

Juliane Kling
Bayreuth

Der Leib als Medium Körperliche und seelische Naturerfahrung im Spielfilm

Abstract: Jeff Nichols *Take Shelter* und Lars von Triers *Melancholia* illustrieren die drohende Apokalypse im Zusammenhang mit meteorologischen und kosmischen Phänomenen. Fernab einer klassischen Überwältigungsästhetik schöpfen beide Filme ihre Suggestionskraft primär aus den psychophysischen Parametern ihrer Protagonisten. Referierend auf den Topos der „Seelenlandschaft“ wird die innere Natur durch die Spiegelung der äußeren Umwelt erlebt. Mensch und Kosmos, Natur und Individuum werden auf bildhafte Weise in einen psychosozialen Bedeutungskontext gestellt. Die genannten Filme sollen in diesem Aufsatz als Beispiele dienen für eine ästhetisch-narrative Kopplung von Natur und Figur. Die Inszenierung einer kollektiven Naturerfahrung auf Basis einer subjektiven Bewusstseinslage innerhalb der filmischen Diegese eröffnet den Bezugsrahmen für einen somatisch-phänomenologischen Rezeptionsansatz.

Juliane Kling (M.A.), Doktorandin an der Professur für Medienwissenschaft (Prof. Dr. Matthias Christen), Universität Bayreuth. Studium der Germanistik, Kunstwissenschaft, Literatur und Medien an den Universitäten Kassel und Bayreuth. Forschungsschwerpunkte: Medienästhetik, Naturästhetik, Phänomenologie.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

1. Erlebte Atmosphären

Filme generieren Atmosphären. Sie erzeugen Stimmungen und Empfindungen, Imaginationen, Träume und Erinnerungen – auch im Hinblick auf die Natur. In ihrer unmittelbaren und affektiven Wirksamkeit machen Filme körperliches Erleben nicht nur sichtbar, sondern zugleich individuell erfahrbar. Gerade in der jüngeren Filmtheorie seit den 1990er Jahren spielt die Leibgebundenheit kinematographischer Erfahrung eine programmatische Rolle. Ebenso misst die neuere Naturphilosophie, in deren Kontext hier in erster Linie die ökologische Naturästhetik von Gernot Böhme zu nennen sei, dem menschlichen Körper als Wahrnehmungsinstanz von Welt, Natur und eigener Naturhaftigkeit eine zentrale Bedeutung bei. „Mit dem Leibbegriff wird eine Dimension körperlichen Daseins benannt, die [...] aufs engste mit der Kategorie der Erfahrung verbunden ist.“¹ In der Phänomenologie charakterisiert der menschliche Leib die Allianz von Körper und Geist, den absoluten und ständigen Ausgangspunkt jeder Wahrnehmung und Erfahrung. Das Prinzip des Leiblichen untergräbt somit die Trennung von physischem und psychischem Erleben, indem es eine Ebene eröffnet, die beide Kategorien miteinander vereint.²

In einer phänomenologischen Ästhetik, die Filme weniger als Artefakte und vielmehr unter den Prämissen des Erlebens und Erfahrens betrachtet, erscheint die dynamische Struktur des Leiblichen evident – ist sie es doch, die eine Verbindung zwischen Film und Zuschauer schafft. Letzterer wird als somatisch wahrnehmender Organismus angesehen, dessen eigene Körperlichkeit nach Thomas Morsch als „Produktivkraft“³ mit den filmischen Prozessen interagiert. Die Anwesenheit des Schauspielers entpuppt sich dabei als konstitutives Medium. Im Verlauf der Filmrezeption wird die Erfahrung des Schauspielers laut Jörg Sternagel „als virtuelle Erfahrung mit seinem Leib erkannt. Seine Präsenz auf der Leinwand ist zuallererst eine leibliche Präsenz. Der Affekt des Zuschauers ist ein korrespondierender Akt der Leiblichkeit.“⁴ Insofern wird ein Film nicht allein durch Bilder, Einstellungen und Montage erzählt. Der erlebende und sich bewegende Leib des Schauspielers, seine Mimik, Gestik und Stimme tragen ebenfalls zur Erfassung des Filmgeschehens bei.⁵ Dieses Verstehen impliziert wiederum ein leibliches Verstehen, ein nicht real gespürtes, jedoch wiedererkennbares und nachvollziehbares physisches Erleben. „Die Grunderfahrung des Films ist darum zunächst und zuallererst eine leibliche Fremderfahrung.“⁶ Mithilfe des Schauspielers partizipiert der Zuschauer an einer

¹ Alloa et. al. 2012: 1.

² Vgl. ebd.: 2.

³ Morsch 2010: 60

⁴ Sternagel 2012: 126.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Ebd.

direkten und ästhetisch wirkungsvollen Erfahrung,⁷ die für die Dauer des Films sein eigenes körperliches und seelisches Erleben affizieren kann. Im Kontext einer kinematografisch vermittelten Naturerfahrung bietet sich so ein Interpretationsansatz, der den menschlichen Leib sowohl aus filmanalytischer als auch aus naturphilosophischer Perspektive beleuchtet. Auf thematischer Ebene sollte dabei die Erfahrungsbeziehung Mensch-Natur im Fokus stehen sowie auf ästhetischer Ebene die Wahrnehmung von Natur durch die Verschlüsselung der audiovisuellen Gestaltung. Als Beispiele eignen sich hier die im Jahre 2011 erschienenen Spielfilme *Take Shelter* (USA, Jeff Nichols) und *Melancholia* (DK, S, F, D, Lars von Trier). Neben einer vergleichbaren Ästhetik und Thematik liegt die Suggestionskraft der beiden Filme in einer intensiven Verkettung von Natur- und Selbsterleben.

2. Die gefühlte Apokalypse – *Take Shelter* und *Melancholia*

Aus inhaltlicher Sicht weisen die gewählten Filmbeispiele einige maßgebliche Gemeinsamkeiten auf. Erzählt wird von der bevorstehenden Apokalypse, hervorgerufen durch ein meteorologisches oder kosmisches Phänomen: der Alptraum eines gewaltigen, unheilvollen Sturms in *Take Shelter*, die irdische Kollisionserwartung auf einen alles zermalmenden Planeten in *Melancholia*. Mit den üblichen Elementen des Katastrophenfilms wird zwar gespielt, allerdings ohne dabei in den typischen Gestus des überwältigungsmächtigen Hollywood-Blockbuster-Kinos zu verfallen. Es ist kein Weltuntergang der panischen Massen, der flackernden Nachrichten oder eines heroischen US-Präsidenten, es ist der abgeschnittene, einsame Kampf einer kleinen Gruppe von Menschen, deren innere Zerrüttung vor der externen Zerstörung steht. Beide Regisseure exponieren ihre Endzeitvisionen in einer überwiegend ruhigen, drückenden Atmosphäre, deren existentielle Bedrohung mehr auf einem Gefühl als auf einer fortlaufenden bildlichen Verwirklichung beruht. Beherrscht wird die filmische Präsentation von einer engen Verknüpfung der äußeren, aus den Fugen geratenen Natur und der psychischen Verfassung der Protagonisten, einer eklatanten Kopplung von Innen- und Außenwelt. Individuum und Umwelt werden nicht nur narrativ, sondern auch performativ miteinander in Beziehung gesetzt. Bewegung, Körper und Sinneshaushalt der Figuren vollführen eine unweigerliche Choreographie mit den Vorgängen der Natur. Der Leib wird zum Medium der Wahrnehmung von Natur und Ich. So entwickelt sich eine starke Wechselwirkung zwischen Natur- und Selbsterleben, innerhalb dessen eine auffällige Verflechtung von körperlichen und seelischen Prozessen sichtbar wird.

„Durch den Leib partizipieren Menschen buchstäblich an der Natur.“⁸, schreibt Regine Kather und führt weiter aus: „Vermittels seines Leibes ist jeder Mensch [...]

⁷ Vgl. Sternagel 2012: 128.

⁸ Kather 2013: 29.

nicht nur mit anderen Personen, sondern auch mit der belebten Natur als Einheit physischer und psychischer Prozesse verbunden.“⁹ Diese Einheit ist in beiden Filmen zentraler Bestandteil. Die Figuren spüren die Veränderungen und Auswirkungen der sie umgebenden Natur im wahrsten Sinne am eigenen Leib, sie werden physisch und psychisch von ihr betroffen. Nach Gernot Böhme ist jede Erfahrung, in der Leiblichkeit gegeben ist, gleichermaßen eine Selbsterfahrung.¹⁰ „Das leibliche Spüren ist immer ein *Sich-Spüren*“¹¹, was bedeutet, dass die Protagonisten in *Take Shelter* und *Melancholia* infolge des zerstörerischen Wandels ihrer Umwelt kontinuierlich und unaufhaltsam mit sich selbst konfrontiert werden. Die Bilder der beklemmenden, aus dem vertrauten Ruder gelaufenen Natur reflektieren das labile Innenleben der Hauptfiguren und werden so zur Seelenlandschaft:

Denn auf der Leinwand wird das Gesicht zur Landschaft, und die Landschaft zum Gesicht, das heißt Seele. Die Landschaften sind Seelenzustände, die Seelenzustände sind Landschaften. Oft werden Wetter, Umwelt, Ausstattung zum Gleichnis der Empfindungen, von denen die Personen bewegt werden.¹²

Zwischen Unglauben, Anziehung und nackter Angst werden die Figuren von der atmosphärischen Wirkung ihrer Umwelt tangiert und dirigiert. Dass die in *Take Shelter* wütende Natur in erster Linie den Alpträumen und Wahnvorstellungen des Protagonisten Curtis LaForche entspringt, spielt in ihrer äußeren Wahrnehmung keine Rolle. Der Zuschauer sieht, was Curtis sieht. Er nimmt Teil an seiner Erfahrung, versteht den Schmerz und das Entsetzen, welche dieser in der Konfrontation mit den extraordinären Phänomenen seiner Umwelt verspürt. Seine Erfahrung wird dem Zuschauer zugänglich durch den Akt des filmischen Ausdrucks, durch das Spiel des Darstellers, durch Bild, Montage und Ton. Der Zuschauer macht laut Thomas Morsch somit nicht nur eine Wahrnehmungserfahrung, sondern wird gleichzeitig des Ausdrucks einer Wahrnehmungserfahrung „ansichtig“¹³, die weiterhin durch ein körperliches Mitempfinden – der von ihm sogenannten „somatischen Empathie“¹⁴ – nachvollzogen werden kann.

Das *körperliche Verstehen* der filmischen Materialität stellt einen wesentlichen Aspekt des filmischen Erlebens dar. Es lässt sich nicht durch einen, wie immer auch affektiv unterfütterten, kognitiven Begriff des Verstehens ersetzen. Die symbolisch-diskursive Dimension des Films ist wesentlich im Körper, in einem primären körperlichen Verstehen, fundiert [...].¹⁵

⁹ Kather 2013: 32.

¹⁰ Vgl. Böhme 2003: 47.

¹¹ Ebd.: 68.

¹² Morin 1958: 83.

¹³ Morsch 2011: 261.

¹⁴ Ebd.: 165.

¹⁵ Morsch 2011: 173.

Take Shelter wie auch *Melancholia* konstruieren einen komplexen seelischen und körperlichen Erlebensprozess, zu dem Schauspieler, Kamera und Schnitt ihren Teil beisteuern. Im Zusammenspiel ihrer gestalterischen Mittel konstituieren die Filme eine Wahrnehmungserfahrung, welche dem Zuschauer durch den filmischen Ausdruck zugänglich wird.¹⁶ Auf diese Weise wird er in die physische und psychische Welterfassung der Protagonisten eingebunden und partizipiert an einer Erfahrung, die reell nicht seine eigene ist und dennoch in sein aktuelles Erleben überführt wird.

3. Der Blick zum Himmel

Ein markantes Kontinuum der behandelten Filmbeispiele ist der wiederkehrende Blick zum Himmel mit teils gleichzeitiger, teils ausschließlicher Sicht auf die Figuren und deren Gesichter. Ihr Mienenspiel schwankt dabei zwischen Furcht und Faszination in Anbetracht der sich bietenden Naturschauspiele. Die sich über die technischen Mittel des Films formierende Katastrophe wird durch die körperlich sichtbare Betroffenheit der Figuren illustriert und potenziert. Auch die Kamera selbst und für sich wendet ihr Augenmerk wiederholt gen Himmel. Gerade durch die dabei eingesetzte Einstellungsgröße der Totalen wird letzterer als übermächtiger und bedrohlicher Antagonist des Menschen inszeniert. Gleichzeitig schafft dieser uneingeschränkte, „totale“ Blick nach oben einen Raumeindruck, welcher die Wahrnehmungserfahrung einer real-menschlichen Erlebnissituation nachahmt. Durch die Position und Perspektive der Kamera wird eine ganz bestimmte Sicht auf die Natur transportiert, eine Sicht, die nicht nur die Blickrichtung der diegetischen Figur, sondern ebenso die Blickrichtung des Zuschauers imitiert und einen greifbaren Moment partizipierenden Erlebens erzeugt. Die Kamera eröffnet dem Zuschauer somit die Möglichkeit, ein fremdes Sehen als sein eigenes zu perzipieren.

Der Film macht nicht nur eine Welt sichtbar, sondern zugleich die Sicht auf diese Welt. Er ermöglicht als einziges Medium einen Zugang zu dem, was uns sonst verschlossen bleibt: der verkörperten Wahrnehmung eines anderen als uns selbst. Jeder kann zwar sehen, *dass* ein anderer ebenfalls etwas sieht, aber dieses Sehen selbst können wir nicht sehen. Auf der Leinwand hingegen wird dieses fremde Sehen sichtbar [...].¹⁷

Die abgebildeten Screenshots (vgl. Abb. 1 und 2) offerieren den bildlichen Ausdruck einer performativen Wahrnehmungserfahrung, welche durch die Einstellung der Kamera selbst zum Gegenstand einer Erfahrung wird, nämlich der des Zuschauers. Dieser versteht das filmische Bild zunächst vor dem Hintergrund seiner eigenen Wahrnehmung, um es erst im zweiten Schritt der

¹⁶ Vgl. Morsch 2011: 179.

¹⁷ Morsch 2010: 58.

Wahrnehmungserfahrung, also dem Seherlebnis der diegetischen Figur zuzuordnen.¹⁸



Abb. 1: *Melancholia* © (TC 00:50:30)



Abb. 2: *Take Shelter* © (TC 00:13:51)

Beim Film haben wir es mit einer Wahrnehmung zu tun, die selbst wiederum (durch den Zuschauer) wahrgenommen wird. Wie die menschliche Wahrnehmung ist das Sehen des Films an eine Instanz gebunden (verkörpert durch die Kamera), die seinem Sehen eine Grenze setzt und eine Perspektive verleiht.¹⁹

Die Adressierung und Einbeziehung des Zuschauers erfolgt hier nicht über das inhaltliche Geschehen, sondern über den Eindruck eines subjektiven Sehens durch eine subjektive Kamera. Die Perspektive der Kamera befindet sich gewissermaßen hinter den Augen des Zuschauers und verbannt somit jeden Eindruck eines „Von-Außen-Betrachtens“ wortwörtlich aus dem Blickfeld: Der Zuschauer sieht durch die Kamera selbst zum Himmel auf. Notwendig ist spätestens an dieser Stelle der direkte Verweis auf Vivian Sobchacks phänomenologische und leiblichkeitsgebundene Filmtheorie, nach deren Verständnis jede Filmerfahrung die Erfahrung einer verkörperten Wahrnehmung ist, welche auf der Leinwand bzw. dem Bildschirm ihren ästhetischen Ausdruck findet.

More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood.²⁰

Sobchack weist der Leiblichkeit des Zuschauers eine zentrale Schlüsselposition in der Filmrezeption zu. In seiner Beschaffenheit, gleichzeitiges Subjekt und Objekt des Sehens zu sein,²¹ rekurriert der Film unmittelbar auf den synästhetischen

¹⁸ Vgl. Morsch 2010: 59.

¹⁹ Morsch 2011: 175.

²⁰ Sobchack 1992: 3f.

²¹ Vgl. Sobchack 1992: 21f.

Wahrnehmungsapparat des Zuschauers und macht ihn auf diese Weise zur wesentlichen „Produktivkraft“ des filmischen Sinnbildungsprozesses.²² Nach Sobchack sieht, begreift und fühlt der Zuschauer den Film mit seinem gesamten Körper²³, das heißt, all seine somatischen und affektiven Eigenschaften sind in das Verstehen des Filmgeschehens eingebunden.

4. Leibliche Naturerfahrung

Ein weiteres Charakteristikum der Filmbeispiele ist neben der okularzentrischen, also einer auf den Aspekt des Sehens verdichteten Naturerfahrung ein ästhetisch und narrativ entwickelter Zusammenhang von Leib und Natur. Seelenleben und körperliches Empfinden der handelnden Figuren werden in gleicher Weise von ihrer diegetischen Umwelt betroffen, was zu einer ausgeprägten Verknüpfung der inneren und äußeren Vorgänge führt. Zur Verdeutlichung dieser Perspektive bieten sowohl *Take Shelter* als auch *Melancholia* konstitutive Momente, die ein gesamtleibliches Erleben der Naturphänomene sichtbar machen.

Der Protagonist Curtis LaForche wird in *Take Shelter* von Albträumen und Wahnvorstellungen eines drohenden, alles zerstörenden Sturmes geplagt. Zwischen leuchtenden Blitzen, grollendem Donner und gewaltigen Wolkenfronten regnet es eine ölig-gelbe Flüssigkeit. Tote Vögel fallen vom Himmel, immer wieder versucht Curtis, seine kleine Tochter vor der Bestialität der Natur zu retten. Die Verletzungen und Schmerzen, die ihm dabei zugefügt werden, spürt er noch lange nach dem Erwachen. Die Wirbelstürme in seinem Kopf beherrschen nicht nur seinen Verstand, seine Weltsicht und sein Verhalten, sie machen ihn körperlich krank. Wenn sich sein Gesicht vor Anstrengung und Entsetzen fast bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, sein Körper von Übelkeit und Krämpfen geschüttelt wird, zeigt sich sein inneres Leiden auch auf äußerlicher Ebene. Durch die körperliche Komponente seiner Naturerfahrung wird Curtis' subjektive Bewusstseinslage zu einem kollektiv wahrnehmbaren Erlebnis für seine Umwelt. Die physische Sichtbarkeit einer seelischen Naturerfahrung erzeugt somit eine Kopplung von Innenwelt und Außenwelt und überführt die Auswirkungen der in Curtis' Kopf wütenden Natur in die (intradiegetische) Realität. Der Zuschauer wiederum partizipiert an beiden Prozessen, er nimmt unmittelbar an den Visionen des Protagonisten teil und erlebt gleichzeitig die Folgen, die diese Visionen für dessen Auftreten und körperliche Verfassung haben.

Während die leibliche Affizierung durch die Natur in *Take Shelter* fortlaufend negativ behaftet ist, lassen sich bei einer dahingehenden Betrachtung von *Melancholia* unterschiedliche Tendenzen feststellen. So manifestiert sich Claires Verzweiflung hinsichtlich des bevorstehenden Weltuntergangs auch in ihren körperlichen Empfindungen. Sie zeigt sich erschöpft und ausgelaugt, ihre Angst

²² Vgl. Morsch 2010: 60.

²³ Vgl. Sobchack 2004: 63.

geht einher mit einem ständigen physischen Unwohlsein, welches sie gleichermaßen lähmt und in Panik versetzt. Ihre Schwester Justine, deren Charakter im ersten Teil des Films durch Schwermut, Selbstzerstörung und Antriebslosigkeit gekennzeichnet ist, findet in dem sich unbarmherzig nähernden Planeten dagegen eine romantische Projektion ihrer Todessehnsucht. Anders als ihrer Schwester fühlt sie sich von dem Ende einer Welt, die sie selbst als grundsätzlich schlecht empfindet, nicht bedroht oder paralysiert, sondern blüht darin zusehends auf. Eine fast schon sexuelle Dimension erhält ihre Faszination in einer Szene, in der sie nackt im nächtlich-blauen Licht des Planeten badet, sich mit den Händen über Brust und Bauch streicht, ohne dabei das Himmelsgestirn aus den Augen zu lassen. Claire und der Zuschauer werden dabei zu Voyeuren einer körperlichen Intimität, in der Justine sich in ihrer reinen, ungeschützten Menschlichkeit mit der sie umgebenden Natur vereint, um gemeinsam die Ankunft des Planeten zu erwarten (vgl. Abb. 3).



Abb. 3: *Melancholia* © (TC 01:24:20)

Eine prägnante inhaltliche und szenische Gemeinsamkeit von *Take Shelter* und *Melancholia* ist außerdem das Kind, das vor den Angriffen der Natur verteidigt und gerettet werden soll. In beiden Fällen steht dafür an einigen Filmstellen nur der Schutz durch den Körper eines Elternteils zur Verfügung (vgl. Abb. 4 und 5). Der menschliche Leib wird hier als alleiniges Refugium in einer Umwelt exponiert, die zum Zeitpunkt der Apokalypse keine andere Zuflucht bietet. Die Natur ist der agierende Faktor des filmischen Moments und es bleibt dem Menschen nur übrig, auf die hereinbrechende Katastrophe zu reagieren.²⁴ Er tut dies mit seinen Händen, seinen Armen, mit der Masse seines gesamten Körpers. Als einzig verbliebenes Werkzeug nimmt der menschliche Leib somit unmittelbar Einfluss auf das

²⁴

Vgl. Podrez 2011: 164.

Geschehen und erhält dabei einen durchweg integrierten Status innerhalb der geschilderten Naturerfahrung.



Abb. 4: *Melancholia* © (TC 01:54:21)



Abb. 5: *Take Shelter* © (TC 01:33:51)

Der Wunsch nach Schutz vor einer übermächtigen und lebensbedrohlichen Natur manifestiert sich auch im außerkörperlichen Raum. In *Take Shelter* wie in *Melancholia* suchen die Protagonisten Obdach in einem selbst gebauten Zufluchtsort. Dass es sich bei diesem in *Melancholia* im Wesentlichen um ein psychologisches Refugium in Form einer skelettartigen Konstruktion aus Holzstangen und damit in keiner Weise um ein tatsächliches Versteck vor der bevorstehenden Kollision handelt, ist an dieser Stelle zweitrangig. Vor allem das vertrauensvolle Verhalten des Kindes, welches sich intellektuell betrachtet mit Sicherheit über die nahende Katastrophe im Klaren ist, macht deutlich, dass Justines „magische Höhle“ hauptsächlich einen seelischen Unterschlupf darstellt. Auch in *Take Shelter* offenbart Curtis' manische Besessenheit von dem Bau des Sturmbunkers ein primär psychisches Bedürfnis, welches wiederum unweigerlich an das Verlangen nach körperlichem Schutz gekoppelt ist vor etwas, das ihm rational nicht erklärbar, aber dennoch auf akut leibliche Weise bewusst ist.

In beiden Filmbeispielen wird der Leib zur zentralen Wahrnehmungsinstanz innerhalb der diegetischen Naturerfahrung. Leibliches Erleben meint hier ein „Spüren“ der äußerlichen Natur mit Körper und Seele. Der menschliche Leib fungiert als essenzielles Medium für die Vermittlung von Bedeutungskontexten, Emotionen und Erfahrungen. Das körperliche Leiden wird dabei vor allem durch die mimischen und gestischen Mittel der schauspielerischen Darbietung transportiert. Der oft schmerz- und angstverzerrte Gesichtsausdruck der Figuren, ihre Körperhaltung und ihre Bewegungen dokumentieren ein psychisches und gleichsam physisches Leiden an einer Natur, die zur gefühlten Bedrohung für Leib und Leben wird. Durch die teilweise extreme Leibgebundenheit der filmischen Darstellung wird der Zuschauer in seinem körperlichen Empathievermögen angesprochen. Die innere Zerrüttung der Figuren, die Übersetzung ihrer Seelenbilder in gigantische kosmische und meteorologische Phänomene, geht buchstäblich unter die Haut. Auch hier greift der phänomenologische Ansatz der

Filmtheorie, welcher die somatische Verbindung und Kontinuität zwischen Zuschauer und Film unterstreicht.²⁵

That is, we do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium.²⁶

Sobchack zufolge ist damit das körperliche Gedächtnis des Zuschauers maßgeblich am Erlebens- und Verstehensprozess eines Filmwerkes beteiligt. Die auf der Leinwand oder dem Bildschirm stattfindenden leiblichen Erfahrungen werden vor dem Hintergrund eigener physischer und psychischer Erfahrungen erkannt und erschlossen. In diesem Sinn spricht der Film als ein Medium, das aus visuell und akustisch wahrnehmbaren Bildern und Tönen besteht, den Leib des Zuschauers laut Robin Curtis als ein „komplexes sinnliches Kompositum“²⁷ an und wird so zu einem synästhetischen Gesamterlebnis.²⁸ Obwohl das filmische Geschehen der behandelten Beispiele weit ab von der tatsächlichen Realität des Zuschauers vor sich geht, kann er sich aufgrund seines körperlichen und kulturellen Gedächtnisses mit den Vorgängen der diegetischen Welt identifizieren und über die Erfahrung des Films an einer fremden (Natur-)Erfahrung teilhaben.

5. Die Wirklichkeit der Bilder

Mit Blick auf die zuvor getroffenen Beobachtungen bleibt festzuhalten, dass ästhetische Werke Wahrnehmung wahrnehmbar machen, d. h. eine nicht-eigene, subjektive Wahrnehmung in das eigene Erleben überführen. Bei der Anschauung einer Fotografie oder dem Gemälde einer Landschaft wird die Sicht auf das Bild und dessen Inhalt zunächst durch die Beobachtung des Künstlers statuiert. Seine Perspektive wird zur konkreten Perspektive des Betrachters, sie bestimmt an erster Stelle seinen Standpunkt und seine Blickrichtung. Auf diese Weise schlägt sich die Impression des Künstlers auf die eigene Wahrnehmung nieder. Michael Islinger zufolge leistet der Film sogar noch mehr, nämlich etwas, was dem Menschen ausschließlich bei der Rezeption von Bewegtbildern zugänglich ist: „Er ermöglicht die sinnliche Wahrnehmung der subjektiven Wahrnehmung eines anderen, die ebenso intentional und leiblich erscheint.“²⁹ Die Filmerfahrung wird also weniger davon bestimmt, Körper und deren Handlungen aus einer außerhalb befindlichen Position zu erfassen als vielmehr den Sinn leiblicher Wahrnehmung in einer intersubjektiven Situation zu erleben.³⁰ Der Film offeriert eine Weltwahrnehmung, an der seine Zuschauer auf verschiedenen Ebenen partizipieren. Durch das narrativ montierte und performativ vermittelte Zusammenspiel von Ton, Bild und

²⁵ Vgl. Elsaesser/Hagener 2013: 151.

²⁶ Sobchack 2004: 63.

²⁷ Curtis 2010: 134.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Islinger 2005: 170.

³⁰ Vgl. Islinger 2005: 171.

Bewegung werden die Rezipienten in eine affektiv-geistige Resonanz versetzt, deren Wirkkraft und Intensität laut Marcus Stiglegger von der Bereitschaft abhängen, sich der Filminszenierung physisch und psychisch „auszuliefern“.³¹

Diese Intensität entsteht, wenn der Film nicht mehr nur als erzählendes Medium begriffen wird, sondern die Grenze überschreitet, die sichere Membran der Leinwand sprengt und sich über den Zuschauer ergießt, diesen konfrontiert wie ein performativer Akt – und dadurch zur unmittelbaren Anteilnahme verführt. Film besteht dann nur noch in seiner Unmittelbarkeit, lässt die ursprüngliche Distanz und die Dimension der Zeit vergessen. Der performative Film berührt den Zuschauer nahezu physisch über die Netzhaut, er dringt durch den Sehnerv in den Körper vor und aktiviert rückhaltlos das affektive Gedächtnis.³²

Die Filmwirkung ist damit nach Dirk Blothner „keine passive Reizaufnahme“.³³ Stattdessen aktiviert sie seelische und sinnliche Vorgänge, an denen sowohl Film als auch Zuschauer beteiligt sind: „Filme modellieren komplexe Erlebensprozesse.“³⁴ An den behandelten Beispielen ist deutlich geworden, dass Filme nicht nur eine Welt sichtbar machen, sondern zugleich eine ganz bestimmte Sicht auf diese Welt oder wie in den gezeigten Beispielen eine Sicht auf die Natur. Sie ermöglichen einen einzigartigen, synästhetischen Zugang zu dem, was dem Zuschauer sonst verwehrt bleibt: einem anderen Natur- und Selbsterleben als dem eigenen. Laut Christiane Voss wird dem Geschehen auf der Leinwand im gelingenden Fall der Filmbetrachtung eine Form von Wirklichkeit und Echtheit zugeschrieben, die den Zuschauer unmittelbar affiziert.³⁵ Durch ihre Intensität und räumlich-zeitliche Verdichtung stechen ästhetische Erfahrungen – also auch über den Film vermittelte ästhetische Naturerfahrungen – hervor.³⁶ Gleichzeitig stellen sie keinen Bereich dar, der von normalen Alltagserfahrungen isoliert bzw. diesen Erfahrungen gänzlich unähnlich ist.³⁷ Über die Bilder des Films beobachtet und erlebt der Zuschauer Menschen, Räume und Situationen. Die filmischen Zeichen werden nicht mehr als Zeichen wahrgenommen, sondern scheinen nach Michael Hauskeller „durchsichtig“³⁸ auf die von ihnen bezeichnete Wirklichkeit hin. Mithilfe dieser Durchsichtigkeit erlangt der Film seine Suggestionskraft sowie seine Fähigkeit, den Zuschauer sinnlich und emotional zu betreffen.³⁹

Wir vergessen nicht, dass wir einen Film sehen und vergessen es eben zeitweise doch, wenn die Schauspieler hinter den Figuren verschwinden und die Bilder ihre eigene Wirklichkeit entfalten. Wir fühlen ungefühlte Gefühle mit, lachen, weinen,

³¹ Vgl. Stiglegger 2015: 108.

³² Ebd.: 109.

³³ Blothner 1999: 53.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. Voss 2013: 108.

³⁶ Vgl. Gil 2000: 104.

³⁷ Vgl. ebd.: 105.

³⁸ Hauskeller 1995: 183.

³⁹ Vgl. Hauskeller 1995: 183.

erschrecken uns, bangen und hoffen, fast so, ja sogar manchmal noch mehr, als handele es sich um die Geschichte wirklicher Menschen [...].⁴⁰

Durch sein erkennbares Potenzial der leiblich-sinnlichen Affizierung erscheint es daher evident, dass der Film wie kaum ein anders Medium seine Zuschauer somatisch adressiert. Gleichzeitig verfügt er über die Fähigkeit, Wahrnehmungskontexte und Atmosphären im Hinblick auf die Natur und ihre Phänomene zu generieren. Böhme zufolge erzeugen Bilder Realität, indem sie die Seele ergreifen.⁴¹

Zur Wahrnehmung gehört die affektive Betroffenheit durch das Wahrgenommene, gehört die „Wirklichkeit der Bilder“, gehört die Leiblichkeit. Wahrnehmung ist im Grunde die Weise, in der man leiblich bei etwas ist, bei jemandem ist oder in Umgebungen sich befindet. Der primäre „Gegenstand“ der Wahrnehmung sind die Atmosphären.⁴²

Die zuvor beleuchteten Filmbeispiele fallen durch die starke Kopplung physischer und psychischer Naturerfahrung auf. Auf der Basis einer subjektiven Bewusstseinslage – Angst, Wahn, Depression – wird eine kollektiv wahrnehmbare Atmosphäre geschaffen, welche durch ihre Vehemenz das temporäre Erleben des Zuschauers auf eine der im Film verkörperten Erfahrung nahe stehende Weise beeinflussen kann. Setzt man dabei den menschlichen Leib als wesentliche Produktivkraft innerhalb des filmischen Sinnbildungsprozesses voraus, eröffnet dies eine Brücke zwischen einer artifiziell erlebten und der real menschlichen (Körper-)Natur.

Literatur

- Alloa, Emmanuel/Bedorf, Thomas/Grüny, Christian/ Klass, Tobias Nikolaus (Hrsg.) (2012): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: Mohr-Siebeck/UTB.
- Böhme, Gernot (2003): *Leibsein als Aufgabe. Leibsein in pragmatischer Hinsicht*. Baden-Baden: Die Graue Edition.
- Böhme, Gernot (1992): „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik.“ *Kunstforum International* Bd. 120, S. 247–255.
- Blothner, Dirk (1999): *Erlebniswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe.
- Curtis, Robin (2010): „Synästhesie und Immersion. Räumliche Effekte der Bewegung.“ In: Curtis, Robin/Gläde, Marc/Koch, Gertrud (Hrsg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermedialität der ästhetischen Wahrnehmung*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 131–150.

⁴⁰ Ebd.: 183f.

⁴¹ Vgl. Böhme 1992: 250.

⁴² Böhme 1992: 255.

- Elsaesser, Thomas/Hagener, Jan (2013): *Filmtheorie zur Einführung* 4., überarbeitete Auflage. Hamburg: Junius.
- Gil, Thomas (2000): *Der Begriff der ästhetischen Erfahrung*. Berlin: Berlin Verlag.
- Hauskeller, Michael (1995): *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin: Akademie Verlag.
- Islinger, Michael Albert (2005): „Entmaterialisierte Blicke – Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos.“ *IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung* 1 (Themenheft: Die schräge Kamera. Formen und Funktionen der ungewöhnlichen Kameraperspektive in Film und Fernsehen), S. 164–175.
- Kather, Regine (2013): „Der menschliche Leib – Medium der Kommunikation und der Partizipation.“ In: Hähnel, Martin/Knaup, Marcus (Hrsg.): *Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*. Darmstadt: WBG, S. 21–34.
- Morsch, Thomas (2010): „Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik“. *Montage/AV* 19.1. Berlin: Schüren, S. 55–77.
- Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Morin, Edgar (1958): *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Podrez, Peter (2011): *Der Sinn im Untergang. Filmische Apokalypsen als Krisentexte im atomaren und ökologischen Diskurs*. Stuttgart: ibidem.
- Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian (2004): „What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh.“ In: dies: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press: Berkley, Los Angeles, London, S. 53–84.
- Sternagel, Jörg (2012): „Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes.“ In: Alloa, Emmanuel/Bedorf, Thomas/Grüny, Christian/Klass, Tobias Nikolaus (Hrsg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: Mohr-Siebeck/UTB, S. 116–129.
- Stiglegger, Marcus (2015): „Performative Film/Körper. Die entfesselte Kamera als Signum eines performativen Kinos in Gaspar Noés *Enter the Void*.“ In: Grabbe C. Lars; Rupert-Kruse, Patrick; Schmitz, Norbert M. (Hrsg.): *Bild und Interface. Zur sinnlichen Wahrnehmung digitaler Visualität*. Darmstadt: Böhner-Verlag, S. 107–121.
- Voss, Christiane (2013): *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Filmographie

- Melancholia*. Dänemark, Schweden, Frankreich, Deutschland 2011, Lars von Trier, 135 Minuten.
- Take Shelter* (Take Shelter – Ein Sturm zieht auf). USA 2011, Jeff Nichols, 125 Minuten.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Melancholia*. Lars von Trier, Deutschland 2011, DVD, TC 00:50:30.

Abb. 2: *Take Shelter*. Jeff Nichols, USA 2011, DVD, TC 00:13:51.

Abb. 3: *Melancholia*. Lars von Trier, Deutschland 2011, DVD, TC 01:24:20.

Abb. 4: *Melancholia*. Lars von Trier, Deutschland 2011, DVD, TC 01:54:21.

Abb. 5: *Take Shelter*. Jeff Nichols, USA 2011, DVD, TC 01:33:51.