die nahezu vollständige Angliederung der Eigenzeit des rezipierenden Individuums an die Zeit des Werkes. Das bedeutet nichts anderes, als dass unsere Zeit sich nahezu restlos mit der Zeit des Films koppelt. Während der Zeit, in der wir einen Film sehen, sehen wir eben diesen Film. Das ist die konstitutive Bedingung fürs Filmerleben, die durch Immersion erzielt wird. Sie erfolgt generell über eine nachvollziehbare Narration, gestützt durch einen narrationsführenden Sound bzw. Musik. Visualität und Tonalität gehen einen Pakt ein und schaffen einen einheitlichen Film-Körper (Klangkörper und Sichtkörper)²².

„Es sind die Geräusche, die uns die eher stilisierten körperlichen Gesten als brutale Schläge wahrnehmen lassen, und umgekehrt ist es das Bild, das es uns ermöglicht, das ansonsten kaum identifizierbare Schreien und Krachen als klangliche Wirkung eines Schlages wahrzunehmen.“²³ Žižek spitzt das noch einmal zu: „Letztendlich hören wir Dinge, weil wir nicht alles sehen können.“²⁴ Im Kontroversen Kino werden Tonalität und Visualität in einer Art Kontra-Pakt vereint. Soundeffekte verlieren ihre naturalistische Tendenz, sie lösen sich von der Narration und sprechen den Körper des Zuschauers gesondert an. Aus dem Gesamtkörper Film tritt dann für einen kurzen Moment eine Fratze hervor, die sich wieder in die geordnete Erzähllogik (den geschlossenen Körper) des Films eingliedert: Es ist eine Fratze, die uns direkt anschaut und uns aus der Kontinuität der Filmerfahrung gewissermaßen herausreißt. Genau in diesem Moment, in dem das Reale hervortritt, überlagern sich mehrere für das

²² Siehe dazu Tim Becker: Körperlichkeit und musikalisches Modell – der Körper im Innermusikalischen, in: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/becker_koerper.pdf (zuletzt, 20.3.2012).

²³ Slavoj Žižek: Der audio-visuelle Kontrakt – der Lärm um das Reale. In: DZfPhil 43:3 (1995), S. 521-533, hier S. 524.

²⁴ Ebd., S. 525.

Kino konstitutive Momente, die sich zu einem Höhepunkt zuspitzen. Augenblickshaft (Dieter Mersch), plötzlich (Karl-Heinz Bohrer) erkennt sich das Medium quasi in seiner eigenen Medialität, indem es seine Eigenzeit an unsere Zeit angliedert; für einen kurzen Moment macht sich das autonome Medium von seinen Beobachtungen abhängig; Wir werden dabei mit einer Art Echtzeit konfrontiert: Die für das Medium konstitutive Zeitangliederung des Rezipienten an die Erzählzeit verläuft in die umgekehrte Richtung. Das Medium macht sich für einen kurzen Moment von der Eigenzeit des Rezipienten abhängig. Körper des Rezipienten und medialer Körper stehen sich absolut simultan gegenüber. Das Medium gliedert sich uns an und drängt sich auf. Das Kontroverse Kino speist also den Blick des frühen Kinos der Attraktionen wieder ein. Laura Mulvey konstatiert drei Blickkonstellationen²⁵ für das Kino. Erstens, den Blick der Kamera, die das pro-filmische Geschehen aufzeichnet. Zweitens, den Blick des Publikums beim Betrachten des Endprodukts und drittens, den Blick, den die Figuren innerhalb der Leinwandillusion miteinander wechseln.²⁶

Das Kontroverse Kino fügt noch eine weitere Dimension hinzu: Den Blick des Mediums auf seine Rezipienten.²⁷ Die Fratze des Realen – der Blick des Mediums – wirft uns so auf unsere eigene Körperlichkeit, unsere gefährdete Integrität und unsere Verletzbarkeit zurück.

²⁵ Siehe dazu auch Tanja Prokić: *Amour fou als Schule des MehrGenießens – Produktions- und rezeptionsästhetische Verfahren der Präsenz/z-Evokation am Beispiel des Amour-fou-Films* in: Dies./Oliver Jahraus/Anne Kolb (Hgg.): *Wider die Repräsentation. Präsenz/z Erzählen in Literatur, Film und bildender Kunst*, München, S. 297-336.

²⁶ Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1998, S. 389-408, hier S. 407.

²⁷ „[D]as Objekt ist es, das mich anblickt“, in: Slavoj Žižek: *Liebe Dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin 1991, S. 59.

4. *Exit for All*

Das Kontroverse Kino bricht mit der lückenlosen Einheitssimulation und funktionalisiert die Drehtür, das ACCESS FOR ALL Elsäsers in die umgekehrte Richtung: es katapultiert seine Zuschauer aus der Immersion heraus. Es kommt zur unangenehmen, ja abrupten Erfahrung eines EXIT FOR ALL.

Ebenso wie Immersion kein Phänomen ist, das ausschließlich das Mainstream-Kino auszeichnet, sondern vielmehr ein der Kunstrezeption eigenes Rezeptionsphänomen ist, so versteht sich auch die Strategie der Präsenz, in der Metapher des Exit for All beschrieben, als ein konstitutives Element des gesamten Kinos. So lassen sich also über Grade der Immersion und des Kontroversen Filme besser beschreiben. Die immersive Höchstleistung und der geringe Grad an Passionen für das Reale zeichnet das postklassische Kino des Spektakels aus, während eine starke Frequenz und Dauer von Passionen des Realen das Kontroverse Kino auszeichnet. Gerade für die Einzel- oder komparatistische Analyse würde sich eine solche Befragung auf die Passionen des Realen anbieten. Derartige Analysen müssten formal-ästhetisch verfahren, das heißt rein filmische Mittel zur Evokation dieser Passionen untersuchen. Passionen des Realen finden sich so auch im High-Quality-TV wie im Arthaus-Kino, sie zeichnen sich durch eine unkonventionelle Verschaltung von formal-ästhetischen Mitteln und Erzählinhalten aus. Filme hingegen, die eine einzige und bruchlose Passion für das Reale zelebrieren, scheint eine eigentümliche Umkehrbewegung auszuzeichnen: sie kippen in eine reine Passion für das Mediale²⁸ um. Gerade für die formal-ästhetische Analyse, die nach den innerfilmischen Mitteln der Evokation von Passionen fürs Reale fragt, müsste dann speziell ein Augenmerk auf Einstellung und Montage sowie Materialität des Trägerformats gelegt werden.

²⁸ Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es vielversprechend, Katharina Weiss' bald folgenden Beitrag in dieser Reihe zum Kino Extrem zu verfolgen.

Literatur:

- Becker, Tim: Körperlichkeit und musikalisches Modell – der Körper im Innermusikalischen, in: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/becker_koerper.pdf (zuletzt, 20.3.2012).
- Braun, Michael: Tabu und Tabubruch in Literatur und Film, Würzburg 2007.
- Chion, Michel, Audio-vision. Sound on screen, New York, NY, Columbia Univ. Press, 1994.
- Elsaesser, Thomas: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino, Berlin 2009.
- Flückiger, Barbara: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films. (= Züricher Filmstudien. Bd. 6): Marburg 2001.
- Gunning, Tom: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: Meteor. Texte zum Laufbild 4 (1996), S. 24-35.
- Morsch, Thomas: Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films, AUDITION und die ästhetische Moderne. In: Sabine Nessel u.a. (Hgg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper, Berlin 2008, S. 10-26.
- Koch, Gertrud: ‚Ich schreie, also bin ich‘ – zur Ästhetik des weiblichen Schreis. Ein Gespräch mit Dietburg Spohr und Gerhard R. Koch zum Horrorfilm, in: Frauen und Film 49 (1990), S. 91-102.
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1998, S. 389-408.
- Prokić, Tanja: Eine kleine Zeitkritik – oder warum es Glück nur noch als Risiko gibt. Zu Gaspar Noés Irreversibel, in: Anja Gerigk (Hg.): Glück paradox. Moderne Literatur und Medienkultur – theoretisch gelesen, Bielefeld 2010, S. 261-284.
- Prokić, Tanja: Amour fou als Schule des MehrGenießens – Produktions- und rezeptionsästhetische Verfahren der Präsenz/z-Evokation am Beispiel des Amour-fou-Films in: Dies./Oliver Jahraus/Anne Kolb (Hgg.): Wider die Repräsentation. Präsenz/z Erzählen in Literatur, Film und bildender Kunst, München 2011, S. 297-336

- Schaub, Mirjam: Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie, Weimar 2005.
- Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt a. M. 2003, S. 295-323.
- Shaviro, Steven: The Cinematic Body. Theory out of bounds, Minneapolis/London 1993.
- Sobchack, Vivian: The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience, Princeton 1992.
- Sobchack, Vivian: What my Fingers knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: Dies.: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, CA: University of California Press 2004.
- Voss, Christiane: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung. In: Image 8. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, Ausgabe vom 1. September 2008, <http://www.bildwissenschaft.org/image?function=fnArticle&showArticle=126>, (zuletzt 10.10.2010).
- Voss, Christiane: Fiktionale Immersion, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hgg.): ‚Es ist, als ob‘. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, München 2009, S. 127-138.
- Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre and Excess. In: Film Quarterly Vol. 44, 4/1991, S. 2-13.
- Žižek, Slavoj: Willkommen in der Wüste des Realen. Passagen Verlag: Wien 2002
- Žižek, Slavoj: Der audio-visuelle Kontrakt – der Lärm um das Reale. In: DZfPhil 43:3 (1995), S. 521-533
- Žižek, Slavoj. Liebe Dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991.