

Skinema

Haut, Emotion, Körperphantasie und kinästhetisches Subjekt am Beispiel von BLACK SWAN

Von Jörg Metelmann

Eine junge Frau, die neue Prima Ballerina, steht in Abendgarderobe vor dem Toilettenspiegel am noblen Ort einer großen Spendenveranstaltung. Eigentlich läuft alles gut bisher, Nina (Natalie Portman) sieht blendend aus, sogar die offiziell verkündete Ablösung ihrer Vorgängerin Beth (Winona Ryder) ist bisher ohne Eklat über die Bühne gegangen. Nur jetzt zeigt sich plötzlich eine kleine Wunde am Mittelfinger, der Blick fällt kurz darauf, sofort beginnen die anderen Finger daran zu knaupeln, der Griff zur Seife, hastiges Reiben, es klopft schon an der Tür, nur eine Sekunde. Woher kommt diese Öffnung? Ninas Blick ist halb ungläubig, halb bestimmt. Wer selber Erfahrung mit unruhigen Fingern und der (Un-)Art und Weise hat, die Nagelränder durch Kauen, Ziehen oder Reißen zu bearbeiten (wer keine eigene Erfahrung hat, der kennt zumindest die Praxis aus Anschauung), weiß um die Versuchung, diese Öffnung durch ein kleines Wegreißen der Haut wieder zu schließen, gleichsam zu glätten. Und er kennt auch die Gefahr, dass man zu viel erwischt, zu viel »wegnimmt«, sodass dann eine stärker blutende Wunde entsteht, also das genaue Gegenteil dessen, was man mit dem paradoxen Akt des öffnenden Schließens eigentlich vorhatte. Vor dem Hintergrund

dieser Erfahrung ist das, was wir Zuschauer nach einer guten halben Stunde von BLACK SWAN (2010; R: Darren Aronofsky) sehen, ein kleines Horrorbild mit entsprechender körperlicher Wirkung, wie viele Bekannte und Studierende berichten: Das physische Unwohlsein, der gefühlte Schmerz, der intuitive Griff an den eigenen Finger, das alles bewirkt der Zuschauerblick auf Ninas (Zwangs-)Handlung, die sich mit verzerrtem Gesicht eine gut zehn Zentimeter lange Schicht Haut abzieht, sodass blutig rot das Fleisch sichtbar wird, in krassem Kontrast zum Weiß und Grau des Restbildes, der genaue Gegensatz des in einer solchen Situation der präsentierten künstlerischen Reinheit eigentlich Gewollten.

Erschrocken über das, womit sie natürlich auch gerechnet hat, will sich Nina das Blut schnell wieder abwaschen, hält die Hände unter das Wasser, und genauso plötzlich, wie die kleine Öffnung am Nagelrand sich gezeigt hatte, ist sie auch wieder verschwunden. Woher aber kam sie? Als Nina, nach einem sich ihrer Reinheit und ihrer ausgestrahlten Makellosigkeit versichernden Blick in den Spiegel, endlich die Tür für die schon ungeduldig Rufende öffnet, steht dort – natürlich – Lily (Mila Kunis) und drängt herein, die überfordert schauende Nina mit dem Ausziehen ihres

Slips noch weiter überfordernd. Den fragend-einladenden Blick der lasziven Lily kann der weiße Schwan, den Nina nicht nur auf der Bühne verkörpert, gerade noch einmal abwenden, sich aus der Tür in die Verpflichtung gegenüber dem Choreographen, dem Theater, der Karriere und damit der Mutter stürzen, doch die weitere Entwicklung wird die Geschichte dieser mehrfach reflektierten Blicke (Lily setzt sich vor den Spiegel, der Nina eben noch Halt gab), wird eine Verführungsszene, eine sexuelle Initiation, eine Kunstphantasie sein.

Ich möchte BLACK SWAN, diesen visuell überaus starken, mit dem Oscar für die beste weibliche Hauptrolle ausgezeichneten Psycho-Kunst-Thriller aus dem Jahr 2010, in dreifacher Hinsicht interpretieren: im Kontext der Filme von Drehbuchautor und Regisseur Darren Aronofsky (*1969), als Kommentar zum Verhältnis von kreativem Selbst, Emotion und Ökonomie sowie als filmtheoretische Reflexion über Kinästhetik und Zuschauerkörper, wobei ich mit Letzterem als meinem Hauptanliegen beginne.

Skinema – Kinästhetik und Zuschauerkörper

Die Geschichte des Nachdenkens über das Kino lässt sich auch schreiben als Geschichte des Nachdenkens über das Verhältnis von Kinästhetik und Zuschauerkörper. Die Nähe des analogischen, nicht arbiträren Abbildungsverhältnisses zur Alltagswahrnehmung, die Bewegtheit der Bilder (»the moving picture«) und die Dominanz der in der westlichen Kultur pri-

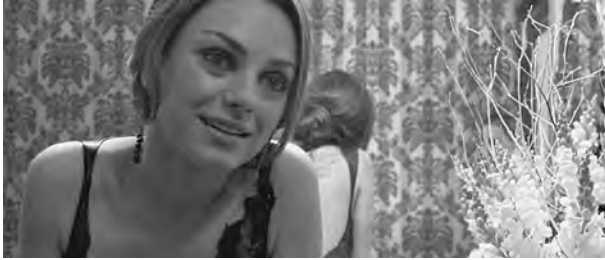
vilegierten Sinne Auge und Ohr »verführen«¹ die Zuschauer dazu, sich ganz im Bildraum zu verlieren – was im gewollten oder ungewollten Idealfall eine intensive körperliche Erfahrung einschließt. Die Frage nach dem Kino als Verhältnis von



Das Öffnen der Haut – körperlicher Horror

Körper (vor der Leinwand) und Kinästhetik (auf der Leinwand) ist in den letzten Jahren und Jahrzehnten vielfach problematisiert worden. Als Orientierungsrahmen kann dabei das Buch *Filmtheorie* von Thomas Elsaesser und Malte Hagener dienen, die ihre »Einführung« dezidiert »through the senses« (so der Untertitel der englischen Übersetzung), also anhand der menschlichen Sinne, gliedern.² Es geht ihnen um eine »Re-Klassifikation der Filmgeschichte anhand des Verhältnisses von Zuschauerkörper und bewegtem Bild«, und die Kapitel umkreisen Kinofilm- und Theorie-Blöcke nach Maßgabe von Auge, Haut und Ohr.³ Dabei schreiben sie jeder Art der (re-)privilegierten Erörterung von Körper im Kino (wie auch allen anderen kulturwissenschaftlichen Vorgehensweisen) ins Stammbuch, dass der vermehrte Diskurs über den Körper noch nicht bedeutet, den Körper auch anders zu repräsentieren und nicht weiter allein als Objekt zu behandeln.⁴ Diese Gefahr liegt beim Film gerade aufgrund der gefühlten Nähe der bewegten Körper be-

sonders nahe, man könnte sogar die These aufstellen, dass es diese Grenze der Affektion ist, die jedes Reden über Kinästhetik klassifiziert: Wird eine eher körperblinde, rational-kognitive Sammlung von Hinweisen (*cues*) zum Grundprozess der Filmle-



Verführerische Blicke – wo ist der Zuschauerblick?

ture erklärt (wie im Neo-Formalismus);⁵ wird eine unbewusste, oft körperlich sehr mechanisch gedachte Dynamik des Begehrens zum Subtext der Begegnung mit den Bildern gemacht (wie in der psychoanalytischen Theorie in verschiedenen Ausprägungen);⁶ wird eine offene Dialektik zwischen dem Ausdruck der Wahrnehmung auf der Leinwand und der Wahrnehmung des Ausdrucks durch ein kinästhetisches Subjekt konzipiert (wie in filmphänomenologischen Ansätzen);⁷ wird schließlich eine Form von Werden explizit gegen jede Subjektivierung durch Bilder zum Marker der Kino-Erfahrung erklärt (wie bei Deleuze und in der Deleuze-Rezeption).⁸ Will man sich über *Skinema*,⁹ also einen Meta-Strang der Erörterung von Kino und Kinästhetik selbst, Gedanken machen, so muss angesichts dieser Richtungen und eingedenk der von Elsaesser und Hagener ausgesprochenen Warnung dem Material ein sprachlicher Raum gegeben werden, der die Spannung zwischen objektiv-technischer und subjektiv-affizierter Beschreibung (›Sprachkörper, Metaphern etc.)

abzubilden vermag; dies als die verbale Figuration der erwähnten Grenze.

Phänomenal wird diese Grenze durch den Blick bestimmt: Wo ist die Kamera? Wo sind die Augen des Zuschauers? Es macht die Filme von Darren Aronofsky und speziell *BLACK SWAN* zum Ausnahme-Untersuchungsobjekt, dass er die Reflexion durch obsessive Reflektionen dieser Fragen anheizt. In der eingangs besprochenen Szene werden die drei den Film bewegenden Körper – Nina, der Körper des (schlummernden, erwachenden) Begehrens; Lily, der (seiner

Wirkung bewusste) begehrte Körper sowie der Zuschauer, das Begehren des Körpers – auf so ostentative Weise trianguliert, dass die Einstellung zwangsläufig auch als Meta-Kommentar zum Verhältnis von Leinwand, Kamera-Blick und Zuschauer-Körper gelesen werden muss.

Wir als Zuschauer können Nina nicht so lachen und zugleich in der Blickachse auf Lily gerichtet sehen (was sich über die Spiegelung erschließt), wenn nicht zugleich die Kamera zwischen den beiden Körpern im Spiegel sichtbar ist. Sie nicht zu zeigen, ist sicherlich einerseits Teil der basalen Verabredung des narrativen Films, die Fiktion des Betrachten-Dürfens nicht zu stören. Andererseits ist die Wahl des Standpunktes offenbar so bewusst als blicktechnische Ausnahmesituation gewählt, etwa wenn man sie mit dem Schnittbild der amerikanischen Einstellung vergleicht, dass der geschulte Kinogänger, aber auch der aufmerksame Konsument die Besonderheit bewusst sehen oder – das wäre die ergänzende Lesart – fühlen muss.

Diese Einstellung, den Zuschauer bewusst oder unbewusst mitten ins Bild zu versetzen, lässt sich für unser hier verhandeltes Argument als ästhetisches Mittel lesen, den Betrachter zu einem nicht-distanzierten Teil des Körpergeschehens zu machen, gewissermaßen die Distanz zwischen Onscreen und Offscreen paradigmatisch einzuziehen. In diesem Sinne hat Sobchack in ihren einflussreichen filmphänomenologischen Überlegungen darauf bestanden, dass es nur einen Körper der Filmfahrung gibt, innerhalb derer Bedeutung aus der

unentkoppelbaren Verbindung von Zuschauerkörper und Leinwand (»cinematic representation«) entsteht.¹⁰ Nicht in allen Kinoproduktionen, aber in bestimmten Filmen wie etwa *THE PIANO* (Das Piano; 1993; R: Jane Campion) ist das so in der Erfahrung präsente kinästhetische Subjekt ein subversiver Körper, der die etablierten Binarismen um die Leitunterscheidung von »Sinnlichkeit onscreen« und »Kognition offscreen« unterläuft, womit Sobchack sich mit Steven Shaviro in einem seiner Hauptpunkte trifft.¹¹

In den Neologismus »cinesthetic subject« lässt Sobchack zwei Begriffe einfließen, die besondere Zustände oder Praktiken des menschlichen Sensoriums beschreiben: »synaesthesia« und »coenaesthesia«, also das Zusammentreffen und Verschmelzen verschiedener, streng genommen nicht zusammengehöriger Wahrnehmungen (Farben hören) und die dem Säugling zugeschriebene völlige Offenheit seines Sinnesapparates (Potenzialität).¹² Als solches Subjekt nimmt der Leinwand-Zuschauerkörper den Film als ein »Sowohl-hier-als-

auch-dort« wahr und erlebt ihn insofern im Gegensatz zur vorherrschenden Objektivierung des Sehens als Blick (»vision«).¹³ »The cinesthetic subject feels his or her literal body as only one side of an irreducible and dynamic relational structure of



Schräg versetzte, nicht reflektierende amerikanische Einstellung

reversibility and reciprocity that has as its other side the figural objects of bodily provocation on the screen.«¹⁴ Der Leib (»the lived body«) stiftet in einer chiasmatischen Struktur (»Wahrnehmung des Ausdrucks – Ausdruck der Wahrnehmung«) sowohl den Grundzusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung und Bedeutung überhaupt sowie als zweiten Schritt auch die Bedeutungsebene im engeren Sinne, also den Nexus auf fleischlicher Ebene und im Hinblick auf Interpretation, die immer in der lebensweltlichen Erschlossenheit der körperlichen Zustände gründet.¹⁵ Diese eröffnen ein Feld des Wissens vor dem Wissen: »As cinesthetic subjects, then, we possess an embodied intelligence that opens our eyes far beyond their discrete capacity for vision, opens the film far beyond its visible containment by the screen.«¹⁶ Sobchack positioniert ihren Körperkino-Ansatz damit sehr klar gegen drei herrschende fundamentale Annahmen aller dominanten Filmtheorien: 1) den Akt des Sehens selbst (und sein Primat); 2) die kommunikativen Kompetenzen des Zuschauers, d.h. letzt-

lich die grundsätzliche Verstehbarkeit der Filmerfahrung; 3) den Film als ein gesehenes (zu sehendes) Objekt.¹⁷ Ihr Ansatz der semiotischen und existenzialen Phänomenologie geht also von der transitiven Beziehung zwischen zwei oder mehr Kör-



Die unmögliche Verschmelzung von Blick und Körper

per-Subjekten aus, aus der ein intersubjektiver, dritter Ort hervorgeht, der den individuellen Körper übersteigt.

Man kann die besondere, ja mitunter magische Kraft von BLACK SWAN vielleicht genau als das momenthafte Entstehen dieses dritten Ortes beschreiben. Die genannte »Nagelhaut«-Szene (und von solch intensiven Sequenzen gibt es im Wandlungsprozess der Figur Nina mehrere) und die im wahrsten Sinne des Wortes mitreißende Kraft des furios gefilmten Finales schaffen eine inter-korporale Dynamik zwischen Leinwand und Zuschauerkörper, auf die genau die grundlegende Einsicht der Differenz von Literatur und Film von Merleau-Ponty zuzutreffen scheint: »Wir werden den Schwindel viel besser empfinden, wenn wir ihn *von außen* sehen [und nicht die »innere Landschaft des Schwindels«, J.M.], wenn wir diesen aus dem Gleichgewicht geratenen Körper betrachten, der sich an einer Steilklippe dreht, oder diesen schwankenden Gang, der versucht ist, sich man weiß nicht auf welchen Umsturz des Raumes einzustellen. Für das

Kino wie für die moderne Psychologie sind Schwindel, Freude, Schmerz, Liebe, Haß Verhaltensweisen.«¹⁸ Setzt man statt »Schwindel« und »schwankenden Gang« die Begriffe »Ekstase« und »rauschhafter Tanz«, so erhält man eine ziemlich präzise

Beschreibung der Schluss-Sequenz von BLACK SWAN, in der die Vereinigung von Leinwand und Zuschauer im eigentlich unmöglichen Blick der Protagonistin in die Augen des Betrachters fast gefeiert wird nach dem Motto: »Auch du hast es gefühlt!«

Gelingt es also an diesen einzelnen Stellen recht

gut, die Besonderheit des Körperlichen in Aronofskys Film mit der Phänomenologie des Leibes zu fassen, so hat man insgesamt vor allem das Problem, dass sich in BLACK SWAN die Erfahrungsebene des (konditioniert) Leiblichen zusehends ins (lasziv-horrend) Phantasmatische verschiebt, was als geteilte Sensation nicht mehr ohne Umschweife im Zuschauerkörper lokalisiert werden kann: Die Körperphantasien des sich entwickelnden Psycho-/Schizo-Thrillers stellen das »cinesthetic subject«, wird einmal der Raum des eingangs ausführlich beschriebenen, irgendwie alltäglichen Nagelhaut-Schmerzes verlassen (man denke an das Fingerzerschneiden und Flügelwachsen), vor ein neues Problem¹⁹: Wie lässt sich phänomenologisch die Phantasie-Ebene denken? Wie interagieren Leib und Objektkörper in der Phantasie, die/der doch die-/derjenige der Figur ist?²⁰

Für Merleau-Ponty gründen Wahrnehmung und Halluzination in ein und demselben »Urglauben«, einer »Bewegung«, die uns »über die Subjektivität hinaus-trägt« und »in einer Welt begründet«. ²¹ In

den einschlägigen Paragraphen der *Phänomenologie der Wahrnehmung* erläutert er: »Halluzinieren oder überhaupt Einbilden ist eine Ausnutzung dieses Spielraums der vorprädikativen Welt und unserer schwindelerregenden Nachbarschaft mit dem Ganzen des Seins in einer synkretistischen Erfahrung.«²² Der Realitätsstatus der Halluzination (worum er z.B. Schizophrenie fasst, aber auch Alkohol- und Meskalin-Genuss) ist dabei ein ambivalenter, denn entsteht die Halluzination einerseits aus der fraglos-zweifelsfreien Wirklichkeit des Wahrge-

nommenen (»Urglauben«) und ist insofern unterschiedslos zum Leiblich-Gelebten, so tragen sie doch selbst für den Kranken immer noch einen kleinen Differenzmarker: »Halluzinationen spielen sich auf einer *anderen Bühne* als der der wahrgenommenen Welt ab, sie sind eine Art Überlagerung«, der es an einer »gewissen Fülle«, einer »inneren Artikulation«, mangelt.²³

Denkt man bei »andere Bühne« an Freud und seine (ersten) Überlegungen zum Unbewussten, so kann man hier eine Verbindung zur berühmten psychoanalytischen Definition der Phantasie seitens Laplanche und Pontalis ziehen, für die sie eben eine Bühne, ein »imaginäres Szenarium [ist], in dem das Subjekt anwesend ist und das in einer durch die Abwehrvorgänge mehr oder weniger entstellten Form die Erfüllung eines Wunsches, eines letztlich unbewussten Wunsches, darstellt«²⁴ – was Aronofsky selbst in einer brillanten Einstellung reflektiert.

Laplanche und Pontalis legen dabei, wie Wolfgang Struck ausführt,²⁵ den zentralen Fokus auf die Struktur der Phan-

tasie und nicht auf die Frage, ob es sich um die Verarbeitung von etwas real Erlebtem oder um reine Phantasie handelt: Wichtig seien der performative Charakter des Szenariums, die relative Komplexität und Organisiertheit der Szene bei gleich-



Die Phantasie als imaginäre Bühne

zeitiger Abgeschlossenheit gegen das Realitätsprinzip. Kompliziert werde dieses Szenarium nun dadurch, dass das »Verbot in der Position des Wunsches immer anwesend ist«, d.h. die Phantasie inszeniert zugleich den Wunsch und seine Abwehr. Entscheidend ist dabei, dass nicht das begehrte Objekt phantasiert, sondern eine Szene entworfen wird, in der das Subjekt in verschiedene Rollen eintreten und diese wechseln kann. In seinen Überlegungen zu einem bemerkenswerten Intertext von BLACK SWAN, dem Film LEGEND (Legende) von Ridley Scott aus dem Jahr 1985, erkennt Struck ein solches imaginäres Ausagieren des Selbst, wie es »Lilys ertanzte Metamorphose vom »unschuldigen Mädchen« zum Lord of Darkness zum Ausdruck bringt.«²⁶ Dazu führt er aus: »Eine der eindringlichsten Szenen zeigt, wie sie von einer gesichtslosen, schwarzen Frauengestalt in einen ekstatischen Tanz gezogen wird, in den sie sich zuerst widerstrebend, dann immer aktiver fügt, bis sie schließlich selbst die Tänzerin im verführerisch-prachtvollen Kleid geworden ist, dem Kleid der Braut

des Lord of Darkness, dessen Farbe sich nun auch in ihren Haaren und Lippen widerspiegelt. Schließlich wird Lilys Blick von einem Spiegel gebannt, in dem sie nicht ohne Faszination ihre neue Erscheinung betrachtet, aber in genau diesem Au-



Das verführerisch-dunkle sexuelle Andere in Lily

genblick dringt durch die Oberfläche des Spiegels, wie durch die Oberfläche einer opaken Flüssigkeit, der Lord of Darkness selbst: Das auch nur momenthafte Gefallen an der eigenen dämonischen Seite scheint dem übermächtigen, fremden Dämon das Tor zu öffnen.«²⁷

Zieht man die manifesten Fantasy-Elemente (Kostüme, Raum, auch flüssiger Spiegel) aus dieser Beschreibung ab, so erhält man in dieser wenige Minuten langen Sequenz *in nuce* die Story von BLACK SWAN: die Entdeckung der *dunklen* Seite des Selbst, inszeniert als Verbund von unkontrolliertem sexuellen Begehren und (auto-)destruktiven (Zwangs-)Handlungen.²⁸ Der Unterschied zwischen beiden Filmen ist allerdings nicht nur technisch-ästhetisch ein enormer. Endet LEGEND völlig harmlos im Happy End mit einer vollständigen *restitutio ad integrum* (nicht nur ist Lily im Herzen rein geblieben, sogar das zweite Einhorn wird wieder lebendig), da schreitet BLACK SWAN die ganze Strecke einer Identitätsmetamorphose zwischen Pathologie und Künstlerparabel bis zum Ende einer

Kippfigur zwischen real-authentifiziertem und symbolisch-imaginärem Tod im Körper- und Augenkontakt mit dem Zuschauer wuchtig melodramatisch aus, da entfesselt Darren Aronofsky eine »Raserei eines Sehvermögens«, indem er Blickapparat, Figurendramaturgie und kulturtheoretische Reflexion im Schauen als Leibes-Akt inszeniert: »Die Entpersönlichung und die Störung des Körperschemas schlagen sich unmittelbar in einem äußeren Phantasma nieder [...]. In der außerfeldlichen Halluzination glaubt der Kranke einen Menschen hinter

sich, glaubt er überhaupt rings um sich her zu sehen [...]. Die Illusion des Sehens ist also weit weniger die Vergegenwärtigung eines illusorischen Gegenstandes als die Entfaltung und gleichsam *Raserei eines Sehvermögens*, das seines sinnlichen Gegenstücks beraubt ist«, aber gleichwohl »durch unseren phänomenalen Leib einen beständigen Bezug zu einer Umwelt unter[hält], in die er sich entwirft.«²⁹ Hans Rainer Sepp hat diese beschriebene Spannung weiter erhellt. Er überführt den »phänomenalen Leib«, also die vortheoretisch-fungierende Körperlichkeit, in eine triadisch differenzierte Leibfunktionalität, um sie speziell im Hinblick auf das Raumbild, »festgemacht an Stoffen wie Leinwand, Marmor, Zelluloid oder dem Bildschirm« – also auch das Kino – plausibel zu entfalten.³⁰ Für ihn sind Sinnleib, Richtungsleib und Grenzleib am Erfassen von Bildern im Raum beteiligt: Der *Grenzleib*, das Jenseits meiner Haut, stiftet eine leere Räumlichkeit, in die hinein der *Richtungsleib* die doppelte Position von leiblicher Ortung und Verortung in Nähen und Fernen einnimmt, die wiederum vom

Sinnleib mit dem grundsätzlichen Vermögen des Imaginieren-Könnens als sinnhaft erlebbar gemacht wird. Diese Sinnhaftigkeit gründet in der Intersubjektivität des In-der-Welt-Seins, wie O'Neill im Vergleich des Spiegelstadiums im Denken von Merleau-Ponty und Lacan deutlich macht, und nicht etwa, wie in der Psychoanalyse, in der Gründung einer Über-Ich-Struktur: Der Blick des Kindes (als (Prä-)Konfiguration aller weiteren sozialen Tätigkeit des Ichs) beinhaltet Introjektion und Projektion einer körperlichen Präsenz mit anderen und des Selbst zu sich selbst. Es geht also phänomenologisch nicht so sehr um das Verkennen, das jeder psychoanalytischen Subjekt-Werdung im Spiegel innewohnt, sondern um die tiefe Verwurzelung des Körper-Ichs in der Sphäre der Sozialität: »Thus we relive human dramas, identify with their personages, not because we know the lines but because corporeally we are the text in which life's lines are inscribed from earliest infancy.«³¹

Was Aronofsky mit *BLACK SWAN* also vor unsere Augen stellt bzw. in unsere Körper schreibt, ist psychoanalytisch betrachtet das modifizierte ödipale Drama einer pathologisch scheiternden Lösung vom Über-Ich (inkarniert in der Mutter, der auch der »letzte« Blick gilt), und phänomenologisch interpretiert das soziale Drama einer misslungenen Subjektivierung im Sinne der Inter-Korporalisierung, von der freizügige und akzeptierte Sexualität nur eines der sichtbaren Zeichen ist. Haut ist hier, je nach Theorie, entweder Phantasma oder »wirklich« gefühltes Fleisch. Was genau die Arbeitsaufgabe für Nina ist, in der sich der von Aronofsky initiierte Kampf der Filmtheorien bricht: »Du musst aus deinem fixierten Körperschema raus«, sagt ihr Choreograph Thomas Leroy sinngemäß, »und zum intersubjektiv-ge-

fühlten, konfluenten Leibraum gelangen«. *BLACK SWAN* ist somit eine Meta-Lektüre der Möglichkeiten von Körper-Kino und Kino-Körpern überhaupt.

»Du musst es fühlen« – Das kreative Selbst und die Ökonomien des Emotionalen

Über eine solche filmtheoretische Lektüre hinaus lässt sich der Film auch als kulturtheoretische Reflexion über Körper nach dem »affective turn« deuten.³² Das Dispositiv Ballett ist subtil gewählt: An kaum einem anderen Ort ist auch heute noch das fordistische Regime der Körper-Disziplinierung so unmittelbar spürbar wie im tagtäglichen Drill vor der Stange. Doch das ist eben nicht mehr genug. Nina kann, ohne emotional zu werden, ohne das Liebesleid und die sexuelle Frustration wirklich zu spüren, die Rolle nicht ausfüllen: der weiße und der schwarze Schwan zu sein. Diese Ausgangslage reflektiert die Transformation des (modernen) Subjekts der Fabrik- und Angestellten-Kultur zum Subjekt der Postmoderne: »Im Verhältnis zum Kontrollangebot der *cool persona* kippt auch die Codierung subjektiver Emotionalität ins Gegenteil. Diese erscheint nicht als Rationalitätsrisiko, sondern im Sinne einer »emotionalen Intelligenz« als notwendige Voraussetzung für Motiviertheit, kollektiven Enthusiasmus und sensible intersubjektive Abstimmung.«³³ Nina ist als Figur die perfekt dramatisierte Laborsituation einer Subjektivierung *a fortiori*. Will sie nicht wie ihre Mutter »scheitern« und all die Jahre härtester Arbeit ohne Krönung verloren geben (hier entsteht die *double bind*-Situation: »Sei sexuell aktiv, aber lass' dir bloß kein Kind machen«), dann muss sie sehr schnell, und zwar unter Konkurrenzbedingungen, »innerlich aufrüsten« – Lily

wird zum sowohl realen als auch phantasierten Alter-Ego des fordistischen Körpers von Nina, gemeinsam sind sie das Double der »ästhetisch-ökonomischen Doublette«: »Diese postbürokratische, projektförmige Arbeitskultur produziert und präjudiziert ein Arbeitssubjekt, das sich als hybride Doppelkonstruktion von »Kreativsubjekt« und »unternehmerischem Selbst« darstellt.«³⁴ Kreativ muss Nina werden im Umgang mit sich selbst, sie soll innerlich ins Verdrängte wachsen, sich gehen lassen können, so innovative Ich-Schichten hervorholen und als eine eher manifeste Technologie des Selbst masturbieren. Das hat zudem, und hierin besteht auch die treffsichere Pointe der Situierung des Ballett-Rahmens in den USA mit der nahezu unternehmerisch betriebenen Praxis des Fundraising, ausdrücklich ökonomisch-kompetitive Züge, die Opern-Chef Thomas immer wieder anheizt, etwa durch seine Verabschiedung von Beth, durch die Aufnahme von Lily in die Company und als Zweitbesetzung für die Schwanenkönigin. Nina und Lily fechten mit ihren jeweiligen Mitteln einen Konkurrenzkampf bis aufs Blut, denn in der Kunst wie in der Wirtschaft gibt es nur einen Marktführer. Eine solche Lektüre eröffnet sich auch deshalb, weil einer der Gründungstexte der Beschreibung der Funktionen des neuen, neo-liberalen Kapitalismus, ausdrücklich die »Künstler« und ihre Kritik im Namen von Freiheit, Autonomie und Authentizität in die Genealogie des Kreativsubjekts stellt.³⁵

Im Film verbinden sich so Momente der spätromantischen Liebe als Entsagungsgeschichte im Plot von *Schwanensee* mit der Künstlerfabel des Selbstopfers im Namen der Perfektion mit der emotionalen Ökonomie des »neuen« Kapitalismus in der Arbeitsrealität des Balletts (Nina als Perfektionistin in der Dopplung mit der Kre-

ativarbeit probt bis spät in die Nacht, bis der Klavierspieler die Grenze zum alten Angestellten-Subjekt mit »Ich habe ein Privatleben« einzieht) zu einer dramaturgischen Melange, die für das in diesen Subjektivierungsdiskursen gefangene Individuum letztlich nur Rausch (Lilys Rat, öfter etwas »einzuschmeißen«) oder Krankheit (Schizo-Ich) als Lebensmöglichkeiten bereitzuhalten scheint. Das Besondere an Aronofsky bzw. seiner Stoffwahl ist dabei, dass er diese Ich-Geschichte konsequent als Körper-Praktiken erzählt – sein Definitionsmerkmal als »Autor«, wenn man mit Elsaesser darunter den spezifischen Gebrauch der kinematografischen Mittel »the generic, the expressive, the excessive, the visual and the visceral« verstehen will.³⁶

BLACK SWAN im Kontext von Aronofskys Kino

Anhand der bisher fünf Spielfilme von Darren Aronofsky ließe sich eine Phänomenologie des Leibes entwerfen: der Körper des (von Medikamenten abhängigen) Genies in *PI* (1998), der Körper der Sucht in *REQUIEM FOR A DREAM* (2000), der Astral-Körper bzw. das Verhältnis von Körper und Geist in *THE FOUNTAIN* (2006), der asketische (d.h. der »geübte«) Körper im Hinblick auf Exzess und Endlichkeit in *THE WRESTLER* (*The Wrestler* – Ruhm, Liebe, Schmerz; 2008) sowie der asketische Körper im Hinblick auf Gefühl und Emotionalisierung in *BLACK SWAN*; gespiegelt an der Achse *THE FOUNTAIN* finden wir also zwei Paar Filme, die jeweils mit ähnlichem Zugang auf Körper schauen.

Die Obsession und die verzweifelte Energie der Drogensucht bildet Aronofsky dabei vor allem durch eine Montage-Technik ab, die im Fall von *REQUIEM FOR A DREAM* in der

Verkaufssequenz im glücklichen Teil des Plots als »Hip-Hop-Montage« bezeichnet wurde – im Hinblick auf den zwanghaft-repetitiven Charakter der Figuren in PI und REQUIEM aber inhaltlich vielleicht besser als Habitus-Montage zu klassifizieren wäre, denn durch die wiederholte Sequenz der miteinander untrennbar verkoppelten Elemente des Mittel-/Medikamente-Nehmens gelingt es Aronofsky eindrucklich, die oben ausführlich diskutierte leibhafte Dimension dieser Praxis kenntlich zu machen, also die Art und Weise, wie aus unserem Immer-schon-in-Welt-Eingebettetsein ein körperlich zu denkendes Band zwischen Subjekt und Welt entsteht.³⁷

THE FOUNTAIN reflektiert im Modus des »Kinos als Geist und Gehirn«³⁸ das Verhältnis von Leben und Tod, Leib und Seele. Diese Medien-Meditation wird dreisträngig durchgeführt: erstens als »eigentliche« Story des Forscherehepaars, zweitens als Romangeschichte »the fountain« in der Phantasie von Izzi und Tommy (und auch des Zuschauers) sowie drittens als spirituell-ätherische Bewusstseinssebene des mit sich hadernnden und an sich arbeitenden Tommy, die eine gewisse Parallel- und Kommentarfunktion hat.³⁹ Die Pointe ist letztlich das Zugleich aller dieser Ebenen, also die Durchdrungenheit der leiblichen Präsenz mit Virtualität im Sinne offener Imagination, deren Offenheit gerade mit der Endlichkeit des fleischlichen Körpers kollidiert.

Führt Tommy in THE FOUNTAIN an, der Tod sei eine Krankheit, so könnte man das Diptychon THE WRESTLER/BLACK SWAN überschreiben mit: Das Leben ist eine Krankheit, handeln doch beide Filme von der Unmöglichkeit, der Forderung nach einem jung gebliebenen, fitten, nicht von Praktiken gegerbten Körper zu genügen.⁴⁰ Randy und Nina haben Entschei-

dungen getroffen, sie sind in dem Sinne infiziert, als dass sie nur in dieser Form des Umgangs mit sich leben können. Es ist, wie kurz erläutert, das Geschick Aronofskys, diese Frage nach dem Subjekt-Sein als Körperpraxis-Werden anhand zweier Athleten zu stellen, die für ihre Kunst, die zugleich ökonomische Grundlage ist, Jahre ihres Lebens investieren. Wie man die Intensität dessen auslotet, was sich in diese Körper »gefressen« und sie geprägt hat, das hat Aronofsky über einen stilsicheren Einsatz von Handkamera, dokumentarisch anmutenden Szenen und hoher Artifizialität (z.B. Arrangements der Spiegel-Einstellungen in BLACK SWAN) gezeigt. Es ist, wie oben ansatzweise diskutiert, hierbei auch eines seiner Markenzeichen, dass er mit der Thematisierung des Körpers zugleich auch die ästhetisch-diskursiven Grenzen dieser Thematisierung mitliefert, also seine Körperbilder in die Frage nach der Möglichkeit von Körpern in Medien einbettet. □

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu ausführlich Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin 2006.
- 2 Eine andere, dreiteilige Gliederung zum Thema »Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie« schlägt Drehli Robnik vor: 1. Phänomenologie, 2. Deleuze, 3. Kracauer (und Adaptionen). In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2003, S. 246-280.
- 3 Elsaesser, Thomas / Hagner, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 15; dies.: *Film Theory. An Introduction through the Senses*. New York / London 2010.
- 4 Ebd., S. 152.
- 5 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985.
- 6 Am prominentesten aus einer Vielzahl von Interpretationen für diesen Kontext Williams, Linda: *Film Bodies. Gender, Genre and Excess*. In: *Film Quarterly*, 44/1991, S. 2-13.

- 7 Sobchack, Vivian: *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*. In: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and the Moving Image Culture*. Berkeley, CA 2004, S. 53-84; Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992; Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. Minneapolis, MN / London 1993.
- 8 Vor allem im Hinblick auf das »Affekt-Bild«: Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt am Main 1989; Marks, Laura: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham, NC / London 2000; MacCormack, Patricia: *Cinesexuality*. Farnham 2008.
- 9 Ich danke meinen Bachelor-Studierenden Rachna Kumar, Johannes Lermann, Timothy Seegmiller und Mike Snell aus dem Kurs »Views on Film: Critical Approaches to the Moving Picture« (Frühjahrssemester 2011) für diesen schönen Neologismus im Rahmen ihrer Präsentation.
- 10 Sobchack 2004, a.a.O., S. 67. Dies geht zurück auf die Arbeiten von Maurice Merleau-Ponty, der etwa in dem Aufsatz »Das Kino und die neue Psychologie« von 1947 festhält: »Ein Großteil der Phänomenologie oder der Existenzphilosophie beruht auf dem Staunen über diese Inhärenz von Ich und Welt und von Ich und Anderem und besteht darin, uns dieses Paradox und diese Verwirrung zu beschreiben, das Band zwischen Subjekt und Welt, zwischen Subjekt und den Anderen sehen zu lassen, anstatt es zu erklären [...]. Das Kino ist nun auf bemerkenswerte Weise fähig, die Verbindung von Geist und Körper, von Geist und Welt und den Ausdruck des einen im anderen hervortreten zu lassen.« In: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg 2003, S. 29-46, hier S. 45.
- 11 Shaviro, a.a.O., S. 255f., Übersetzung nach Elsaesser/Hagener 2007, a.a.O., S. 151: »Die wichtige Unterscheidung ist nicht die hierarchische, binäre zwischen Körpern und Bildern oder zwischen dem Realen und den Repräsentationen.«
- 12 Sobchack 2004, a.a.O., S. 69.
- 13 Ebd., S. 71.
- 14 Ebd., S. 79.
- 15 Ebd., S. 83f.
- 16 Ebd., S. 84.
- 17 Sobchack, Vivian: *Phenomenology and the Film Experience*. In: Williams, Linda (Hrsg.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick 1995, S. 36-58, hier S. 49.
- 18 Merleau-Ponty 2003, a.a.O. [kursiv J.M.].
- 19 Ganz abgesehen von Inkonsistenzen in Sobchacks eigener Argumentation, die an manchen Stellen mitten im Argumentgang davon spricht, dass man vielleicht doch nicht nur ein Körper (*lived body*) ist, dann aber doch zumindest auf den eigenen (Zuschauer-)Körper zurückgeworfen werde; z.B. Sobchack 2004, a.a.O., S. 76.
- 20 An dieser Stelle nur eine kurze Bemerkung zum großen Strang der Medien-Körper-Diskussionen mit Deleuze und in seiner Nachfolge: So inspirierend seine Gedanken zum »Kino als Geist und Gehirn« (u.a. *Mind-Movie*, vgl. Elsaesser/Hagener 2007, a.a.O.; vgl. auch Hanekes *Regenwurm-Dramaturgie* und der *Zeit-Kegel der Erinnerung*. In: Metelmann, Jörg: *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke*. München 2003, S. 222-252) sind, so schwierig und letztlich oft unproduktiv verquast sind Überlegungen zum »organlosen Körper« oder zum »Auge in der Materie«, wenn sie als reines Nachbeten ohne deutungspraktische Anwendung daherkommen. Wenn selbst ein Spezialist wie Robnik (2003, a.a.O., S. 258 und S. 260) zur Erläuterung für Filmkontexte auf das Bacon-Buch (sic!) zu sprechen bzw. zu der Einschätzung »Man wird sich schwer tun, für Deleuzes Spekulation eines »Auges in der Materie« griffige Filmbeispiele zu finden« kommen muss, ist Skepsis geboten. Im Gegensatz zu Phänomenologie und Psychoanalyse scheint eine Philosophie des Werdens in der Filmanalyse nur sehr begrenzt einsetzbar.
- 21 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1976, S. 395.
- 22 Ebd., vgl. insgesamt §§ 41-43.
- 23 Ebd., S. 390 [kursiv J.M.].
- 24 Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand: *Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main 1973, S. 388; vgl. dies. (1986): *The Fantasy and the Origins of Sexuality*. In: Burgin, Victor / Donald, James / Kaplan, Cora (Hrsg.): *Formations of Fantasy*. London / New York, S. 5-34. Vgl. auch Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. In: ders.: *Gesammelte Werke*, Band 2/3. Frankfurt am Main 1976, S. 625; in der Traumdeutung ist die Phantasie einer der materiel-

- len Welt entgegengestellte »psychische Realität«. Das Phantasie-Konzept nach Laplanche/Pontalis hat über seine Anwendung u.a. bei Linda Williams in »Film Bodies« (a.a.O.) auch prominenten Einzug in die Film- und Medienwissenschaft gehalten.
- 25 Struck, Wolfgang: Fantasy. Die Spuren eines historischen Unbewussten. In: Meier, Mischa / Slanička, Simona (Hrsg.): Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Köln/Weimar/Wien 2007, S. 115-126.
- 26 Ebd., S. 117. Dass die Protagonistin aus LEGEND (gespielt von Mia Sara) ebenso LILY (= Lilie) heißt wie die verführerisch relaxte Ballettuse aus BLACK SWAN (Mila Kunis), kann, muss aber kein Zufall sein: Dazu sind die Ähnlichkeiten im Setting doch wirklich ziemlich frappierend.
- 27 Ebd.
- 28 Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Stiglegger 2006, a.a.O., S. 126-128, der die Wandlung von Lily innerhalb der Bühnenräume Scotts als Öffnung der Büchse der Pandora und im Rahmen der Wiederkehr von Musical-Elementen im Genrefilm sieht.
- 29 Merleau-Ponty 1976, a.a.O., S. 391.
- 30 Sepp, Hans Rainer: Bild und Leib. Das exogene Mentale. In: Nielsen, Cathrin / Steinmann, Michael / Töpfer, Frank (Hrsg.): Das Leib-Seele-Problem und die Phänomenologie. Würzburg 2007, S. 173-183, hier S. 174.
- 31 O'Neill, John: The Specular Body: Merleau-Ponty and Lacan on Infant Self and Other. In ders.: The Communicative Body. Studies in Communicative Philosophy, Politics, and Sociology. Evanston 1989, S. 58-73, hier S. 66.
- 32 So der Titel eines der vielen Sammelbände und Bücher zum Thema, vgl. Clough, Patricia Ticineto / Healey, Jean: The Affective Turn. Theorizing the Social. Durham/London 2007. Hierzu für den deutschen Kontext wichtig: Illouz, Eva: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurt am Main 2007.
- 33 Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist 2006, S. 514f.
- 34 Ebd., S. 500.
- 35 Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz 2006. Zur Diskussion ihrer einschlägigen Trennung in »Künstlerkritik« und »Sozialkritik« vgl. Krempf, Sophie-Thérèse: Paradoxien der Arbeit, oder: Sinn und Zweck des Subjekts im Kapitalismus. Bielefeld 2011, S. 147ff.
- 36 Elsaesser, Thomas: European Culture, National Cinema, the Auteur and Hollywood. In: ders.: European Film Culture: Face to Face with Hollywood. Amsterdam 2005, S. 35-56, hier S. 51.
- 37 Ein anderes Stilmittel, diese Effekte zu erzielen, ist der Einsatz der *Snorricam*.
- 38 Elsaesser/Hagener 2007, a.a.O., S. 189ff.
- 39 Diese dritte Ebene wird in der deutschen DVD-Edition irreführend als dritte Zeitebene »in 500 Jahren« beschrieben: Ich habe dem Film keine belastbaren Anhaltspunkte entnommen, warum das so sein sollte, hier scheint eher die Marketing-Maschine »Epos« angelaufen zu sein, die mit dem Schauer der großen Epochen und Zeitabständen arbeitet.
- 40 Siehe dazu auch den Text von Ivo Ritzer in diesem Band.

Auszug aus: Ivo Ritzer / Marcus Stiglegger (Hg.): Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers. © Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-395-4. <http://www.berzt-fischer.de/globalbodies.html>