

Vorwort

Kino gehört historisch gesehen zu den Jahrmarktsattraktionen, die unmittelbar auf körperlich erfahrbaren Genuss zielen. Diese direkte Wirkung auf den Körper prägt bis heute die Kinoterfahrung des Publikums, und es wurde immer wieder versucht, sie noch zu steigern. Besonders deutlich zeigt sie sich in den Filmen des aktuellen Blockbusterkinos: Noch bevor wir als Zuschauer im Kino die Bilder und Töne des Films entziffern, erschüttern sie unsere Körper.

Gleichwohl ist das Kino nie ohne Text angekommen: Ankündigungen, Filmerklärer und Zwischentitel begleiteten schon den Stummfilm. Bis heute gilt das Drehbuch als textuelle Grundlage der Filmproduktion. Und selbst das »reine« Kino, wie zum Beispiel der Film *ČELOVEK S KINOAPPARATOM* (Der Mann mit der Kamera; 1929; R: Dziga Vertov), der ohne Drehbuch und Dialoge auskommt, beginnt mit einem erklärenden Text. In der Rezeption entfaltet sich Film stets auch als eine Struktur, die Texte hervorbringt: als Erzählung, als entschlüsselbares Kunstwerk oder als Energiefeld, das immer neue Texte und Bedeutungen produziert.

Das Kino nimmt die unterschiedlichen Register von Text und Körper aber nicht nur in Anspruch, sondern es verbindet sie auch miteinander. Gerade die Filmrezeption gestaltet sich als ein Wechselbad von Textproduktion und körperlicher Affizierung, die in Tränen, Lachsalven und »Gänsehaut« ihren Ausdruck findet. Und auch auf der Leinwand findet diese Verbindung statt, wenn die Körper der Sprechenden in Aktion gezeigt werden und sich die Aktion als Text konstituiert.

In den frühen Diskursen über den Film hat man den Stellenwert des Körpers erkannt und als Gefahr für die Sittlichkeit verurteilt – aber auch (viel seltener) als Rückkehr der Sinnlichkeit begrüßt. Hugo von Hofmannsthal hat den Stummfilm als sinnlichen Gegensatz zu den Abstraktio-

nen der Sprache herausgestellt. Die Bewahrpädagogen hingegen haben gerade wegen der Nähe zum Fleisch immer vor dem Kino gewarnt. Diese Differenz des Films zur Schriftkultur hängt ihm bis heute nach, was sich zum Beispiel bei der Filmvermittlung in der Schule noch immer deutlich zeigt.

In den 1960er Jahren hat der *linguistic turn* der Geisteswissenschaften auch die Beschäftigung mit dem Film erfasst. Vor allem in Frankreich und im angloamerikanischen Raum wurde Film bis in die 1990er Jahre hinein fast ausschließlich als eine Form von Textualität begriffen, die es lesend zu entziffern galt. Diese Ansätze entwickelten sich im Umfeld von Semiotik, Strukturalismus und Psychoanalyse. In den 1990er Jahren verstärkte sich das Unbehagen an zu eng gefassten Textbegriffen. Und das Somatische wurde zu einem zentralen Forschungsgegenstand der Film- und Medienwissenschaft. Untersucht wurden die Repräsentationen des Körpers, die Bedingungen der Rezeption, die Verbindung von *body* und *gender*, die spezifische Medialität des Films und vieles mehr.

Beide Perspektiven auf Film – die neueren Ansätze zum Körper und die seit den 1960er Jahren entwickelten Texttheorien – stehen in der Forschungslandschaft bislang weitgehend unvermittelt nebeneinander oder werden als Oppositionen aufgefasst. Dieser Band richtet seine Perspektive nicht noch einmal auf die Wende zum Körper, die sich in den 1990er Jahren in der Film- und Medienwissenschaft vollzieht, sondern vielmehr darauf, wie man Text und Körper beim Film aktuell zusammen denken kann.

In den Beiträgen von Thomas Morsch und Sabine Nessel werden Text und Körper als Dimensionen eingeführt, die in der Filmwissenschaft eine Geschichte haben. Mit Blick auf die neueren Körperdiskurse beschäftigt sich Thomas Morsch mit der Ästhetik des Schocks, einem zentralen Moment der Filmästhetik, das bereits im frühen Kino auftaucht und als Kino der Attraktionen konzeptionalisiert wurde. Sein Anschauungsbeispiel ist der Film *AUDITION* (1999; R: Takashi Miike), der dem Horrorgenre zugerechnet wird. Im Beitrag von Sabine Nessel werden Text- und Körperdiskurse im Hinblick auf unterschiedliche Kintotheo-

rien betrachtet. Bezugspunkte dabei sind die Filmsemiotik des französischen Theoretikers Christian Metz und der Ansatz des amerikanischen Film- und Soundwissenschaftlers Rick Altman, der das Kino als Ereignis denkt. Ihr Anschauungsbeispiel ist ein Klassiker des französischen Autorenfilms, LA MAMAN ET LA PUTAIN (Die Mama und die Hure; 1973; R: Jean Eustache).

Domènec Font unternimmt in seinem Beitrag einen Parforceritt durch das moderne Kino. Anhand so unterschiedlicher Filmautoren wie Tourneur, Bergman, Godard, Fassbinder, Lynch und Cronenberg widmet sich Font Körpern, die im Verschwinden begriffen, aber auf der Leinwand noch zu sehen sind: Nosferatu, Caligari, Dracula, Frankenstein. Er begreift das Kino damit ausgehend vom Stummfilm als eine gespenstische Kunst. Textualität kommt bei ihm ins Spiel, wenn man eine Theorie des Vampirismus zugrunde legt. Dann werden Fragen nach der Identität dieser flüchtigen Körper virulent. Um eine andere, übergreifende Körper-Dimension, den sowjetischen Kollektivkörper, geht es im Beitrag von Wolfgang Beilenhoff. In der Betrachtung von BRONENOSEC POTJOMKIN (Panzerkreuzer Potemkin; 1925; R: Sergej Eisenstein), CIRK (Zirkus; 1936; R: Grigorij Alexandrov) und KLJATVA (Der Schwur; 1946; R: Michail Čiaureli) wird exemplarisch für die 1920er, 1930er und 1940er Jahre der Sowjetunion aufgezeigt, wie die hierarchische Verschaltung von Kopf und Rumpf zum Leitmodell einer organologischen Staatsauffassung wird.

Drei Theorieperspektiven, die zwischen Text und Körper vermitteln, werden in den Beiträgen von Winfried Pauleit, Robin Curtis und Klaus Theweleit entworfen. Ausgehend von Roland Barthes' Text *Der dritte Sinn* entwirft Winfried Pauleit Ansätze zu einer Semiologie des Kinos, die von den Körpern ausgeht. Der Theoretiker Barthes wird als Kinogänger, Chirurg und Detektiv vorgestellt, der Standbilder aus dem Film herausschneidet, vergrößert und damit schließlich einen neuen Begriff des »Filmischen« entwickelt. Robin Curtis geht der Frage nach: »How Do We Do Things with Film?«, und bezieht sich damit auf den Sprachphilosophen J.L. Austin. Ähnlich wie Sabine Nessel verfolgt sie eine Verschiebung der Auffassung

von Film als Text zu Film als Ereignis. Ihr theoretischer Referenzpunkt liegt bei Dana Polan, der in den 1980er Jahren eine Neuausrichtung der Filmwissenschaft auf der Basis eines *performative turn* vorschlug. Klaus Theweleit beschreibt einen »dritten Körper«, der als Schwingungsobjekt zwischen Mensch und Film entstehen kann. Sein Bezugsfeld sind die Psychoanalyse Sigmund Freuds, des Entdeckers des Unbewussten, und die Filmproduktionen von Georges Méliès, der das Unbewusste in seinem frühen Kino der Attraktionen filmt, das als Jahrmarktsspektakel die Körper und Träume der Zuschauer direkt anspricht.

Richard Dyer, Christa Blümlinger und Gabriele Jutz betrachten spezifische Aspekte des Themas und führen ins Hollywoodkino der 1930er und 1940er Jahre, zu den Filmen Rainer Werner Fassbinders und in den Bereich des Avantgardefilms. Richard Dyer beschäftigt sich mit der Darstellung des Gesangs im Hollywood-Musical. Hierbei wird nicht nur eine Differenz von sprechenden und singenden Körpern untersucht. Mit Lena Horne wird gleichzeitig das Politikum einer afroamerikanischen Sängerin im Hollywoodfilm der 1940er Jahre zum Thema. In den Filmen von Fassbinder spielen die Körper bekanntermaßen eine zentrale Rolle. Christa Blümlinger greift einen formalen Aspekt dieser Filme heraus, den Bildstillstand. Damit verschiebt sie den Fokus ihres Zugangs zu Fassbinder auf spezifische Brüche in der Textualität seiner Filme. Bei Gabriele Jutz geht es unter dem Begriff *cinéma brut* um die Theoretisierung verschiedener Positionen der Filmavantgarde. Bei diesem Filmgenre steht die Materialität des Films im Zentrum, und Jutz sucht zwischen den klassischen Positionen von »Material ist ...« und »Material bedeutet ...« nach einer Synthese von Textualität und Körperlichkeit.

Der Band schließt mit einem Beitrag über die Cutterin Bettina Böhler. Sie erhielt im Januar 2007 zum Auftakt des Internationalen Bremer Symposiums zum Film den 9. Bremer Filmpreis. Michael Klier würdigt die Arbeit Böhlers, die unter anderem die als »Berliner Schule« bezeichnete Bewegung des neuen deutschen Films wesentlich mitgeprägt hat. In seinem Vergleich der Arbeit des Cutters mit der Tätigkeit des Arztes knüpft Klier

aus der Perspektive der Filmpraxis an das Thema Text und Körper im Kino an.

Die Publikation liegt zweisprachig vor. Zum einen als Buch in deutscher Sprache, zum anderen als E-Book auf CD-Rom in englischer Sprache [1]. Dem E-Book sind auch Filmzitate beigefügt. Die audiovisuellen Ausschnitte bieten einen erweiterten Zugang zum empirischen Material der Filme und fundieren die film- und medienwissenschaftlichen Erkenntnisse. Das E-Book erleichtert mit der englischen Fassung zudem den internationalen Austausch und macht einzelne Beiträge zusätzlich in ihrer Originalsprache zugänglich, in diesem Fall den Text von Domènec Font in spanischer Sprache.

Buch und E-Book konnten insbesondere dank der großzügigen Förderung der nordmedia Fonds GmbH in Niedersachsen und Bremen und der großzügigen Unterstützung der Universität Bremen veröffentlicht werden. Zu den weiteren Unterstützern zählen das Institut Français de Brême und das Instituto Cervantes Bremen. Schließlich ist die

Publikation das Ergebnis einer langjährigen, fruchtbaren Zusammenarbeit von Kommunalkino Bremen / Kino 46, dem Fachbereich 9 der Universität Bremen und dem Bertz + Fischer Verlag. Gedankt sei an dieser Stelle allen Beteiligten für ihre Mitarbeit. Ein besonderer Dank geht an Bettina Henzler für das Lektorat der deutschen Fassung und die Koordinierung des gesamten Projekts, an Daniel Smith für das Lektorat der englischen Fassung, an Martí Bassets für das Lektorat des spanischen Beitrags, an Brian Currid und Julie Penzel-Althoff für die Übersetzungen ins Englische, Wilfried Hippen, Vera Toro und Wilhelm Werthern für die Übersetzungen ins Deutsche, an Sebastian Schädler für das Erstellen der Filmausschnitte und an Maurice Lahde für das Endlektorat der deutschen Fassung und für die Realisierung des E-Books.

Sabine Nessel, Winfried Pauleit

Anmerkung

- 1 Die CD enthält eine Datei mit Hinweisen zur Benutzung (README_D.rtf / README_E.rtf).