

Postdoc-Projekt: ‚Störfälle‘. Film als Ereignis
- Zusammenfassung der Ergebnisse -

Thema

Mein Postdoc-Projekt ‚*Störfälle*‘. *Film als Ereignis* hat ‚Störelemente‘¹ isoliert und identifiziert, welche die Bedeutungsanordnung der Bilder und Töne des Films unterlaufen und in diesem Sinne ‚ereignishaft‘ wirken. Die ‚Störelemente‘ funktionieren dabei wie Kippspiele oder Vexier-Bilder,² bei denen das blitzschnelle „Aufleuchten eines Aspekts“³ den Normalfall der Wahrnehmung irritiert. Den Betrachtern öffnen sich alternative Sehweisen, welche keine einfache Zu- und Einordnung der Bildgegenstände erlauben. Solche Brüche innerhalb einer Bildanordnung hat Slavoj Žižek als anamorphotische Verfahren beschrieben.⁴ Unter einer sogenannten ‚phallischen Anamorphose‘ versteht Žižek ein zunächst bedeutungsloses Bildelement, welches ‚heraussticht‘ und sich nicht in die Ordnung des Bildes einfügt. Vielmehr ist es nur aus dem ‚deformierten‘, subjektiven Blickwinkel einer Figur lesbar. Zu sehen ist nicht mehr die äußere Realität, sondern das verbotene Innere einer Figur. Die verborgene Kehrseite realer Verhältnisse drängt von innen nach außen und zeitigt als Begehren, Halluzination, Verdacht, Besessenheit oder Schuldgefühl einen unheimlichen Effekt. Für den multimedialen Film wurden Žižeks Überlegungen jedoch konkretisiert und um eine Betrachtung der auditiven Ebene erweitert.

Frage- und Aufgabenstellung

So unterschiedlich sich die verschiedenen philosophischen Traditionen auf den Ereignisbegriff beziehen,⁵ lässt sich doch als gemeinsames Substrat die

¹ Grundlegend zum Begriff des ‚Störfalls‘ bzw. ‚Störelements‘ siehe Lars Koch/Christer Petersen/Joseph Vogl (Hgg.): *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (2/2011): Störfälle.

² Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/Main: suhrkamp 1971, S. 227-268.

³ Wittgenstein, *Untersuchungen*, S. 228.

⁴ Slavoj Žižek: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT press 1991, S. 88-91.

⁵ Exemplarisch siehe Jean Baudrillard: *Das Jahr 2000 findet nicht statt*. Berlin: Merve 1990; Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Frankfurt/Main: suhrkamp 1993; Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt/Main: suhrkamp 1995; Dieter Mersch: *Ereignis und Aura*.

Vorstellung vom Ereignis als Element, das symbolische Ordnungen sprengt, herauskristallisieren. Ereignisse figurieren als paradoxe Konstellationen, welche „eine interne Beziehung von inkompossiblen Elementen“ unterhalten.⁶ Ein Ereignis gilt als „absolute Singularität“, welche „den gewöhnlichen Gang der Geschichte unterbricht“.⁷ Dabei eröffnet die Unterbrechung des Verlaufs durch das Ereignis „die Möglichkeit eines neuen Verlaufs“.⁸ Das Ereignis ist das Unrepräsentierbare, ein Signifikant ohne Signifikat, welches Zeichen- und Bedeutungsstrukturen unterläuft.⁹

Im Rahmen meines Forschungsprojekts wurde der Ereignisbegriff als ‚Kehrseite der Repräsentation‘ auf die Bedeutungsstruktur von Filmen angewandt. Im Inneren von geschlossenen Szenenkompositionen wurden Störelemente ausgemacht, welche die semantische Ordnung der Bilder und Töne subvertieren. Zum Repertoire dieser Irritationsmomente auf visueller Ebene zählen die Dialektik von Auge und Blick, Gesichter in Großaufnahme (sogenannte Affektbilder) und Masken, Doppelgängerfiguren, das Wechselspiel von Licht und Schatten, (Schau-)Fenster, doppelte Rahmungen, Spiegel(ungen) und Schwarzfilm, welcher eine Unterbrechung der filmischen Repräsentation bewirkt.

Das *Auge* als die Medienmetapher schlechthin verweist auf das Begehren zu sehen, die Augen zu öffnen, macht aber zugleich auf die Kehrseite des Sehens, den *Blick*, den blinden Fleck, den Entzug des Sehens, aufmerksam. Medien ermöglichen Wahrnehmung, müssen aber, um funktionieren zu können, selbst

Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main: suhrkamp 2002; Jacques Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin: Merve 2003; Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*. Frankfurt/Main: Klostermann 2003; Friedrich Kittler: Blitz und Serie – Ereignis und Donner. In: *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Hg. v. Nikolaus Müller-Schöll unter Mitarbeit von Philip Schink. Bielefeld: transcript 2003, S. 145-158.

⁶ Joseph Vogl: Was ist ein Ereignis? In: *Deleuze und die Künste*. Hg. v. Peter Gente und Peter Weibel. Frankfurt/Main: suhrkamp 2007, S. 67-83, hier S. 72.

⁷ Derrida, *Unmögliche Möglichkeit*, S. 21.

⁸ Jean-Luc Nancy: Theaterereignis. In: *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Hg. v. Nikolaus Müller-Schöll unter Mitarbeit von Philip Schink. Bielefeld: transcript 2003, S. 323-330, hier S. 328.

⁹ Im Sinne von Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt/Main: suhrkamp 2004.

unsichtbar bleiben.¹⁰ Das visuelle Medium Film kann das Wechselspiel von Zeigen und Verbergen auch auf die textexterne Ebene der Rezeption verlagern. Neben dem lustvollen Blick des Voyeurs, der zugleich immer wieder beschränkt wird, wurde ein Panoptikum unterschiedlichster Sehweisen und Blickkonstellationen vorgeführt. Sehen geriet als Sehen ‚in den Blick‘ in Filmen, in denen der Blick selbst im Bild gespiegelt ist.

Eng mit dem Motivkomplex von Bild, Auge und Blick verknüpft sind die Störelemente, *Gesicht* und *Maske*. Das Gesicht eines Menschen ist als „Membran zwischen Innenwelt und Außenwelt“ zu verstehen,¹¹ indem es als äußere Oberflächenstruktur innere Bewusstseinsinhalte sichtbar werden lässt. In dieser Eigenschaft ist es der Metaphorisierung von Film als ‚Bild-Schirm‘ verwandt.¹² Bei beiden Begriffen konvergiert eine verbergend-schützende mit einer eröffnend-reflektierenden Bedeutung. Gesicht und Schirm sind als durchlässige Membran zu verstehen, welche einerseits ein Hindurchschimmern ermöglicht und andererseits eine abgrenzende Funktion erfüllt. Entsprechend bezeichnet Gilles Deleuze die Möglichkeit der überlebensgroßen Wiedergabe des menschlichen Gesichts im Kino als ‚Affektbild‘. Deleuze zufolge transformieren Großaufnahmen im Kino jeden Gegenstand zu einem ‚Gesicht‘, welches als „reflektierende und reflektierte Einheit“, als die Projektion ermöglichende Oberfläche und zugleich als die Projektion selbst zu verstehen ist.¹³ Die Maske wird in vielen Filmen hingegen zum Symptom einer Störung zwischen Innen und Außen. Statt zu einem Seismograph von Affekten wird das Gesicht durch die Maske undurchdringlich. Der Blick hinter den Masken wirkt bedrohlich, da der Sehende selbst ungesehen bleiben will. Die Maske reflektiert die Position des Zuschauers im Kino als Voyeur, der sieht ohne gesehen zu werden.

¹⁰ Siehe weiterführend Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/Main: suhrkamp 2008, S. 34.

¹¹ Thomas Koebner: „Kein Traum ist völlig Traum“. Nachgedanken zu Arthur Schnitzlers „Traumnovelle“ und Stanley Kubricks Film „Eyes Wide Shut“. In: Bernd Kiefer/Werner Nell (Hgg.): *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2005, S. 259-282, hier S. 260.

¹² Vergleiche hierzu Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, S. 53-55.

¹³ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild: Kino I*. Frankfurt/Main: suhrkamp 1989, S. 123.

Das Störelement des *Doppelgängers* ist wiederum mit den beschriebenen Themenkomplexen Auge und Blick bzw. Gesicht und Maske verbunden. Im visuellen Medium Film werden Identitätskonstruktion, Subjektkonstitution und innerpsychisches Konfliktpotenzial häufig sichtbar externalisiert. Die Figuren spalten sich in eine Vielzahl von Doppelgängern, welche nicht verwirklichte Anteile der Figurenpsychologie symbolisieren. Die so evozierte Spannung von Ähnlichkeit, Identität und Austauschbarkeit erfährt im visuellen Film eine besondere Pointe, da die Unmöglichkeit einer eindeutigen Zuschreibung von Identität und Differenz die Frage nach der Authentizität der Filmbilder aufwirft. Mit dem Motiv des Doppelgängers auf der Figurenebene korrespondieren häufig visuelle Doppelungen im Aufbau von Handlungsabläufen und der *mise-en-scène*. Anders als das Schriftmedium Buch, welches Ereignisse, Figuren und Handlungsräume lediglich in der Vorstellung des Lesers evoziert, kann das audiovisuelle Medium Film klangliche und bildliche Wiederholungsstrukturen nutzen. Der rekurrente Bildaufbau und Wiederholungen bei der Inszenierung unterstreichen die Spiegelbildlichkeit bzw. wechselseitige Austauschbarkeit der Figuren. Wie bei einem Kippspiel wird die Kehrseite der Figuren sichtbar.

Auch die selbstreflexive Gestaltung von *Licht* und *Schatten* kann als Störelement im beschriebenen Sinn verstanden werden. Einige Filmemacher verwenden beispielsweise ausschließlich diegetische Lichtquellen zur Ausleuchtung der Szenen. Das extrem lichtempfindliche Filmmaterial überzieht die Bilder mit einem weichen Glanz, welcher die photochemische Reaktion von Licht und Filmstreifen und mithin die konstitutive Bedeutung des Lichts für den Film sichtbar macht: Obgleich Licht das Bild erst ermöglicht, muss es selbst unsichtbar bleiben, um seine Wirkung entfalten zu können. Durch den opaken Schleier auf den Filmbildern gelingt eine Darstellung des Lichts selbst. Alle Lichtquellen, welche die Szenerie beleuchten, sind selbst im Bild enthalten. Das Filmbild wird zum Lichtbild. Die gewöhnlichen Verhältnisse kehren sich um: Während normalerweise das Filmbild dem Licht seine Wahrnehmbarkeit

verdankt, verdankt hier das Licht dem Filmbild seine Wahrnehmbarkeit. An die Stelle der filmischen Inszenierung tritt das Sichtbar-Machen.¹⁴

Als Irritationsmoment kann auch die selbstreflexive Inszenierung der beiden Basismetaphern der Filmtheorie, Film als *Fenster* bzw. Film als *Rahmen*, verstanden werden.¹⁵ Während die Rede von Film als ‚Fenster zur Welt‘ seine Fähigkeit in den Vordergrund rückt, Realität aufzeichnen und wiedergeben zu können, bestimmt die Beschreibung von Film als ‚Rahmen‘ die Konstruktion einer filmspezifischen Wirklichkeit durch die Gestaltungsmittel der Montage und *mise-en-scène* als eigentliches Wesen des Films. Um die Funktions- und Wirkungsweise von Film als (Fenster-)Rahmen selbstreflexiv auszustellen, integrieren Filmemacher innere Rahmungen durch Türen, Fenster oder Vorhänge in den Aufbau der *mise-en-scène*, welche die Kadrierung des Filmbildes zu sekundären Leinwänden verdoppeln. Besonders Bildkompositionen, welche den Blick des Betrachters in die Bildtiefe verlagern, indem sich das wesentliche Handlungsgeschehen erst innerhalb eines zweiten oder sogar dritten Bildrahmens abspielt, verweisen auf Film als konstruiertes Artefakt. Mit diesen mehrfach gerahmten Bildkompositionen wurde der Bezug zu den traditionellen Künsten, wie der Malerei, hergestellt. Innerhalb der sekundären Leinwände erstarren die Figuren zum Bild und arrangieren sich wie *tableaux vivants* in Anlehnung an Gemälde.

Auch die Integration von *Spiegeln* in die *mise-en-scène* zeitigt bildhafte Verdoppelungsstrukturen, innerhalb derer sich die Figuren neben ihren realen Existenzbedingungen in ein imaginäres Spiegel-Ich spalten. In Anlehnung an Jacques Lacans Überlegungen zur Identitätsbildung im sogenannten Spiegelstadium,¹⁶ hat sich der Spiegel in Literatur und Film als Motiv etabliert,

¹⁴ Lorenz Engell: Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht. In: Ilka Becker/Michael Cuntz/Astrid Kusser (Hgg.): *Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?* München: Fink 2008, S. 75-92.

¹⁵ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie*, S. 23.

¹⁶ Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie es uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: J. L.: *Schriften I*. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas. 2. Auflage. Berlin: Quadriga, S. 61-70.

welches auf prekäre Subjektivitätswürfe verweist.¹⁷ Entsprechend finden sich Spiegelszenen an narrativen Schaltstellen von Erzählungen, an denen sich für die Figuren die Möglichkeit zu einem alternativen Identitätswurf öffnet. Im subjekt(de)stabilisierenden Blick in den Spiegel, welcher in den Bereich des imaginierten Begehrens hineinführt, konvergieren aktuelles Bild und virtuelles Bild. In einem sogenannten ‚Interface‘, das heißt einem Bild, in welchem Bild und Spiegelung in einer einzigen Einstellung miteinander verschmelzen,¹⁸ fallen tatsächliches Ich mit imaginierten Ideal-Ich zusammen. Die Metaphorisierung von Film als ‚Spiegel‘ greift die Vorstellung vom Kino als Ort phantasmagorischer Projektion bzw. vom Kinobesuch als ‚Schaufensterbummel‘ auf, welcher dem Betrachter lustbesetzte Waren ausstellt.¹⁹

Neben visuellen Figuren, welche die semantische Struktur einer Bildanordnung unterlaufen und für neue Bedeutungen öffnen, wurden auf auditiver Ebene Klangereignisse herausgearbeitet, welche konventionalisierte Wahrnehmungsmuster irritieren und reflektieren. Dazu zählen unidentifizierbare Klangobjekte, Emanationsstimmen, anempathische Töne, akusmatische Stimmen und das gänzliche Ausblenden von Geräuschen, welches auf auditiver Ebene Repräsentation verweigert.

Bei *unidentifizierbaren Klangobjekten* handelt es sich um Geräusche, welche aufgrund ihrer klanglichen Qualitäten und ihrer fehlenden visuellen Verankerung nicht eindeutig zugeordnet werden können.²⁰ Sie sind als unterdeterminierte Zeichen zu verstehen, deren Vagheit im Text eine Leerstelle erzeugt. Ihre semantische Offenheit birgt das Potenzial, die Rezipienten aktiver in den Prozess der Bedeutungskonstitution einzubinden, da sie Spielraum für individuelle Interpretationen lassen.

¹⁷ Man denke etwa in der Literatur an Chamisso's Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1812) oder an Hoffmann's Erzählung *Abentheuer einer Sylvester-Nacht* (1815), welche beide in den Film *Der Student von Prag* (1913) Eingang finden.

¹⁸ Zum Begriff des ‚Interface‘ siehe Slavoj Žižek: *Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die „Nahtstelle“*. Berlin: Volk und Welt 2001.

¹⁹ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie*, S. 47.

²⁰ Zu unidentifizierbaren Klangobjekten (UKO) siehe Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren 2001, S. 126-130.

Einen ähnlichen Effekt erzielen sogenannte *Emanationsstimmen*. Hier ist der semantische Gehalt der Aussage wenig oder gar nicht verständlich, so dass sich der Fokus auf klangliche Qualitäten von Sprache richtet.²¹ Neben unverständlichem Stimmengewirr erzielt die Integration von Mehrsprachigkeit, Slang-, Fremd- und Kunstsprachen, welche vom jeweiligen Zielpublikum höchstwahrscheinlich nicht verstanden werden, diesen Effekt.

Mit *anempathischen Tönen* sind mechanische und monotone Klänge gemeint, welche ungeachtet des emotionalen Gehalts einer Szene weiterlaufen, etwa das Summen eines Ventilators, das Kratzen einer Plattenspielnadel oder das Tropfen eines Wasserhahns.²² Die Geschehnisse auf der Ebene der erzählten Welt werden ignoriert, die Tonspur wird zum autonomen Klangereignis.

Akusmatische Stimmen lösen die stimmliche Präsenz einer Figur von ihrer physischen Erscheinung ab.²³ Da hier der Ursprung der Stimme unbekannt bleibt, erscheint Stimmlichkeit nicht mehr als Sitz personaler Identität. Statt Präsenz und Unmittelbarkeit suggeriert Sprechen Absenz und Medialität.²⁴ Die Stimme lässt sich nicht eindeutig zuordnen und oszilliert zwischen Innen und Außen. Durch die Transgressivität zwischen Intra- und Extradiegese unterlaufen akusmatische Stimmen das geschlossene Diskursuniversum des Texts und setzen die für den Film konstitutive Trennung von Bild- und Tonspur funktional ein.

²¹ Siehe hierzu Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. Herausgegeben und übersetzt von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press 1994, S. 177f. Unter diesem Aspekt sind Emanationsstimmen mit Roland Barthes' Überlegungen zu ‚Rauheit‘ bzw. ‚Körnung‘ einer Stimme zu vergleichen und damit mit „einem Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, eine ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache“; siehe Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt/Main: suhrkamp 1974, S. 97f.

²² Vergleiche hierzu Chion, *Audio-Vision*, S. 9.

²³ Weiterführend siehe Chion, *Audio-Vision*, S. 71-80 bzw. S. 129-131. Vergleiche hierzu auch Žižeks Überlegungen im Dokumentarfilm *The Pervert's Guide to Cinema* (2006).

²⁴ Zu einer Kulturgeschichte der Stimme siehe Brigitte Felderer (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz 2004; Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hgg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt/Main: suhrkamp 2006 und Mladen Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt/Main: suhrkamp 2007.

Methodisches Vorgehen und Erkenntnisgewinn

Mein Forschungsprojekt bearbeitete drei miteinander verknüpfte Erkenntnisinteressen, ein medientheoretisches, ein rezeptionsästhetisches und ein kulturwissenschaftliches, aus denen sich die Erkenntnisziele des Projekts ableiten lassen. Diese waren jeweils wiederum an einen filmtheoretischen Fragehorizont geknüpft.

Erstens konnte unter einem *medientheoretischen* Blickwinkel gezeigt werden, inwiefern eine Betrachtung der beschriebenen Störelemente Aufschluss über die Medienspezifik des Films gewährt. Geht man davon aus, dass die jeweilige mediale Disposition im störungsfreien Gebrauch unsichtbar bleibt, lassen sich die ereignishaften Elemente als Stör- oder Irritationsmomente beschreiben, welche die mediale Eigentypik bloßlegen. Indem die Störelemente als Schnittstelle zwischen konkurrierenden semantischen Räumen bzw. als Grenze zwischen Innen und Außen aufzufassen sind, lassen sie sich als Metaphern für die mediale Eigentypik des Films verstehen. Die Bewegtheit des filmischen Bildes durch Montage und Kameraarbeit erzeugt ein Kippspiel, in dem jederzeit Prä- in Absenz, *onscreen* in *offscreen*-Bereich umschlagen kann und sich solcherart Sehen und Verbergen, Ver- und Enthüllen konstitutiv bedingen. Der erste Erkenntnisgewinn versteht sich demnach als Beitrag zur historisch ältesten Frage der Filmtheorie, der ontologischen Bestandsaufnahme: ‚Was ist Film‘?²⁵

In einem zweiten Schritt wurden die bildlichen bzw. klanglichen Störelemente unter *rezeptionsästhetischer* Prämisse hinsichtlich ihres Potenzials befragt, dargestellte Figuren und Betrachter in einen gemeinsamen

²⁵ Zu Filmtheorien, welche die mediale Eigentypik des Films ins Zentrum rücken siehe etwa Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924; Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Halle/Saale: Knapp 1930; Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt 1931; Siegfried Kracauer: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York; London: Oxford University Press 1960; André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Édition définitive. Paris: Éditions du Cerf 1975; Jean-Louis Baudry: Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In: *Communications* 23 (1975), S. 56-72; Gilles Deleuze: *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris: Minit 1983; Gilles Deleuze: *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minit 1985.

„Ereigniszusammenhang“²⁶ zu bringen. Da das Störelement nicht in den übrigen Aufbau der Szene passt, unterläuft es deren eigentliche Bedeutung und eröffnet eine interpretative Bewegung seitens des Rezipienten. Die ereignishaft wirkenden Störelemente affizieren nicht nur die Bedeutungsstruktur des Films, sondern auch die Grenze zwischen Text und Rezeption, indem sie eine affektive und interpretative Bewegung seitens des Rezipienten in Gang setzen. Das erste, medientheoretisch ausgerichtete Ziel wurde damit um eine rezeptionsästhetische Perspektive ergänzt. Diese Erweiterung des Blickwinkels trug der somatischen Wende innerhalb der Filmtheorie Rechnung. Statt wie vormals Film in erster Linie als Text zu verstehen und zu entziffern,²⁷ werden nun Repräsentationen von Körperlichkeit, das Verhältnis von Körper und Geschlecht im Kino und die Bedingungen von Filmrezeption untersucht.²⁸ Da ‚Ereignis‘ in meinem Forschungsprojekt sowohl als Text- als auch als Rezeptionskategorie verstanden wurde, wurden die beiden bislang disparaten Positionen zusammengedacht.²⁹

²⁶ Hans-Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: *Rezeptionsästhetik*. Hg. v. Rainer Warning. 4. Auflage. München: Fink 1994, S. 126-162, hier S. 130.

²⁷ Zu Filmtheorien, welche Film im Wesentlichen als Text begreifen und den Fokus auf die Selektion und Kombination seiner Ausdrucksmittel richten siehe etwa Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma*. Tome I. Paris: Klincksieck 1968; Gianfranco Bettetini: *The Language and the Technique of Film*. The Hague: Mouton 1968; Christian Metz: *Langage et cinéma*. Paris: Larousse 1971; Jurij M. Lotman: *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. Tallinn: Eesti raamat 1973; Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma*. Tome II. Paris: Klincksieck 1976; Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca; London: Cornell University Press 1978; Nick Browne: *The Rhetoric of Filmic Narration*. Ann Arbor: University of Rochester Press 1982; Karl-Dietmar Möller-Naß: *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAKS 1986; Seymour Chatman: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca; London: Cornell University Press 1990; André Gaudreault/François Jost: *Le Récit cinématographique*. Paris: Nathan 1990; Christian Metz: *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Klincksieck 1991.

²⁸ Zur somatischen Wende in der Filmtheorie siehe etwa Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly* 44/4 (1991), S. 2-13; Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press 1993; Thomas Morsch: Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos. In: *Medienwissenschaften* 3 (1997), S. 271-289; Laura Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press 2000; Laura Marks: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2002; Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press 2004.

²⁹ Einen ähnlichen Brückenschlag zwischen Text- und Körpertheorien des Films versuchen Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie*; Sabine Nessel: *Kino und Ereignis. Das Kinematographische zwischen Text und Körper*. Berlin: Vorwerk 2008 und Sabine Nessel et al. (Hrsg.): *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*. Berlin: Bertz + Fischer 2008. Zu Filmtheorien, welche ausgehend vom ursprünglichen Rezeptionskontext des Films im Umfeld von Jahrmarkt und Vaudeville den Ereignis- bzw. *event*-Charakter der Kinorezeption betonen siehe etwa Gilbert Cohen-Séat: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire du filmologie*. Paris: Presses Universitaires de France 1946; Tom Gunning: The

Zuletzt sollten beide Erkenntnisinteressen, das medientheoretische und das rezeptionsästhetische, in einem *kulturwissenschaftlichen* Fragehorizont konvergieren. Seit das Subjekt in der Moderne zum Leitsujet von Kunst und Philosophie avancierte, konkurrieren die Kunstformen um die Hegemonie als Medien der Bewusstseinsdarstellung. Die beschriebenen Störelemente sind als Details einer bildlichen oder klanglichen Oberflächenstruktur zu verstehen, mittels derer man vom Äußeren in das Innere gelangen kann, sei es als Einblick in die Innenperspektive einer Figur oder in die Rezeptionsposition des Zuschauers. Dabei ist es aufschlussreich, dass einige der beschriebenen Störelemente wie *Auge* bzw. *Blick*, *Gesicht* bzw. *Maske*, *Doppelgänger*, *Licht*, *Spiegel* und *Stimme* zugleich als Metaphern für film- und für bewusstseinstheoretische Überlegungen funktionieren.³⁰ Als Ereignis-Momente beziehen sie sich nicht nur auf Grenzüberschreitungen der dargestellten Figuren, die semantische Ordnungen aufsprengen. Vielmehr affizieren sie auch die Grenze zwischen Text und Rezeption bzw. Bild und Betrachtung, indem sie eine interpretative Bewegung anregen und den Rezipienten affektiv involvieren. In beiden Fällen wird jedoch die seit der Moderne hochsemantisierte Grenze zwischen Innen und Außen berührt.

Mein Forschungsprojekt stellte sich damit einer doppelten Aufgabe: Als *filmanalytische* Arbeit katalogisierte es visuelle und auditive Figuren, welche sowohl die mediale als auch die rezeptionsästhetische Disposition des Films

Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Thomas Elsaesser/Adam Barker (Hrsg.): *Early Film: Space, Frame, Narrative*. London: Indiana University Press 1990, S. 56-62; Rick Altman: Cinema as Event. In: R.A. (Hrsg.): *Sound Theory, Sound Practice*. New York; London: Routledge 1992, S. 1-14; Constance Balides: Immersion in the Virtual Ornament. Contemporary ‚Movie ride‘ films. In: David Thorburn/Henry Jenkins (Hrsg.): *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Cambridge; London: The MIT Press 2003, S. 315-336; Vivian Sobchack: When the Ear Dreams. Dolby Digital and the Imagination of Sound. In: *Film Quarterly* 58/4 (2005), S. 2-15; Tom Gunning: Attractions: How they Came into the World. In: Wanda Strauven (Hrsg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, S. 31-40.

³⁰ Vergleiche hierzu Oliver Jahraus: Bewusstsein: Wie im Film! Zur Medialität von Film und Bewusstsein. In: Oliver Jahraus/Bernd Scheffer (Hrsg.): *Wie im Film! Zur Analyse populärer Medienereignisse*. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 77-100 und Oliver Jahraus: Spiegelungen, Doppelungen, Spaltungen – zur optischen Codierung des Subjekts in der Krise. Ein Beitrag zur „Literaturgeschichte als Vorgeschichte der Filmgeschichte“. In: Oliver Jahraus/Marcel Schellong/Simone Hirmer (Hrsg.): *Beobachten mit allen Sinnen. Grenzverwischungen, Formkatastrophen und emotionale Driften. Eine Festschrift für Bernd Scheffer*. Frankfurt/Main: Lang 2008, S. 243-260.

beobachtbar machen. Als *filmtheoretische* Arbeit operationalisierte und instrumentalisierte es den komplexen Ereignisbegriff sowohl für filmtheoretische als auch für filmnarratologische Fragestellungen und konnte so die bislang oppositionell ausgerichteten Forschungsarbeiten zu ‚Film als Text‘ bzw. ‚Film als Ereignis‘ zusammenführen.

Einordnung des Projekts in den Forschungsstand und eigene Vorarbeiten

In meinen filmnarratologischen Arbeiten, Vorträgen und Seminaren habe ich mich um einen Erzählbegriff bemüht, welcher zum einen interdisziplinär, zum anderen intermedial ausgerichtet ist.³¹ Damit soll der Tatsache Rechnung getragen werden, dass sich im Lauf der Forschungsgeschichte erzähltheoretische Ansätze in bereits etablierten Einzelwissenschaften entwickelt haben, ohne in eine institutionell eigenständige Disziplin einzumünden. Daher muss ein Erzählbegriff interdisziplinär anschlussfähig sein, um narratologische Überlegungen aus verschiedenen Wissenschaftstraditionen in einen Dialog treten zu lassen. Als konsensfähig hat sich die Annahme erwiesen, dass das Narrative nicht auf eine mediale Ausdrucksform beschränkt bleibt, sondern vielmehr transmedial in Erscheinung tritt. Die grundlegende Intention meiner Arbeit besteht nun im Entwurf eines Erzählbegriffs, welcher das Narrative einerseits klar definitorisch von anderen Ausdrucksformen abgrenzt und sich so vor der inflationären Verwendung des Begriffs verwahrt, andererseits aber für einen interdisziplinären und intermedialen Kontext öffnet.³²

Das vorliegende Forschungsprojekt führt beide Bemühungen zusammen. Der Ereignisbegriff lässt sich zum einen als interdisziplinäre Vermittlungskategorie

³¹ Vergleiche hierzu das Einleitungskapitel meiner Dissertation *Erzähltheorie des Films*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

³² Vergleiche hierzu meine Monographie *Der ambivalente Erzähler. Funktionen narrativer Verfahren in Arthur Schnitzlers Traumnovelle und Stanley Kubricks Eyes Wide Shut*. Saarbrücken: VDM 2008, meine Rezension „Zur Schnittstelle zwischen Narratologie und Medienwissenschaft. Nicole Mahnes Einführung in die transmediale Erzähltheorie. In: *Literaturwissenschaftliche Rezensionen*. [Internet-Portal: <http://iasonline.de>, seit Januar 2008]“ sowie meine Vorträge „Narratologie als Medientheorie. Filmisches Erzählen und seine mediale Spezifik“, „Paul Celans Frühwerk im Kontext der Bukowina Lyrik. Deterritoriale Dichtung und der Grenzbereich zwischen Lyrik und Epik“ und „Erzählen Computerspiele Geschichten? Versuch einer Antwort am Beispiel von *Max Payne I* (2001)“.

der alle Geisteswissenschaften erfassenden Verschiebung vom Paradigma Sprache, Text, Zeichen, Sinn zum Paradigma Präsenz, Unmittelbarkeit, Evidenz, Körper profilieren. Alle diese Ansätze verbindet, dass sie ereigniszentrierte, antihermeneutische Momente in den Fokus nehmen. Zum anderen lässt sich der Ereignisbegriff als grundlegendes Definiens einer transmedialen Erzähltheorie einsetzen, welcher das Ereignis sowohl auf der Raum- als auch auf der Zeitachse narrativer Texte als definitorische Basiskategorie identifiziert. Auch hierzu konnte ich bereits einige Überlegungen anstellen, welche sich direkt für das hier skizzierte Forschungsprojekt fruchtbar machen ließen.³³

³³ Vergleiche hierzu das Schlusskapitel meiner Dissertation *Erzähltheorie des Films*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, meinen Vortrag und Aufsatz „Der Film als präsentische Kunst *par excellence*? Versuch einer Neukonzeption aus medientheoretischer Sicht. In: Tanja Prokic/Anne Kolb/Oliver Jahraus (Hgg.): *Wider die Repräsentation. Präsenz/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*. Frankfurt/Main: Lang 2011, S. 223-244“, meinen Vortrag „Das Autorenkino der Nouvelle Vague als Metafilm“ und die von Friederike Knüpling M. A. (Stanford) und mir organisierte und durchgeführte Tagung zum Thema „Ereignis“ mit meinem Vortragsthema „Photographie und Film als Ereignis. Roland Barthes' *punctum* und Slavoj Žižeks *phallische Anamorphose*“.