Anke Steinborn

Verhüllung und Entblößung

Vom erzählenden Text:il zur filmischen Haut als Erfahrungsraum affektiver Identitätsentfaltung

Springer VS

Verhüllung und Entblößung

Anke Steinborn

Verhüllung und Entblößung

Vom erzählenden Text:il zur filmischen Haut als Erfahrungsraum affektiver Identitätsentfaltung

Springer VS

Anke Steinborn
Berlin, Deutschland

ISBN 978-3-658-43652-0 ISBN 978-3-658-43653-7 (eBook)
https://doi.org/10.1007/978-3-658-43653-7

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://portal.dnb.de abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2024
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.
Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Das Papier dieses Produkts ist recycelbar.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung. Der Film als Medium der (Selbst-)Erfahrung 1

2 Text, Textil, Textur. Der rote Faden und das Wesentliche 13

2.1 Der filmische Text. Die mythische Erzählung und das doppelbödige Ornament 18

2.2 Transtextuelle Figurenidentifikationen. Klischee, Bruch und affektive Entfaltung 37

2.2.1 Bekleidet. Die ‚symbolische' Hülle 40

2.2.1.1 *Die Friseuse* und das schrille (Stretch-)Kleid . . . 42

2.2.1.2 *Fräulein Else* und das kleine Schwarze 45

2.2.1.3 *Toni Erdmann* und der formelle Hosenanzug . . . 56

2.2.2 Enthüllt. Die sensible Haut 60

2.2.3 Entfaltet. Der Akt der Entblößung 65

2.2.3.1 (Selbst-)Findung im Anderen 66

2.2.3.2 (Selbst-)Auflösung im Atmosphärischen 72

2.2.3.3 (Selbst-)Reflexion im Rollenspiel 81

2.3 Transtextual Storytelling. Vom geschlossenen Text zum texturierten Raum 88

3 Image, Identität, Authentizität. Das Bild und das Werden 103

3.1 Das filmische Bild. Vom schönen Schein zum ‚wahren' Sein 109

3.2 Intertextuelle Persönlichkeitsimaginationen. Verkleidung, Segregation und transtextuelle Entblössung 132

3.2.1 Makellos glatt und porentief rein. Das geschlossene Bild der *Pretty Woman* 137
3.2.1.1 Der Mythos der weißen Dame 141
3.2.1.2 Die Maske Hollywoods 146
3.2.2 Gebrochen. Die objektivierende Spaltung in *Frida* 152
3.2.2.1 Die revoltierende (Ver-)Kleidung 157
3.2.2.2 Das reflexive Dazwischen 160
3.2.3 Entblößt. Die verstörende Substanz in *Naked Lunch* 170
3.2.3.1 Das Gewebe und die ornamentale Verknüpfung 172
3.2.3.2 Die Haut und ihre Poren 179
3.2.3.3 Entblößung und narratives Verschleiern 184
3.3 Singularity sensing. Ikonische Verdichtung und qualitative Öffnung 191

4 Maschine, Mensch, Membran. Formulierung und transformative Affizierung 201
4.1 Die filmische Spur. Über die konstruierte Apparatur zur durchlässigen Haut 204
4.2 Kinematografische Identitätserfahrung. Sehen, Fühlen, Reflektieren 222
4.2.1 Erzählen, Erfahren, Erinnern in *This Ain't California* 229
4.2.1.1 Konformität und Formulierung 232
4.2.1.2 (Auf-)Bruch und Materialisierung 234
4.2.1.3 Aneignung und Viatorisierung 240
4.2.1.4 Erinnerung und Identifizierung 244
4.2.2 Affective Mapping. Film, Haut und biografische Verknüpfung 249
4.3 Skinematic Re-minding. Auf der Haut, über die Haut, unter die Haut 252

5 Fazit und Ausblick 259

Anhang 263

1 Einleitung. Der Film als Medium der (Selbst-)Erfahrung

„Weil ich zwei Hände habe, weiß ich“[1] – schreibt Gunter Gebauer 1984 in seinem Aufsatz *Hand und Gewißheit* und verweist damit nicht nur auf die Signifikanz des Haptischen in der ästhetischen Wahrnehmung, sondern insbesondere auch auf die sich darüber eröffnende Möglichkeit der (Selbst-)Erkenntnis bzw. (Selbst-)Erfahrung. In *Physik der Medien* bezeichnet Walter Seitter nahezu 20 Jahre später die Hand als äußeres „Zentralorgan des Leibes“[2] und beruft sich dabei auf Aristoteles und Thomas von Aquin, die die Hände als „die Organe der Organe“[3] beschrieben. Das zeigt, dass die Relevanz des Haptischen auf eine lange Tradition zurückblickt,[4] weshalb es um so mehr verwundert, dass die Filmtheorie viele Jahrzehnte lang vor allem das Visuelle des Films fokussierte.

[1] Gebauer, Gunter: *Hand und Gewißheit*. In: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg): *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1984, S. 234–260, hier S. 246 (Anm. 2).

[2] Seitter, Walter: *Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen*. Weimar: VDG 2002, S. 62.

[3] Ebd., S. 60.

[4] In diesem Zusammenhang ist v. a. Johann Gottfried von Herder hervorzuheben, der in seinem Buch *Plastik* (1778) ausgehend von der Haptik der tastenden Hand das ‚tastende Sehen‘ in der Kunst untersuchte. An Thomas von Aquins Überlegungen zu den primären und sekundären Qualitäten anknüpfend, legt Ulrike Zeuch in ihrer Untersuchung zur *Umkehr der Sinneshierarchie* die Theorien von *Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der Frühen Neuzeit* dar. Dass diese im Laufe der Zeit an Aktualität nicht verloren haben, zeigen weitere Publikationen wie Henri Focillons *Lob der Hand* (1934), worin die Hände als „Organ der Erkenntnis“ bezeichnet werden (Göttingen: Steidl 2017, S. 19) und die Überlegungen von Siri Hustvedt in: *Mit dem Körper sehen: Was bedeutet es ein Kunstwerk zu betrachten?*

© Der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2024

A. Steinborn, *Verhüllung und Entblößung*,
https://doi.org/10.1007/978-3-658-43653-7_1

Eine deutliche Verschiebung zugunsten des Haptischen setzt sich hier erst zum ausgehenden 20. Jahrhundert mit den Betrachtungen u. a. von Antonia Lant, Laura Marks und Vivian Sobchack durch. Letztere betitelte ihre im Jahre 2004 erschienenen Beobachtungen zu Jane Campions *The Piano* (AUS/NZ/F 1993) – analog zu Gebauers Worten – mit: „What my fingers knew".[5] In ihren Ausführungen legt Sobchack ausgehend von den Fingern und somit im weiteren Sinne von den Händen „das Konzept einer verkörperten, leiblichen Erfahrung dar, die aufgrund der synästhetischen Organisation unseres Wahrnehmungsapparats das gesamte Spektrum sinnlicher Wahrnehmung einbezieht."[6] Damit knüpft sie an die Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty an, der

> *„den Leib (corps) als synergetische Einheit aller Sinne [verstand], die mit der Welt ‚vermählt' sei. [… Letztere galt ihm als] universelles Fleisch (chair), in das der Mensch wie eine ‚Falte' eingelassen sei und deren empfindbare Dimensionen er mit seinem eigenen Fleisch erschließen könne."*[7]

Der Mensch bzw. dessen Sinne verschmelzen nicht nur miteinander, sondern auch mit der Welt oder – in Bezug auf den Film – mit der dort offerierten Welt. Er wird – nach Merleau-Ponty – zu einer Art „Implantat im Fleisch der Welt", wobei „die Haut als Ort der Abgrenzung und Verschmelzung"[8] fungiert. Obwohl in den Texten Merleau-Pontys wiederholt der Eindruck einer Rivalität zwischen Auge und Haut durchscheint, spricht er doch „von wechselseitiger Übersetzbarkeit […] ohne Dolmetscher und […] vom] ‚konfusen' Zusammenhang"[9] der Sinne. Dennoch rückt das Auge, der Visus, immer wieder in den Fokus seiner Überlegungen. So führt er an verschiedenen Stellen aus, dass es „vor allem der ‚Chiasmus' von Sehen und Gesehenwerden [sei], mit dem der Mensch auf die Strukturen der Welt trifft, als deren wichtigste ontologische Qualität sich – neben der Taktibilität – doch die Visibilität herausstellt."[10]

---

[5] Sobchack, Vivian: *What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*. In: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley/Los Angeles/London 2004, S. 53–84, hier S. 53.

[6] Morsch, Thomas: *Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit undÄsthetik*.In:*montageAV*,19/1/2010,http://www.montage-av.de/pdf/191_2010/191_2010_Morsch_Filmische-Erfahrung.pdf, S. 57. Vgl. Sobchack: *What my Fingers Knew.*

[7] Naumann-Beyer, Waltraud: *Sinnlichkeit*. In: Barck, Karlheinz/Fontius Martin/Schlenstedt, Dieter et al. (Hg): *Ästhetische Grundbegriffe,* Bd. 5. Stuttgart: Metzler 2010, S. 534–577, hier S. 571. Vgl. auch Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception* (1945). Paris: 1976, S. 377 und *Le visible et l'invisible*. Paris: 1964, S. 181.

[8] Ebd.

[9] Ebd.

[10] Ebd., vgl. u. a.: Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* [1964]. München: Fink 1994, S. 172 ff.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es wiederum kaum, dass über Jahrzehnte hinweg die Perspektive der Fernsinne Visus und Auditus die Filmtheorie dominierte. Die Diskussion über Affekte im Kino beschränkte sich dabei fast ausschließlich auf den theoretischen Kontext der Psychoanalyse, wobei die 1970er- bis 90er-Jahre von Positionen geprägt wurden, „die entweder von allgemeinen Strukturen des Kinos als Dispositiv des Zuschauererlebens ausgingen oder affektbezogene Strukturen von Blick und Begehren, Symbolik und Ideologie im Film untersuchten."[11]

Erst seit den 1980er-Jahren geht die Emotionsdebatte im Film über die „Themen der Schaulust und des sexuellen Begehrens hinaus".[12] Neben der philosophisch-ästhetischen Auseinandersetzung, in der psychoanalytische, phänomenologische und philosophische Betrachtungen zusammengeführt werden, gewinnt seit der Jahrtausendwende eine aus der kognitivistischen Filmtheorie der 1980er hervorgegangene psychologisch-kognitivistische Perspektive zunehmend an Bedeutung.[13] Während die Vertreter:innen des philosophisch-ästhetischen Diskurses, wie Vivian Sobchack, Laura Mulvey oder Laura Marks,[14] versuchen,

> *„das emotionale Filmerleben [der körperlich erlebenden und von ihrem Unbewussten gelenkten Zuschauer:innen] in Anlehnung an Freud oder Lacan, Merleau-Ponty oder Deleuze zu erfassen oder es durch materialnahe Umschreibungen zu evozieren und zu typologisieren […,] betrachten kognitive Filmtheorien d[ie] Zuschauer[:innen] vorwiegend als ein Repräsentationen oder Informationen verarbeitendes System. Emotionale Prozesse beruhen demzufolge auf physischer und mentaler Informationsverarbeitung, lassen sich mithilfe der analytischen Philosophie begrifflich aufklären und unter Rückgriff auf Natur- und Sozialwissenschaften von der Psychologie bis zur Neurobiologie genauer modellieren."*[15]

---

[11] Bartsch, Anne/Eder, Jens/Fahlenbrach, Kathrin: *Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien*. In: dies. (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem 2007, S. 8–38, hier S. 13.

[12] Tröhler, Margit/Hediger, Vinzenz: *Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind: Eine Einleitung*. In: Brütsch, Matthias/Hediger, Vinzenz/Keitz, Ursula von et al. (Hg).: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2009, S. 7–20, hier S. 12.

[13] Vgl. Tröhler/Hediger: *Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind*. S. 10. Im Gegensatz zu den neueren psychologisch-kognitivistischen Ansätzen fokussierten die kognitionswissenschaftlichen Betrachtungen in der Filmwissenschaft der 1980er-Jahre die Strategien der Spannungserzeugung und die damit verbundenen Gefühle. Vgl. hierzu u. a. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London: University of Wisconsin Press 1985.

[14] Vgl. Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: dies. (Hg.): *Visual and Other Pleasures*. Bloomington/Indianapolis: Palgrave 1989, S. 14–27. Marks, Laura: *The Skin of the Film*: *Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham/London: Duke University Press 2000.

[15] Bartsch/Eder/Fahlenbrach: *Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung*. S. 13 f.

Seit den 1990er-Jahren wurden verschiedene Theorien der kognitionspsychologischen Emotionsforschung entwickelt und vorgestellt, wobei sich die besonders einflussreichen Vertreter Ed Tan, Noël Carroll und Murray Smith auf filmische Narrationskonzepte und deren Emotionserzeugung konzentrierten.[16] Im Zuge ihrer Untersuchungen kamen die Kognitivisten zu dem Schluss, dass „ein bloß rechnerisches Nachvollziehen des Plots ohne emotionale Färbung und Wertung des Geschehens an bestimmten Stellen gar nicht möglich"[17] und somit „die Vernunft ohne Emotion blind" sei,[18] die Emotion also unverzichtbar für das Film-Sehen bzw. die Wahrnehmung des im Film Gesehenen ist. Diese Signifikanz der Emotion ist bis heute unbestritten und hat ihren festen Platz in der Medientheorie gefunden.[19]

Mit dem Siegeszug des Smartphones und der damit verbundenen globalen Omnipräsenz audiovisueller Medienangebote nimmt deren Einfluss auf die gesellschaftliche Emotionskultur weltweit zu. Vor diesem Hintergrund wächst gleichermaßen die Relevanz der Untersuchung der Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen Emotionen und audiovisuellen Medien. Da über letztere Emotionen nicht nur dargestellt und bewertet, sondern vor allem auch affektive Reaktionen seitens der Zuschauer:innen erzeugt werden,[20] ist und bleibt die Be-

[16] Vgl. Tan, Ed [1996]: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. New York/London: Routledge 2011. Carroll, Noël: *Film, Emotion, and Genre*. In: Plantinga, Carl/Smith, Greg (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore (MA)/London: Johns Hopkins University Press 1999, S. 21–47. Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: University Press 1995. Eine weitere filmwissenschaftlich relevante Abhandlung liefert Dolf Zillmann mit seinem Aufsatz *Theory of Affective Dynamics. Emotions and Moods*. In: Bryant Jennings/Roskos-Ewoldson, David/Cantor, Joanne (Hg.): *Communication and Emotion. Essays in Honor of Dolf Zillmann*. London/New York: Routledge 2003, S. 533–567. Darin entwickelt er eine Drei-Komponenten-Theorie der Filmrezeption, „bei der Empathie und die Herausbildung emotionaler Dispositionen zu den Figuren im Mittelpunkt stehen." Bartsch/Eder/Fahlenbrach: *Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung.* S. 15.

[17] Tröhler/Hediger: *Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind*. S. 12. Vgl. auch: Smith: *Engaging Characters: Fiction*. S. 216 ff.

[18] Tröhler/Hediger: *Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind*. S. 12.

[19] Das überrascht nicht, wenn man bedenkt, dass die „Mediennutzung in den Industrieländern mittlerweile die häufigste Freizeitbeschäftigung ist. Im Durchschnitt sieht jede(r) Deutsche gut dreieinhalb Stunden am Tag fern, gönnt sich gelegentlich das besondere Erlebnis eines Kinobesuches und greift auch während der Computernutzung häufig auf audiovisuelle Angebote zu." Bartsch/Eder/Fahlenbrach: *Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung.* S. 9.

[20] Vgl. ebd.

trachtung dieser Wirkungsmechanismen sehr komplex.[21] Somit ist eine interdisziplinäre Annäherung und die Kombination aus psychoanalytisch-phänomenologischen sowie kognitiven Ansätzen eine logische Schlussfolgerung, um zu einem umfassenden Erkenntnisgewinn zur sinnlichen Wahrnehmung der und Affizierung durch audiovisuelle Medien zu gelangen.

Francesco Casetti konstatiert, dass „die sinnliche Wahrnehmung – selbst auf der Ebene des Verstehens – [garantiert] eine dynamischere, persönlichere, vielfach auch subversivere Komponente“[22] ist. Als „wirkliche Emotionen“ im Film bezeichnet Casetti Momente, „in denen hauptsächlich die Sensibilität des Zuschauers angesprochen wird, ohne dass er deshalb das Verständnis der Situation verliert. […] [So seien Emotionen] zwar an die Sinne gekoppelt, schalten dadurch aber nicht die Bedeutung aus.“[23]

Sinnliche Wahrnehmung und kognitives Erkennen sind eng mit der individuellen Erfahrung verknüpft, worauf sich zahlreiche filmtheoretische Diskurse stützen. So zum Beispiel Vivian Sobchack, die – in Anlehnung an Maurice Merleau-Ponty – ihr Buch *The Address of the Eye* mit der Frage einleitet: „What else is a film if not ‚an expression of experience by experience‘“[24] und damit die Erfahrung als zentralen Aspekt ihrer Filmtheorie manifestiert. Der Erfahrung zugrunde liegt dabei die Wahrnehmung, die „ursprüngliche Wahrnehmung“, bei der es sich – wie Merleau-Ponty schreibt – um eine „nicht-thetische, vorobjektive und vorbewußte Erfahrung“[25] handelt. Wahrnehmen – unterscheidet er an anderer Stelle – „ist etwas durchaus anderes als Urteilen, nämlich erfassen eines […] dem Sinnlichen eigenen Sinnes“.[26] Insofern ist der Wahrnehmung nach Merleau-Ponty eine „beginnende

[21] Nach Bartsch, Eder und Fahlenbrach „muss jeder Versuch, den Zusammenhang von Medien und Emotionen umfassend zu verstehen, mindestens drei Aspekte berücksichtigen: die Strukturen der Medienangebote, die Emotionen der Zuschauer und die systematischen Verbindungen zwischen beiden“. Bartsch/Eder/Fahlenbrach: *Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung*. S. 10. Vgl. auch Eder, Jens: *Analysing Affective Reactions to Films. Towards an Integrative Model*. In: *Spiel*, 22[2], 2003 [erschienen 2005], S. 271–289.

[22] Casetti, Francesco: *Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt*. In: Brütsch/Hediger/von Keitz et al. (Hg.): *Kinogefühle*. S. 23–32, hier S. 29.

[23] Ebd., S. 29 f.

[24] Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992, S. 3.

[25] Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945]. Berlin: de Gruyter 1966, S. 282.

[26] Ebd., S. 57.

Reflexion“[27] im Sinne eines „ursprünglichen Erkennens“[28] inhärent. In Bezug auf den Film bedeutet dies, dass – wie Thomas Morsch ausführt –

> *„[d]as filmische Bild […] vom Zuschauer vor dem Hintergrund seiner eigenen Wahrnehmungserfahrung als bildlicher Ausdruck einer Wahrnehmung verstanden [wird], ohne dass diese einer diegetischen Figur zugeschrieben würde. […] Jede Kinoerfahrung ist die Erfahrung einer verkörperten Wahrnehmung, die auf der Leinwand ihren ästhetischen Ausdruck findet.“*[29]

Der Film produziert also zuerst Wahrnehmungen. Indem er – wie Vivian Sobchack feststellt – über „Erinnerungen und Vorstellungen das gesamte Spektrum der menschlichen Sinne ein[bezieht]“, bildet er „eine synästhetische Erfahrungsform, die den ganzen Körper des Zuschauers adressiere.“[30]

Nach Merleau-Ponty ist das eigentliche Subjekt der Wahrnehmung der Leib als Ort eines eigenständigen Sinnbildungsprozesses. Da sich jedoch die „leibliche Erfahrung im Kino […] nicht auf Kosten der kognitiven oder geistigen Erfahrung [vollzieht], sondern […] mit dieser unauflöslich verschränkt [ist]“,[31] kann man hier – im Sinne Merleau-Pontys vom Wirken eines „erkennenden Leib[es]“[32] sprechen. Das Sinnliche, welches taktile, haptische, synästhetische und andere somatisch-affektive Erfahrungsformen umfasst, ist dabei immer Ausgangspunkt eines Prozesses, der erst durch die Leistungen des Bewusstseins zur Wertigkeit ästhetischer Erfahrung gelangt. Erst das Bewusstsein verleiht dem Sinnlichen Sinn. Und erst die Wahrnehmung macht das Sinnliche überhaupt erlebbar und in gewissem Sinne ‚wahr‘.

„Nicht nur Äußerliches […] auch Innerliches, nicht nur Fleisch, auch Geist, nicht nur das Ding, auch das Ich ist Gegenstand der Sinne“[33] schrieb schon Ludwig Feuerbach und betonte damit, dass sich Sinnlichkeit „auch auf diejenigen objekti-

---

[27] Merleau-Ponty, Maurice: *Das Primat der Wahrnehmung*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2003, S. 73.

[28] Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S. 66.

[29] Morsch: *Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik*. S. 59.

[30] Ebd., S. 60, Bezug nehmend auf Sobchack: *What My Fingers Knew*. S. 53–84.

[31] Morsch: *Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik*. S. 61.

[32] Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. S. 272, 464.

[33] Naumann-Beyer: *Sinnlichkeit*. S. 572, siehe auch Feuerbach, Ludwig: *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* [1843]. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 9: Kleinere Schriften II. (1839–1846). Berlin: Akademie 1970, S. 324.

ven Gegenstandseigenschaften [bezieht], die mit diesen [subjektiven] Vermögen [des Menschen] korrespondieren sowie zur Affizierung der Sinnesorgane, der körperlichen Bedürfnisse und/oder der inneren Emotionen geeignet sind.“[34] Über die Sinnesorgane werden Reize aus der Außenwelt aufgenommen und in Empfindungen, Wahrnehmungen sowie Erfahrungen überführt. Die Sinne fungieren als Mittler zwischen Innen und Außen. So wie die Haut, die nicht nur Träger der Sinne, sondern auch Medium der sinnlichen, insbesondere haptischen Erfahrung ist.

In seinem Werk *Die fünf Sinne* knüpft Michel Serres an die bereits in Condillacs *Traité des sensations* (1754) konstatierte sensualistische Aufwertung von Haut und Haptik an. Er bezeichnet die Haut als „*sensorium commune*: der Sinn, der allen Sinnen gemein ist, der die Verbindung, die Brücke, den Übergang zwischen ihnen darstellt, eine banale, gemeinschaftliche, von allen geteilte Ebene.“[35] Die Haut sei eine „Mannigfaltigkeit, die […] Sensibilität [entfaltet]. Sie erschauert, hat Ausdruck, atmet, hört, sieht, liebt und läßt sich lieben, empfängt, weist zurück, weicht zurück, schaudert vor Schrecken, überzieht sich mit Rissen, Röte, Verletzungen der Seele.“[36] Für Serres fungiert die Haut als „Bildträger und Leinwand der Sinne, sie ist das Kontinuierliche und Durchgehaltene an den Sinnen, ihr gemeinsamer Nenner; jeder einzelne von ihnen ist aus ihr hervorgegangen, bringt sie auf seine je eigene Weise und in seiner Qualität kraftvoll zum Ausdruck.“[37] Damit wird die ‚fühlende Haut‘ zu einer Art ‚Identitätskarte‘. Sie „trägt und zeigt unsere Erinnerungen, nicht die der Gattung, wie es bei Tiger und Jaguar der Fall ist, sondern die des Einzelnen: jedem die eigene Maske, das eigene, nach außen gewendete Gedächtnis“,[38] die eigene Geschichte.

Und eben darum geht es in der folgenden Untersuchung, um identitätsbildende Geschichten, die eigenen und die anderen, wie sich die einen in den anderen reflektieren, sich gegenseitig affizieren und konstituieren. Im Vordergrund stehen dabei zunächst filmische Figuren bzw. Figurendarstellungen und die Frage, wie sich diese in den Wechselbeziehungen zwischen bedeutendem Text und sinnlicher Empfindung entfalten. Hierzu soll anhand der filmischen Inszenierung von textiler (Ver-)Kleidung und sensibler Haut herausgefunden werden, wie das protagonistische Changieren zwischen Verhüllung und Entblößung identitätsbildend wirkt und die entblößte Haut als Schauplatz der sinnlichen Erfahrung sowie Erfahrbarkeit der

[34] Naumann-Beyer: *Sinnlichkeit*. S. 540.

[35] Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1998, S. 88.

[36] Ebd., S. 61.

[37] Ebd., S. 88.

[38] Ebd., S. 41.

Protagonist:innen fungiert. Ausgehend davon wird geprüft, welche Analogien sich zur (Selbst-)Erfahrung der Zuschauenden herstellen lassen und welche Rolle der Haut als Metapher der „sensualen audiovisuellen Oberfläche“[39] und somit haptischen bis hin zur leiblichen (Selbst-)Erfahrung im und über den Film zukommt.

Methodisch geht die Untersuchung von einer kombinierten Figuren-, Handlungsanalyse anhand exemplarischer Darstellungen des Textilen und der Haut im Film aus. Die Protagonist:innen werden „als Elemente fiktiver Welten [… verstanden], die durch fiktionale Kommunikation mit Hilfe von Zeichen und mentalen Repräsentationen konstitutiert und in metafiktionaler Kommunikation thematisiert werden.“[40] Diesem Verständnis entsprechend handelt es sich bei den Protagonist:innen um Figuren, die selbst nicht als Zeichen, sondern als Ergebnisse der Zeichenverwendung verstanden werden. So wird es in der folgenden Betrachtung um Identitätskonfigurationen über Figurendarstellungen (Textebene) und -vorstellungen (Rezeptionsebene) gehen, die es insbesondere semiotisch und psychologisch im Kontext der subjektiven Vorstellungen der Rezipierenden zu analysieren gilt. Damit knüpft die Untersuchung an die psychologisch-kognitivistische Perspektive an, bei der Semiotik und Psychologie in der Repräsentation zusammengeführt werden. Der zu analysierende filmische Text wird als komplexe externe Repräsentation betrachtet, die bei den Rezipierenden interne mentale Repräsentationen auslösen.[41] Ebenso die filmischen Figuren, die – wie die literarischen – im Sinne der Definition Ralf Schneiders – als

[39] Vgl. Tröhler/Hediger: *Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind*. S. 11.

[40] Eder, Jens: *Was sind Figuren? Ein Beitrag zur interdisziplinären Fiktionstheorie*. Paderborn: mentis 2008, S. 52. Der Ausdruck Figur führt auf das Lateinische *figura*, die Gestalt, zurück, worin sich bereits die Figur als kreiertes und somit fiktives Wesen begründet. Figuren – fasst Jens Eder zusammen – sind „Bewohner fiktiver Welten, die sich von anderen Elementen dieser Welten dadurch unterscheiden, dass ihnen die Fähigkeit zu intentionalen Handlungen und mentalen Akten zugeschrieben wird. Aus ontologischer Sicht sind fiktive Welten und ihre Elemente abstrakte Gegenstände, nicht-materielle Artefakte, die kommunikativ erzeugt werden.“ Ebd., S. 63.

[41] Vgl. ebd., S. 27. Siehe hier auch FN 37: „Die Redeweise von ‚medialen‘ und ‚externen‘ Repräsentationen ist in der kognitiven Psychologie verbreitet […] Die Verbindung zwischen externen und internen Repräsentationen wird in der kognitiven Semiotik ähnlich modelliert wie in der Psychologie. So vertritt Winfried Nöth die These: ‚Die mentale Repräsentation einer Kognition entspricht dem, was Peirce als Interpretant definiert. Dem kognitiven Modell von den konzeptuellen Netzwerken entspricht Peirce’ Gedanke von dem Beziehungsgeflecht des Interpretanten im Netzwerk der unbegrenzten Semiose‘ und die mentalen Schemata der kognitiven Theorien Peirce’ ‚finalem Interpretanten‘.“ Zitate aus: Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 234.

> *„kognitiv-emotionale[] Konstrukt[e zu sehen sind, die …] von Rezipierenden durch Anregungen textueller Informationsvergabe und unter Hinzuziehung von kognitiv-emotionalen Wissensstrukturen während des Lesevorgangs gebildet, mental repräsentiert, bearbeitet […] und bewertet [werden].“*[42]

Die mentalen Modelle von Figuren sind also dynamisch, performativ, konstituieren sich im Prozess einer permanenten Aktualisierung und sind im ständigen Werden begriffen. Ein Werden, das ebenso der Identitätsbildung der Zuschauenden zugrunde liegt.

Auf den Spuren dieses Werdens der Protagonist:innen, Zuschauenden und des Films selbst gliedert sich die Untersuchung in drei Teile: Im Vordergrund des *ersten Teils* (2.) stehen Theorien und Filmanalysen, in denen die Zusammenhänge von TEXT, TEXTIL und TEXTUR im Kontext des filmischen Erzählens dargelegt werden. Nach einem einleitenden Überblick zu den Entwicklungen des Textbegriffs im Allgemeinen wird anhand des Films *Die Nibelungen* (D 1924, R: Fritz Lang) die Übertragung des Textes und des Textbegriffes auf bzw. in den Film nachgezeichnet. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Inszenierung der mythischen Erzählung und wie diese über die Handlung, die *Mise en Scène* sowie die Darstellung der Figuren und ihrer Kleidung identitätsstiftend wirkt.

Daran anknüpfend wendet sich die Untersuchung den Figurendarstellungen in drei neueren Filmen zu: 1. *Die Friseuse* (D 2010, R: Doris Dörrie), 2. *Fräulein Else* (D 2013, R: Anna Martinetz) und 3. *Toni Erdmann* (D 2016, R: Maren Ade). Ausgehend vom erzählenden Text der semantischen Kleidung erfolgt hier über den Akt der Entblößung eine Abwendung vom Textilen sowie vom bedeutenden Text, der durchdrungen wird, um das Wesentliche, das ‚wahre‘ Darunter bzw. Dahinter erfahrbar zu machen. Im Fokus steht die Frage, welche filmästhetischen Veränderungen sich mit dem Akt der Entblößung vollziehen und wie sich darüber das Wesen der Protagonist:innen offenbart.

Das Wesentliche ist auch der Ausgangspunkt des *zweiten Teils* (3.), in dem es um die Beleuchtung der Kategorien IMAGE, IDENTITÄT und AUTHENTIZITÄT in Bezug auf die filmische Darstellung von Figuren im Allgemeinen und Persönlichkeiten im Besonderen geht. Ausgehend von der mythologischen Gestalt der schönen aber Unheil bringenden Pandora wird anhand der Verfilmung *Die Büchse der Pandora* (D 1929, R: Georg W. Pabst) zunächst das Wesen und Werden des (filmischen) Bildes, verkörpert in der Protagonistin Lulu, herausgearbeitet.

---

[42] Schneider, Ralf: *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption: Am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 405.

Während im ersten Teil der Untersuchung die Charakterisierung der Protagonist:innen über die Entfaltung des Wesentlichen fokussiert wurde, geht es im zweiten Teil um die ikonische Verdichtung des Wesentlichen auf unterschiedlichen Abstraktionsebenen. Nach anfänglichen Betrachtungen zum Starimage in Hollywood und dessen Reflexion anhand der amerikanischen Schauspielerin Julia Roberts widmet sich das Kapitel den filmischen Darstellungen der mexikanischen Malerin Frida Kahlo und des amerikanischen Beat-Poeten William S. Burroughs. Im Vordergrund steht die Frage, über welche filmästhetischen Mittel und Zeichen das Bild der Künstler:innen im Wechselspiel zwischen Verhüllung und Entblößung verdichtet und/oder affektiv erfahrbar wird.

Im *dritten Teil* (4.) werden die Beobachtungen der vorangegangenen Filmanalysen zu symbolischen Hüllen, Haut und Entblößung im Film auf die Apparatur und Metaphorik der Haut des Films und somit die Wechselwirkung von MASCHINE, MENSCH und MEMBRAN im Rezeptionsprozess übertragen. Ausgehend vom Film *Metropolis* (D 1927, R: Fritz Lang) wird zunächst der filmischen Spur von der konstruierten Filmapparatur zur durchlässigen Haut und dem damit verbundenen filmästhetischen Wandel von geschlossenen, industriell geprägten Mustern zu offenen, multisensorischen Erfahrungsräumen nachgegangen. In einem nächsten Schritt verlagert sich der Fokus auf die Frage, wie sich bei der Filmrezeption die ‚Haut' des Films im Sinne Michel Serres der eigenen fühlenden Haut als Träger und ‚Leinwand' der Erinnerung[43] annähert. Serres vergleicht die Haut mit einem „wandlungsfähige[n] Flickenteppich", auf dem „durch Mischung die Veränderungen der Zeit und der Geschichte zum Ausdruck" gebracht und so identitätsbildende Spuren hinterlassen werden.[44] Diese Beobachtung Serres' soll anhand des Films *This Ain't California* (D 2012, R: Marten Persiel) nachgezeichnet werden. Hierbei gilt es zu prüfen, wie im Film Erinnerungen und Erfahrungen so aktiviert werden können, dass das Gesehene nicht nur affektiv, emotional und identitätsbildend wirkt, sondern auch auf die eigene Geschichte rückwirkt.

Die drei Teile der Untersuchung beleuchten das Grundthema Verhüllung und Entblößung aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven, sodass jeder Teil auch als separate Studie gelesen werden kann. Ausgehend von der Verhüllung und Entblößung des v. a. weiblichen Körpers im ersten Teil rückt im zweiten Teil das Image als Form der Verhüllung und das ‚Wahre' als Resultat der Entblößung in den Fokus. Der dritte Teil widmet sich schließlich insbesondere den verhüllenden sowie entblößenden Aspekten des Films und wie diese identifikatorisch wirken.

---

[43] Serres: *Die fünf Sinne*. S. 41.

[44] Vgl. ebd., S. 91.

Darauf hinleitend ist jedem der drei Teile die Betrachtung eines exemplarischen Films des Weimarer Kinos vorangestellt, in dem die *Identität des Films* beleuchtet wird (2.1, 3.1, 4.1). Wie die filmwissenschaftlichen Diskurse von damals bis in die Gegenwart zeigen, sind die Autorenfilme der Weimarer Zeit sowohl inhaltlich als auch ästhetisch von besonderer Selbstreflexivität geprägt.[45] Das veranlasste Thomas Elsaesser in ihnen „eine Spielart des Meta-Kinos [… zu sehen], in dem Sinne, daß alle berühmten Filme dieser Tradition […] immer Filme ‚über' das Kino selbst sind, über den Akt des Sehens, über Visualisierung und Visualität".[46] Trotz dieser Visualität zeichnen sich – so meine These – über das Wechselspiel von Ver- und Enthüllung bereits einige Grundprinzipien der haptischen, synästhetischen Filmerfahrung und Identitätsentfaltung ab, die im jeweils zweiten Kapitel jedes Teils in den Analysen von Filmen der 1990er- bis 2010er-Jahre weiterverfolgt werden (2.2, 3.2, 4.2). Nach der darin anhand von Figurendarstellungen fokussierten *Identität im Film* wird im jeweils dritten Kapitel die Kinoerfahrung reflektiert und in die Konstituierung von *Identität über den Film* transformiert (2.3, 3.3, 4.3).

Über die Verknüpfung und Reflexion der verschiedenen Ebenen und Perspektiven sowie die assoziative Annäherung an die einzelnen Aspekte zeigt sich auch in der Textstruktur die im Text diskutierte und der Haut inhärente Komplexität und Vielschichtigkeit der affektiven Identitätsentfaltung. Auf diese Weise werden die Korrelationen zwischen Verhüllung und Entblößung, Textilem und der Haut, filmischer und biografischer Identität usw. gleichermaßen im Zuge der Rezeption der wiedergegebenen Beobachtungen synästhetisch erfahrbar.

Zu guter Letzt ist und bleibt zu betonen und darzulegen, dass – wie z. B. Lothar Mikos konstatiert – die Art und Weise „[w]ie ein […] Zuschauer den jeweiligen Film erlebt, […] von seinem Identitätsthema, seiner Erlebnisstruktur und seiner sozialen Einbindung in die lebensweltlichen Zusammenhänge ab[hängt]."[47] Das heißt, dass verschiedene Zuschauer:innen aufgrund individueller Erfahrungen einzelne Filme unterschiedlich wahrnehmen, es aber dennoch „bestimmte

[45] Als die populärsten Belege hierfür gelten die Überlegungen von Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947]. Frankfurt/M: Suhrkamp 1999 und Eisner, Lotte: *Die dämonische Leinwand* [1952]. Frankfurt/M: Fischer 1990.

[46] Elsaesser: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 73.

[47] Mikos, Lothar: *Szenisches Verstehen als emotionale Aktivität in der Rezeption von audiovisuellen Medien*. In: Stiglegger/Wagner (Hg.): *Film | Bild | Emotion*. S. 85–95, hier S. 92. Siehe auch die Beobachtungen von Keitz, Ursula von: *Das Kino als Reflexionsort von Sinnes- und Geisteserziehung. Filmbiographische Notizen zu François Truffauts L'enfant sauvage/Der Wolfsjunge*. In: *AugenBlick*. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 56/57: *Erfahrungsraum Kino* (2013), S. 134–150.

gemeinsame Muster [gibt], da einerseits die im Film repräsentierten Erlebnisstrukturen Varianten kollektiver Erlebnisstrukturen sind, und andererseits die Zuschauer selbst [oft, A.S.] einem gemeinsamen kulturellen Kontext angehören."[48]

Aus diesen Erkenntnissen heraus begründet sich auch die Filmauswahl der Untersuchung. Wie die Bezeichnung schon nahelegt, handelt es sich um eine Auswahl an exemplarischen Filmen und auch Theorien, die je nach individuellem Erfahrungsraum in verschiedene Richtungen erweiterbar ist und bleibt. Das im Folgenden anhand der theoriegeleiteten Detail-Analysen entwickelte Modell zur (filmischen) Haut als Erfahrungsraum affektiver Wahrnehmung und Identitätsentfaltung speist sich aus und bezieht sich auf meinen Erfahrungsraum, einen europäisch geprägten, westlichen (weißen) Kontext. Auch wenn das Wechselspiel von (Ver-) Kleidung und Haut für alle Menschen jeder Kultur fundamental ist, kann eine Einzelne/ein Einzelner nicht alle Perspektiven abdecken, um kultureller Vielfalt und Diversität Rechnung zu tragen. Ergänzungen aus den verschiedensten Richtungen sind deshalb wünschenswert. Nicht zuletzt auch hinsichtlich der abschließenden Fragestellung, ob sich mit der Fokussierung des synästhetischen Erlebens der filmischen Haut, die über die sprachlich vermittelten Formen des menschlichen Selbst- und Weltbezugs (*linguistic turn*) als auch über nichtsprachliche Zeichen (*iconic* und *visualistic turn*) hinausgeht, eine Art *skinematic turn* abzeichnet, der eine neue transtextuelle sowie transkulturelle film- und medienwissenschaftliche, ja sogar therapeutische Perspektive eröffnet.

[48] Mikos: *Szenisches Verstehen als emotionale Aktivität* … S. 92.

2 Text, Textil, Textur. Der rote Faden und das Wesentliche

Die zwischenmenschliche Kommunikation im Allgemeinen und die Mitteilungsform des Erzählens im Besonderen sind erste Schritte der menschlichen Zivilisierung. Bevor diese Erzählungen verbalisiert, also in Worte gefasst wurden, dienten Bilder dazu, die ‚Erzählung' weiterzutragen. In Höhlenmalereien hielten die Jäger und Sammler ihre Erlebnisse, insbesondere ihre Erfahrungen mit bedrohlichen Tieren, fest. Mit diesen Darstellungen wollten sie anderen Menschen von ihrem Leben erzählen und Wissen weitergeben.

Die Faszination der Menschen an Geschichten hat über die Jahrtausende nicht nachgelassen. Das machten sich insbesondere Machthaber und machthabende Institutionen zunutze, wie z. B. im westlichen Kulturkreis die Kirche, die zur Vermittlung ihrer Werte und Anschauungen sowie zur Sicherung ihres Machterhalts das im christlichen Abendland als *die* Geschichte aller Geschichten geltende *Alte* und *Neue Testament* verbreitete. Bis heute wird die beide Schriften vereinende *Bibel* in der westlichen Kultur als das Buch der Bücher bezeichnet. Um die darin enthaltenen Geschichten auch den Menschen zugänglich zu machen, die des Lesens und/oder des Lateinischen nicht mächtig waren, wurden die erzählten Ereignisse in Bildern verdichtet, die den Menschen in den Gotteshäusern zugänglich waren. Dabei erkannte man vor allem im Mittelalter, dass insbesondere fantastische, Angst einflößende Motive die Aufmerksamkeit und die Gemüter der Menschen erregten. An bekanntes Wissen anknüpfend wurden z. B. heidnische Figuren und Konnotationen aufgegriffen und in die Ikonografie der christlichen Heilslehre übernommen, um tief sitzende Ängste der Menschen zu aktivieren und darüber ‚erzieherisch' auf sie einwirken zu können.

Auch wenn im Zuge der zunehmenden Säkularisierung der Tag des Jüngsten Gerichts an Schrecken verlor, blieb die Erkenntnis, dass schreckliche Geschichten

© Der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2024

A. Steinborn, *Verhüllung und Entblößung*,
https://doi.org/10.1007/978-3-658-43653-7_2

auf die Rezipierenden intensiver und nachhaltiger wirken als schöne. Dieses Phänomen untersuchte und beschrieb Edmund Burke ausführlich in seiner im Jahre 1757 erschienenen *Philosophischen Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Burke unterscheidet darin „das aus angenehmen Empfindungen resultierende Schöne, das den Körper entspannt, vom Erhabenen, das alle Fasern des Körpers anspannt, ihn erschaudern lässt.“[1] Als Quelle des Erhabenen identifiziert Burke

> „[a]lles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt […]; das heißt, es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist“.[2]

Als besonders bewegend kategorisiert Burke den Tod, worin sich auch die anhaltende Faszination an Mordgeschichten und Tötungsdelikten, insbesondere jene, denen junge Frauen zum Opfer fallen, begründet.[3] Doch sind es nicht nur Schauergeschichten, die die Menschen in ihren Bann ziehen. Es gibt viele Geschichten, in denen tatsächliche und/oder erfundene Geschehnisse auf verschiedenste Weisen erzählt werden. Substanziell ist dabei – so Peter Wuss –, dass „der Rezipient durch sie [die Geschichte] etwas Neues erfährt; ohne dieses Moment von Innovation scheint Erzählen sinnlos.“[4]

Die Erzählung selbst folgt der wesentlichen Grundstruktur bestehend aus Einleitung, Hauptteil und Schluss. In der Einleitung werden in der Regel neben der Festlegung des Stils und der Zeitlichkeit die Rezipierenden in den Ort und die Zeit des Geschehens eingeführt sowie die Protagonist:innen vorgestellt. Der Hauptteil widmet sich dem eigentlichen Geschehen und allem, was dieses in irgendeiner Form beeinflusst bzw. in der Vergangenheit beeinflusst hat sowie den Folgen, die sich daraus ergeben. Hier kommt es vor allem darauf an, einen Spannungsbogen

---

[1] Steinborn, Anke: *Frauenmord und Skandal viral – Young British Art. Ein Fallbeispiel*. In: Bulkow/Petersen (Hg.): *Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung*. Wiesbaden: Springer VS 2011, S. 277–298, hier S. 280.

[2] Burke, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg: Meiner 1980, S. 72.

[3] Vgl. Steinborn: *Frauenmord und Skandal viral*. S. 280 f.

[4] Wuss, Peter: *Der rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration.* In: *montage AV*, *Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 1/1/1992. Unter: https://montage-av.de/pdf/1992_1_1_MontageAV/montage_AV_1_1_1992_25-35_Wuss_Rote_Faden.pdf, S. 25.

aufzubauen, diesen aufrecht zu erhalten und am Ende des Hauptteils zum Höhepunkt zu führen. Am Schluss der Erzählung wird die Spannung bzw. der gewachsene Konflikt ganz oder teilweise (auf-)gelöst, Erwartungen werden erfüllt oder enttäuscht, die Erzählung abgeschlossen oder bewusst offen gelassen. In jedem Fall sollten sich die Rezipierenden die gesamte Erzählung hindurch gut ‚unterhalten' fühlen, das heißt an keiner Stelle das Interesse daran verlieren.

Erzählungen sind immer auch ein Reflexionsprozess, weshalb sie zum Beispiel zu Therapiezwecken in der Psychotherapie oder strategisch in der Unternehmenskommunikation eingesetzt werden, um Traditionen und Werte, also die Unternehmenskultur zu vermitteln. Indem Sachverhalte und/oder Konflikte bildhaft und ‚unter die Haut gehend' erfahrbar gemacht werden, zeigen sich neue Lösungswege und bislang unentdeckte Ressourcen auf. Geschichten sind anschaulicher, wirken sinn- und identitätsstiftend, bleiben besser in Erinnerung. Die darin eingebetteten Informationen werden nachhaltiger gespeichert und somit einfacher wieder abrufbar. Das haben auch Werbestrategen erkannt, weshalb sich insbesondere mit dem Aufkommen digitaler Technologien und Medien, wie den sozialen Netzwerken, seit der Jahrtausendwende das *Transmedia Storytelling* zu einer ebenso beliebten wie erfolgreichen Methode der Identitätsstiftung und -vermittlung entwickelte. Dabei wird eine das Unternehmen/die Institution/die Marke repräsentierende Geschichte über verschiedenste Kanäle verbal und (audio-)visuell kommuniziert und auf diese Weise multimedial verbreitet.[5]

Am Beginn dieser Entwicklungen stand die Popularisierung und Etablierung der damals ‚neuen Medien' Fotografie und Film Anfang des 20. Jahrhunderts. Zusammen mit der zunehmenden Mobilität und Urbanisierung sowie den damit verbundenen Veränderungen des Geisteslebens in den Großstädten[6] sahen sich die Menschen von einer Vielzahl von Neuerungen umgeben, die sie verstehen wollten bzw. mussten, um sich zu positionieren. Vor dem Hintergrund der Orientierungssuche verwundert es nicht, dass die Kulturwissenschaft in den 1920er-Jahren beginnt, die Welt als Text zu sehen und die Textualität der sozialsemiotischen Prozesse zu erforschen.[7] Alle sozialen und somit auch kulturellen Erscheinungen, wie Film, Architektur, Mode usw., gelten als semiotische Systeme, die wie eine Sprache verstanden oder wie ein Text ‚gelesen' werden können.[8] Diese ‚Sprachlichkeit' von

[5] Vgl: Serrano, Alexander M. O.: *Storytelling in der Unternehmenskommunikation*. Berlin: Cornelsen 2012.

[6] Vgl. Simmel, Georg: *Die Groß-Städte und das Geistesleben* [1903]. In: ders.: *Das Individuum und die Freiheit*. Frankfurt/M: Fischer 1993, S. 192 ff.

[7] Vgl. Knobloch, Clemens: *Text/Textualität*. In: Barck/Fontius/Schlenstedt et al. (Hg): *Ästhetische Grundbegriffe,* Bd. 6, S. 23–48, hier S. 46.

[8] Vgl. ebd.

Zeichengebilden sowie aller Verstehens- und Auslegungsprozesse führt zur Entgrenzung des Textbegriffes.[9] die sich im Zuge des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts fortsetzt.

Zunächst war Text – wie Clemens Knobloch zusammenfasst –

> „[ü]ber einen großen Zeitraum […] kein Begriff im sozial- oder ästhetikhistorischen Sinne, sondern der eingeführte Name für das Korpus bzw. für den überlieferten Wortlaut der Heiligen Schrift, die Bezeichnung für den Schriftpassus, der einer Predigt zugrunde gelegt wurde“[10]

und der „man sich bedient, ein Dogma zu beweisen oder einen Irrtum zurückzuweisen“.[11] Diese Aufgabe der *Bibel* hat Augustinus von Dänemark bereits Ende des 13. Jahrhunderts wie folgt zusammengefasst: „Der Buchstabe lehrt die Ereignisse, die Allegorie, was du glauben sollst,/die Moral der Geschichte, was du tun sollst, die Anagogie (Hinaufführung), was du hoffen sollst.“[12] Im Zuge der Reformation hält sich Martin Luther bei seiner Auseinandersetzung mit der *Bibel* allein an den Wortsinn des Geschriebenen. In seinem Leitsatz *sola scriptura* (‚Alleyn die schrifft‘[13]) fasst er seinen Ansatz der Eigenständigkeit der Schrift – „scriptura […] sui ipsius interpres“[14] – zusammen und stellt sich damit gegen die „Lehrautorität der Kirche“.[15]

Die Vorstellung vom eigenständigen Text, aus dem allein alle Interpretationen hervorgehen, hielt sich bis zur Aufklärung. Allerdings übernahm in der Aufklärung der Text die Funktion, eine Sache verständlich zu machen. Der Text wird dabei nur als „Vehikel“ der Vermittlung betrachtet.[16] Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts „schlägt das Sachinteresse vollends in Sprachinteresse um“, da Sprachen als „indi-

---

[9] Vgl. ebd.

[10] Ebd., S. 31. Noch im 18. Jahrhundert wird in den deutschen und französischen Nachschlagewerken wie der *Encyclopédie* (1751–1780) Text als „Korpus der Heiligen Schriften […]; der griechische bzw. hebräische Urtext“ definiert. Vgl. ebd., S. 23 f.

[11] Ebd.

[12] Original: *Litera gesta docet, quid credas allegoria/Moralis quid agas, quid speres anagogia*. In: Dänemark, Augustinus von: *Rotulus pugillaris I*. In: Walz, Angelus Maria (Hg.): *Angelicum 6*, 1929, S. 256. Zitiert in: Knobloch: *Text/Textualität*. S. 34 f.

[13] Luther, Martin: *Antwort auf König Heinrichs Buch* (1522). In: ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 10/2, Weimar: 1907, S. 232, Vgl. auch Luther, Martin: *Contra Henricum Regem Angliae* (1522), in: ebd., S. 186. Zitiert in: Knobloch: *Text/Textualität*. S. 35.

[14] Luther, Martin: *Assertio omnium articulorum M. Lutheri per bullam Leonis X. novissimam damnatorum* (1520). In: Luther: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 7, Weimar: 1897, S. 97.

[15] Vgl. Knobloch: *Text/Textualität*. S. 35.

[16] Vgl. ebd.

vidualisierte[] Verkörperungen der nationalen Kulturen“[17] gesehen werden. Aus dieser Perspektive heraus entwickelt sich im 19. Jahrhundert die Betrachtung des Werkes „als Ausdruck der […] Individualität des Autors im Rahmen der Epoche.“[18] Im Strukturalismus schließlich ist „jeder realisierte Text eine geordnete Extraktion aus dem kulturellen Gesamttext […], auf welchen die Sinneinheiten letztlich […] verweisen.“[19] Der Inhalt des Textes basiert auf Systembezügen, weshalb der Text selbst nicht als System betrachtet werden kann, sondern vielmehr als Prozess, in dem das System indirekt realisiert wird.[20]

Mit dem Neostrukturalismus zeichnet sich eine deutliche Wende hinsichtlich des Textes ab. Der Text wird „emphatisch aufgewertet: Vom bloßen Ort der System- (und anderer) Beziehungen wird er zum einzigen und eigentlichen Zentrum der sprachlichen Sinnproduktion und zum eigentlichen Subjekt der semiotischen Prozesse.“[21] Es gibt keine Identität, Stabilität und Wiederholbarkeit mehr. Der Text wird nicht nur von seiner materiellen Vergegenständlichung losgelöst, „[d]as Gesamt der gesellschaftlichen Kommunikation besteht […] nur noch aus einem ‚semiotischen Mobile‘, das sich ganz unabhängig von den Sprechern (und durch diese hindurch) bewegt und in dem es keine feste Stelle mehr gibt.“[22] Mit der „neostrukturalistische[n| Vorliebe für Lektüren und Lesarten [verschiebt sich der …] Akzent“ – wie Clemens Knobloch schreibt –

> „hin zur Einmaligkeit der die Textualität erst konstituierenden ‚heraklitischen‘ Lesepraxen […] Die physische Identität eines Textes qua Zeichenkörper, philologischer Garant für die (freilich immer grenzwertig gedachte) Reproduzierbarkeit von Sinn, erscheint aus dieser Sicht als unangemessene Verkleidung für die offene, niemals festlegbare, unendliche Diffusion von Sinn, für die ein Text eigentlich stehe.“[23]

Indem Knobloch die traditionelle Auffassung des Textes nicht nur als materielle Vergegenständlichung/Verschriftlichung, sondern sogar als „Verkleidung“[24] des

---

[17] Ebd., S. 36.

[18] Ebd., S. 37.

[19] Ebd., S. 38. Bezug nehmend auf Segre, Cesare: *Testo*. In: Direzione di Ruggiero Romano (Hg.): *Enciclopedia Einaudi*, Bd. 14, Turin: 1981, Anm. 6, S. 289.

[20] Vgl. Knobloch: *Text/Textualität*. S. 38 f.

[21] Ebd., S. 41.

[22] Ebd. Mit dem Begriff des ‚semiotischen Mobile‘ wird Bezug genommen auf Brütting, Richard: *‚écriture‘ und ‚texte‘. Die französische Literaturtheorie ‚nach dem Strukturalismus‘. Kritik. Traditionelle Positionen und Neuansätze*. Bonn: Bouvier 1976, S. 74, Anmerkung 16.

[23] Knobloch: *Text/Textualität*. S. 24 f.

[24] Ebd., S. 25.

Sinns kategorisiert, positioniert er die neueren, von der Vergegenständlichung losgelösten Textauffassungen als das Andere, das unter der Verkleidung wirkende und über die physischen Grenzen hinaus gehende Potenzial einer Sinnstiftung über den Text. Dabei rückt der bis dato zentrale Aspekt der Reproduzier- und Wiederholbarkeit im Prozess der Sinnstiftung in den Hintergrund und weicht der Vorstellung eines niemals endenden Prozesses von immer neuen Verknüpfungen, Konstellationen und Diffusionen.

Die traditionelle Abgrenzung des Textes zur variableren Rede und Interpretation wird damit endgültig aufgelöst und auch dort von Texten gesprochen, „wo wir nur zeichengesteuerte kulturelle Praxen ohne dauerhafte Vergegenständlichung vorfinden.“[25] Oder anders gesagt: „Wenn eine Kultur wie ein Zeichensystem funktioniert, dann können alle ihre Manifestationen als Texte gelesen werden und die fest aufgezeichneten allein haben den Vorzug, über den einzelnen Zuwendungsakt hinaus kontinuiert zu werden.“[26]

Alle genannten Entwicklungen und Differenzierungen berücksichtigend und zusammenfassend ist Text nach Knobloch „ein potentieller *master term*, ein gebietskonstitutiver Grundbegriff einer Kulturwissenschaft, die sich als allgemeine Kultursemiotik versteht.“[27] Das dabei dem Text immer innewohnende zentrale Thema „ist die (Un-)Wiederholbarkeit von Sinn.“[28] Ausgehend vom Text als „Ausdruck, der alle sozialsemiotischen Prozesse umfassen kann“,[29] sollen im Folgenden anhand des filmischen Textes die Weisen der Sinnerzeugung im Kontext des Wechselspiels von Text und Textilem dargelegt werden.

2.1 Der filmische Text. Die mythische Erzählung und das doppelbödige Ornament

Das Wort Text stammt von der lateinischen Wortfamilie *texere* ab, was übersetzt ‚weben‘ bedeutet.[30] Die dazu gehörenden „Substantive *textus*/*textum*/*textura* (Gewebe, Geflecht, Zusammenhang, Struktur, Machart, Stil) [… wurden] schon früh auch für den Zusammenhang des Gesprochenen und Geschriebenen verwendet“.[31]

[25] Ebd., S. 26.
[26] Ebd., S. 29.
[27] Ebd., S. 26.
[28] Ebd.
[29] Ebd., S. 31.
[30] Vgl. ebd., S. 23.
[31] Ebd.

Vor diesem Hintergrund erscheint ein Blick auf den Prozess des Webens und die Betrachtung des daraus resultierenden Gewebes als Ursprung der Beziehung zwischen dem erzählenden Text und dem Textil lohnenswert, wenn nicht sogar unabdingbar.

Das Weben gilt bereits seit 32.000 Jahren als nachgewiesen und gehört nach der Holz- und Steinbearbeitung zu den ältesten Handwerken der Menschheit. Aus pflanzlichen und tierischen Fasern wurden zunächst Fäden gesponnen, die man – anfänglich in Handarbeit und später mit Hilfe industrieller Webmaschinen – zu einer textilen Fläche verwob. Wie tief sich das Gewebe, der Stoff, aber auch der Herstellungsprozess desselben in unser kulturelles Bewusstsein eingeschrieben hat, zeigt sich in der Dominanz von Formulierungen wie verwoben, verknüpft, verbunden, Verstrickungen usw., die v. a. gebraucht werden, um narrative Zusammenhänge in Erzählungen wiederzugeben. Bei diesen Erzählungen leistet die regelmäßige Wiederholung von Motiven, aber auch der Erzählungen selbst, einen wesentlichen Beitrag zur Selbstkonstituierung der Erzählenden und manifestiert – analog zum Rapport, der Wiederholung in der Struktur des Gewebes – ein Gefühl von Beständigkeit, Sicherheit und Orientierung. Gilles Deleuze und Félix Guattari sehen diese Analogie in den stabilen Gegebenheiten des physischen Gewebes begründet, bei dem „[d]er vertikale Abstand zwischen zwei Punkten […] den Vergleichsmaßstab für den horizontalen Abstand zwischen zwei anderen Punkten [bildet].“[32] Das aus der gegenläufigen Bewegung des horizontalen und vertikalen Fadens resultierende Muster wird im wiederkehrenden Prinzip der narrativen Dichotomien von Gut und Böse, Schwarz und Weiß usw. aufgegriffen, sodass Letztere wie das Gewebe Orientierung, Sicherheit und Stabilität suggerieren.

Den dargestellten Mustern liegt – wieder auf das Textile verweisend – der rote Faden als wiederkehrende und verbindende Konstante zu Grunde. Der rote Faden hat sich als Bezeichnung eines Leitgedankens, einer Richtlinie oder auch motivischen Verkettung etabliert, die zu einem bestimmten Ziel hinleiten. So wie der aus der griechischen Mythologie bekannte Ariadnefaden Theseus aus dem kretischen Labyrinth des Minotauros führte, bietet der rote Faden Orientierung in Erzählungen und Texten jeder Art.

Auch hinsichtlich des Films gibt es verschiedene Überlegungen, welcher rote Faden durch den Text der Erzählung führt. Bezogen auf das Handlungsgeschehen arbeitete etwa Gilles Deleuze in Anlehnung an Noël Burch unter dem Titel *Das Aktionsbild: Die große Form* den Wandel „von der [einen] Situation über die Ak-

[32] Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *1227. Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine*. In: dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 1992, S. 481–585, hier S. 508.

tion zur transformierten[, anderen,] Situation“ (S-A-S’) als paradigmatische Formel des klassischen amerikanischen Films heraus.[33] Er schreibt:

> „Das Aktionsbild ist die Beziehung zwischen [dem Milieu, das aktualisiert und dem Verhalten, das verkörpert] in allen ihren möglichen Variationen. […] Das Milieu und die Kräfte krümmen sich und wirken auf den Protagonisten, fordern ihn heraus und stellen die Situation her, die ihn ganz vereinnahmt.“[34]

Dabei ist die Handlung „ein Duell von Kräften, eine Reihe von Zweikämpfen: Kampf mit dem Milieu, mit den anderen, mit sich selber. Die neue Situation, die aus der Handlung entsteht, bildet mit der Ausgangssituation ein Paar. Das ist das Ganze des Aktionsbildes“.[35]

Diese Zweikämpfe und Gegensätze scheinen als Natur gegeben, Überschneidungen und/oder Unschärfen werden zugunsten einer ‚erzählten‘ Ideologie oder Moral ausgeblendet oder deformiert. Um diese zu kommunizieren, manifestiert sich ein Repertoire an symbolischen, in sich geschlossenen Zeichen. In seinem Text *Deleuze und die Geschichte des Films* stellt Oliver Fahle fest, dass die bis 1960

> „angesammelte Zeichenmaterie des Films […] zu einer stereotypen Verwendung dieser Zeichen [führte …] Vor allem […] der amerikanische Film dieser Zeit, kann über das Klischee nicht mehr hinausgelangen. Die sensomotorischen Beziehungen, die Verkettungen von Situationen und Aktionen, bringen stets die gleichen Bilder hervor.“[36]

Da das Aktionsbild „Anfang, Mitte und Ende der Geschichte [definiert, und dem Rezipierenden …] nur Informationen [gibt], die in direktem Bezug zur erzählten Geschichte stehen“, bezeichnet Fahle diese Form der Erzählung als „kommunikativ, das heißt, sie trennt das Wichtige vom Unwichtigen, und sie ist transparent […], sie versteckt keine andere Realität hinter den Bildern. Sie sagt das, was sie zeigt und

---

[33] Mit der Bezeichnung ‚große Form‘ bezieht sich Deleuze auf Noël Burch, der diese Erzählform anhand der Struktur in Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (D 1931) charakterisierte. Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I.* Frankfurt/M: Suhrkamp 1997, S. 194, Bezug nehmend auf Burch, Noël: *Le travail de Fritz Lang*. In: *Cinéma, théorie, lectures*. Paris: 1973.

[34] Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. S. 193 f.

[35] Ebd., S. 194.

[36] Fahle, Oliver: *Deleuze und die Geschichte des Films*. In: Engell, Lorenz/Fahle, Oliver (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. Weimar/Paris: Verlag der Bauhaus-Universität/Presses de la Sorbonne Nouvelle 1997, S. 114–126, hier S. 121.

zeigt das, was sie sagt.“[37] Dabei werden die Bilder „auf eine Lesart hin entworfen, in ein Bedeutungssystem gezwungen“,[38] in dem Widersprüche scheinbar gelöst und auf diese Weise Geschlossenheit, Sicherheit und Stabilität vermittelt werden. Somit ist das Aktionsbild im Sinne Roland Barthes als mythisch zu bezeichnen.[39]

Die das Aktionsbild des klassischen Hollywoodkinos charakterisierende Geschlossenheit zeichnet sich auch im sogenannten Design des *American Way of Life* ab, das seit Ende der 1920er-Jahre ca. vier Jahrzehnte lang maßgeblich von Raymond Loewy geprägt wurde. Das sich durch eine formschöne und bedeutende Hülle auszeichnende Design sollte unbeschwert von künstlerischen und sozialen Utopien vor allem schön sein, zuversichtlich stimmen und zum Konsum animieren.[40] Die Gestaltung konzentrierte sich fast ausschließlich auf die Hülle, die bestehenden technischen Funktionsmechanismen eines Produktes blieben dabei – bis auf eventuelle Teiloptimierungen des Aufbaus – weitestgehend unangetastet und unter der ‚schönen‘ Hülle verborgen. Diese Art des Designs – seit 1929 *Styling* genannt[41] – unterscheidet sich deutlich von der Gestaltung der europäischen Moderne, die sich „dem vielzitierten Leitsatz [Louis H.] Sullivans ‚form follows function‘“[42] folgend, aus der Funktionsweise des Produktes erschloss. Gutes Design bedeutete hier, dass es „ästhetisch einfach, ohne überflüssige Dekoration, funktional und gesellschaftlich nützlich war“.[43]

---

[37] Fahle: *Bilder der Zweiten Moderne. Serie moderner Film*. Bd. 3. Weimar: VDG 2005. S. 12 f. Mit seinen Ausführungen bezieht sich Fahle auf Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. S. 156 ff.

[38] Fahle, Oliver: *Der Film der Zweiten Moderne*. Vorlesungsskript. Medienwissenschaft, Friedrich-Schiller-Universität Jena, SS 2005. Unter: http://www.uni-weimar.de/medien/bildmedien/lehre/ss2005/Skript.Vorl.ZweiteModerne.pdf [Gesehen am 16.01.2012]. S. 74.

[39] Eine detaillierte Betrachtung und exemplarische Analyse der geschlossenen Form des ‚mythischen‘ Aktionsbildes im klassischen Hollywoodkino ist zu finden in: Steinborn, Anke: *Der neo-aktionistische Aufbruch. Zur Ästhetik des ‚American Way of Life‘*. Berlin: Bertz + Fischer 2014, S. 19 ff.

[40] Vgl. Schneider, Beat: *Design – eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext*. Basel: Birkhäuser 2005, S. 101. Ein detaillierter Überblick zum Design des American Way of Life ist zu finden in: Steinborn: *Der neo-aktionistische Aufbruch*. S. 57 ff.

[41] Der Begriff *Styling* führt auf das US-amerikanische Design nach der Wirtschaftskrise 1929 zurück. Er beschreibt „die formale Überarbeitung eines Produkts unter rein ästhetischen und marketingorientierten Aspekten, um es für den Konsumenten attraktiver zu machen.“ Hauffe, Thomas: *Design. Schnellkurs*. Köln: DuMont 2002, S. 97.

[42] Hauffe: *Design*. S. 23.

[43] Schneider: *Design – eine Einführung*. S. 113. Das amerikanische *Styling* wurde in Europa „‚Formkosmetik‘, ‚Überredungskunst‘, ‚Innovationszwang‘“ genannt und abgelehnt. Ebd., S. 101.

Dieser Anspruch bzw. die selbst auferlegte Prämisse, dass Gestaltung und Kunst in seiner Sinnhaftigkeit und Mission „wie aus einem schlechten Gewissen heraus ständig begründet werden“[44] müsse, spiegelt sich auch im Selbstverständnis des europäischen Films und explizit im Weimarer Kino wider, das seine Autoreflexivität aus der Intention heraus entwickelte, den Film als künstlerisches Medium zu etablieren.

Nach ersten Publikumsfilmen, in denen z. B. Varietéaufnahmen und Illusionsspiele gezeigt und auf diese Weise vor allem die ‚Sensation‘ der Bewegung zelebriert wurde,[45] sollte das ‚neue Medium‘ Film nicht mehr nur der Unterhaltung vorwiegend der Arbeiterklasse dienen,[46] sondern als Schichten übergreifende massenmediale Kunstform anerkannt werden.

> „Die dem Kino von der gebildeten Mittelschicht entgegengebrachte enorme Ablehnung (manifestiert in der sogenannten ‚Kino-Debatte‘) war zu überwinden, und zugleich galt es, sich das zunutze zu machen, was so einzigartig am Kino war, nämlich seine Popularität.“[47]

Im Zuge der „Debatte über den kulturellen Stellenwert des Kinos“ sah sich der Film – wie Thomas Elsaesser konstatiert – „vor dem Hintergrund eines feind-

---

[44] Ebd., S. 101.

[45] Vgl. Gunning, Tom: *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde*. In: *Wide Angle Magazine*, Vol. 8. Nr. 3/4, Ohio: John Hopkins University Press 1986, S. 63–70.

[46] Die ‚Sensationsfilme‘ wurden auf Jahrmärkten und in großstädtischen Hinterhof-‚Kinos‘ gezeigt. Zutritt bekam man oft schon mit einem Stück Kohle zum Beheizen des Raumes, sodass sich diese Form von Kino besonders in der Arbeiterklasse an Beliebtheit erfreute. Hinzu kam, dass das „jedes Objekt ergreifende Bild des Films“ (Märten, Lu: *Arbeiter und Film* [1928]. In: dies.: *Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge*. Dresden: Verlag der Kunst 1982, S. 116–122, hier S. 119) für alle Menschen, auch die, die nicht lesen und schreiben konnten, zugänglich und verständlich war. Vor diesem Hintergrund plädiert Lu Märten in ihrem Aufsatz für den Film als künstlerisches Mittel der Bildungs- und Kulturvermittlung im Arbeitermilieu. Vgl. ebd., S. 116 ff.

[47] Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino*. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 134. Die ‚neuen Medien‘ Fotografie und v. a. Film führten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Reihe von Diskussionen um die Frage, inwieweit technisch reproduzierbare Bilder als Kunst betrachtet werden können. In der sogenannten Kino-Debatte (Kulturkampf zwischen Hoch- und Populärkultur) wurde diesbezüglich der Film kritisch diskutiert. In einer Reihe von Theorien, u. a. von Adolf Behne: *Der Film als Kunstwerk* (1921), *Film und Kunst* (1924/25) und Rudolf Arnheim: *Weltbild und Filmbild* (1932), wurde nach den dem Film eigenen Mitteln gesucht, die den Film nicht als Reproduktionsmedium, sondern als eigenständiges Kunstmedium rechtfertigten.

lichen – und von dem neuen Massenmedium herausgeforderten – intellektuellen Klimas“ nicht nur national, sondern auch international – insbesondere gegenüber dem dominierenden Hollywoodkino – einem „Legitimations- und Selbstdefinitionsdruck“ ausgesetzt.[48] Aus diesem Druck heraus entstand das deutsche „Kunstkino“[49] des Weimarer Autorenfilms. In Anlehnung an den französischen *Film d'art*, bei dem man Anfang der 1910er-Jahre versuchte, über Elemente des Theaters und der Literatur den Film in eine höhere Kultur zu überführen, griffen auch die Weimarer Autoren auf literarische Vorlagen und darüber hinaus auf Motive sowie Stile der bildenden Kunst zurück. Als Stoffquellen dienten insbesondere in der expressionistischen Phase des Weimarer Kinos zum einen Volksmärchen, Legenden, aber auch „Fortsetzungsromane aus Zeitungen […], Unterhaltungsliteratur […] oder Adaptionen von Autoren, die der deutschen Nationalliteratur zugeordnet wurden“.[50] Die Verbindung von Literatur, die bereits als Kunstform akzeptiert war, und bildästhetisch anspruchsvoller Bildinszenierung eröffnete dem Film die Möglichkeit über seine massenmediale Wirkung und technische Faszination hinaus auch als künstlerisches Medium gewürdigt zu werden.

Die Weimarer Autorenfilme galten als Gesamtkunstwerke, in denen die Kulissen bis hin zu ganzen Landschaften in den Studios konstruiert und nachgebaut wurden. Ein Meister dieser Form des filmischen Konstruktivismus war der Regisseur Fritz Lang. Mit seinem Film *Die Nibelungen* schuf er ausgehend von der literarischen Vorlage des mittelhochdeutschen Heldenepos des *Nibelungenliedes* (um 1200) einen „historisch-nationalen Film“,[51] der Patriotismus und deutsches Nationalbewusstsein in moderner, künstlerischer Form kommunizierte. Auf den Heldenmythos zurückgreifend knüpft Lang an das Selbstbild der Deutschen vor der Niederlage des 1. Weltkriegs an, um die von Krisen zerrüttete Nation über die bewegten und bewegenden Bilder des Films ‚wiederzubeleben‘.[52] So wird im

[48] Elsaesser: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. S. 74.

[49] Kappelhoff, Hermann: *Stimmung und Realismus. Zur ästhetischen Disposition des Weimarer Kinos*, Vorlesung an der Freien Universität Berlin am 24.10.2003. Vgl. Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino*. S. 132.

[50] Elsaesser: *Das Weimarer Kino*. S. 132.

[51] Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik*. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans H. (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 39–100, hier S. 74.

[52] „[P]lötzlich stand vor uns die Aufgabe, dem deutschen Volke und der Welt eine Herrlichkeit, die sie gemeinsam besitzen und kaum mehr in der Erinnerung kennen, in einer Form neu zu bringen, die dem Wesen unserer Jahrzehnte entspricht und keiner Übersetzung bedarf, um in Hammerfest ebensogut verstanden zu werden wie in Kapstadt.“ Harbou, Thea von: *Vom Nibelungen-Film und seinem Entstehen*. In: *Süddeutsche Filmzeitung*, Nr. 16, 1924.