

Heinz-Peter Preusser (Hg.): Sinnlichkeit und Sinn im Kino: Zur Interdependenz von Körperlichkeit und Textualität in der Filmrezeption

Marburg: Schüren 2015 (Schriftenreihe zur Textualität des Films, Bd.8), 298 S., ISBN 3894729112, EUR 38,–

Nicht weniger als die Versöhnung zweier „unversöhnlich gegeneinander“ (S.7) stehender Auffassungen über filmische Rezeption und die daraus folgenden Ansätze filmischer Theoriebildung und Analyse nimmt sich Heinz-Peter Preusser in seinem Sammelband vor: Sinnlichkeit und Sinn. In ihrer Fokussierung auf die Textualitäts- beziehungsweise Körperlichkeitsseite des Films seien in (theoretischen) Ansätzen wie der strukturalistisch geprägten Filmsemiotik oder der Filmphänomenologie häufig Argumente des jeweils anderen Ansatzes marginalisiert worden (vgl. S.10ff.). Ziel des Bandes dagegen sei es, „eine neue Brücke zwischen einer Betrachtung von Filmrezeption als kognitivem Prozess einerseits und sinnlicher Affektion andererseits zu schlagen“ (S.8).

Um diese Verbindung zu ermöglichen, konturiert Preusser in seiner Einleitung zunächst einen neu formulierten Text- und Körperbegriff. Text sei „ein essenziell dynamisches Phänomen, das erst in der Interaktion von textuellem Artefakt und involviertem Zuschauer“ entstehe und dessen Bedeutung, „auch über den Körper [...] und seine affektiven Möglichkeiten“ (ebd.) erschlossen werde. Gleichzeitig modelliert Preusser affektive und emotionale Filmwirkungen als Bestandteil eines grundsätzlich semiotischen Prozesses,

da „der ‚Leib‘ des Rezipienten [...] die offerierten Angebote zur multimodalen Semiose aufgreift, sich emotional zu ihnen verhält und, [k]örperbasierte Bedeutungssysteme‘ aufbaut“ (S.14; letzteren Begriff entlehnt Preusser bei Kathrin Fahlenbrach [*Audiovisuelle Metaphern: Zur Körper- & Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren, 2010]). Darüber hinaus seien auch Medialität und Textualität keine „Konkurrenzbegriff[e]“, vielmehr sei Medialität die „primär stofflich-materielle Seite von Textualität“, während letztere „als eine sinnstiftende Ebene“ (S.12) verstanden werde. Solchermaßen grundiert könnten textuelle und körperliche, kognitive und sensitive Prozesse endlich in einem gemeinsamen theoretischen Modell verhandelt und auf ihre Interdependenzen sowie ihre jeweilige Anleitung durch den Filmtext befragt werden (vgl. S.15).

Das von Preusser umrissene Projekt wird von den eher lose zusammenhängenden Beiträgen des Bands aus (auch [sub]disziplinär) ganz unterschiedlichen Perspektiven angegangen. Während beispielsweise Frank Kessler die in der Einleitung umrissenen Differenzen in seinem filmhistorischen Beitrag für die Diskussion der Konzepte von filmischer Attraktion und Narration produktiv macht, fragt Pia Knoeferle in ihrem Text aus einer empirischen

Perspektive heraus nach „der Rolle des Körpers bei der Sprachverarbeitung“ (S.239). Die meisten Beiträge versuchen sich der Thematik jedoch entlang der Analyse oder Interpretation einzelner Filmbeispiele zu nähern. Jihae Chung etwa plausibilisiert ihr an Immanuel Kant (*Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Reimer, 1908) angelehntes Konzept des „Filmisch-Erhabenen“ (S.109) an der Inszenierung von Alfonso Cuaróns *Gravity* (2013), Sophia Wege argumentiert an Christian Petzolds *Barbara* (2012), dass Filme „indirekte Verfahren der Darstellung von körperlicher und sprachlicher Gewalt“ finden könnten, die nichtsdestoweniger für „direkte kognitive wie emotionale Effekte“ sorgen (S.178).

So ambitioniert der Ansatz von Preusser ist, nicht alle Beiträge schaffen es durchgehend, eine Brücke zwischen textueller und körperlich-leiblicher Betrachtungsweise zu schlagen. Das ist insofern bedauerlich, als dass die Beiträge gerade dort am ergiebigsten und überzeugendsten werden, wo sie tatsächlich versuchen, beide Betrachtungsweisen zusammenzudenken und es gelingt, die Diskussion des einen Theoriestrangs durch Argumente des jeweils anderen zu bereichern. Matthias Bauer und Tobias Hochscherf etwa heben in „Somatische De/Markierungen in *The Red Shoes* (1948) und *Black Swan* (2010)“ einen wenig beachteten Aspekt der Charles S. Peirce’schen Zeichentheorie (*Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993) zu affektiven und emotionalen Qualitäten

von Interpretanden (also sekundären Zeichensystemen) hervor und machen diesen wiederum für ihre sogenannte „orektische Filmanalyse“ (S.40) (d.h. einer Analyse der „Aspekte der [filmischen] Erfahrung, die mit Impulsen und Empfindungen des Verlangens und Wünschens zusammenhängen“ [ebd.]) produktiv. Benjamin Moldenhauer weist in „Somatische Empathie und Genrekritik im Horrorfilm“ auf den wichtigen Punkt hin, dass „Rezeptionsmodi [...] von bestimmten Filmen zwar jeweils verstärkt adressiert werden können, deren jeweilige Prävalenz allerdings vom Zuschauer [und dessen] [...] Dispositionen“ (S.183) abhängt. Am Beispiel des Horrorgenres argumentiert er, filmische Bilder seien lediglich als „Angebot“ (S.181) zu verstehen und könnten zuschauer_innen- und kontextabhängig „primär als zu decodierendes Zeichensystem wahrgenommen“ (S.183) werden oder aber unmittelbare körperliche Reaktionen hervorrufen.

Auch wenn Preusser in seinem Band und seiner Einleitung keine grundlegend neuen Theorien und Analysen versammelt, so ist seine Zusammenstellung doch äußerst informiert und seine vermittelnde Intention überfällig. Wünschenswert wäre, wenn das Buch sowohl auf Seiten textorientierter als auch seitens körperorientierter Ansätze rezipiert würde und so einen Anstoß geben könnte, möglicherweise festgefahrene Diskursstrukturen zu überdenken.

Christoph Büttner (Bayreuth)