



Phänomenologie und Filmanalyse

Julian Hanich

Inhalt

1	Einleitung	2
2	Das Exemplifizieren phänomenologischer Konzepte als Form der Filmanalyse	4
3	Filmphänomenologie als Analyse von Arten des Filmerlebens	7
4	Fazit	10
	Literatur	10

Zusammenfassung

Dieser Text geht aus von einer Problematisierung des Spannungsverhältnisses zwischen Filmphänomenologie und Filmanalyse. Definiert man nämlich das Ziel der Filmphänomenologie als Beschreibung invarianter Strukturen des bewussten subjektiven Erlebens von Filmen, scheint das Vorhaben einer phänomenologischen Filmanalyse beinahe widersprüchlich. Erweitert man jedoch die Bedeutung der Begriffe ‚Filmphänomenologie‘ und ‚Filmanalyse‘, eröffnen sich zahlreiche erkenntnisfördernde analytisch-phänomenologische Spielräume. In einem Ausblick geht der Beitrag auf Herausforderungen und Chancen der phänomenologischen Filmanalyse im universitären Lehrbetrieb ein.

Schlüsselwörter

Filmphänomenologie · Vivian Sobchack · Exemplifizieren · Filmerleben · Erfahrung

J. Hanich (✉)
Rijksuniversiteit Groningen, Groningen, Niederlande
E-Mail: j.hanich@rug.nl

1 Einleitung

Sieht man sich an, welche Eigenschaften Philosophen der Phänomenologie zuschreiben, wird man dem Vorhaben einer phänomenologischen Filmanalyse zunächst mit Skepsis begegnen. „Es gilt zu beschreiben, nicht zu analysieren und zu erklären,“ schreibt etwa Maurice Merleau-Ponty, einer der wichtigsten Phänomenologen des 20. Jahrhunderts, dessen *Phänomenologie der Wahrnehmung* die Filmwissenschaft wie kein anderes klassisches Werk der Phänomenologie beeinflusst hat (Merleau-Ponty 1966 [1945], S. 4). „Die Welt ist da vor aller Analyse“, so Merleau-Ponty weiter, und am Erleben der Welt und ihrer Phänomene ist die Phänomenologie zuallererst interessiert (Merleau-Ponty 1966 [1945], S. 6). Ähnlich hält der Philosoph David Detmer in seinem Einführungsband *Phenomenology Explained* fest: „Phenomenology is the study of the essential structures of experience. [. . .] Its aim is to focus on the world as given in experience, and to describe it with unprecedented care, rigor, subtlety, and completeness“ (Detmer 2013, S. 1). Und David Woodruff Smith, um noch einen dritten Philosophen zu zitieren, schreibt in der *Stanford Encyclopedia of Philosophy*: „Phenomenology is the study of structures of consciousness as experienced from the first-person point of view“ (Smith 2013).¹

Es geht der Phänomenologie also vorrangig ums *Beschreiben* invarianter Erfahrungsstrukturen, nicht ums Analysieren von Einzelfällen oder Erklären kausaler Zusammenhänge. Es geht um das *Erleben* von Phänomenen in ihrer Einheit nicht um das Zerlegen eines Ganzen in seine Teile. Es geht um die subjektive Erfahrung vom *Standpunkt einer generalisierten ersten Person*, nicht um die objektive Erklärung aus der Perspektive der dritten Person. Die Phänomenologie des Films wäre demnach vor allem an den invarianten Strukturen des subjektiven Erlebens von Filmen interessiert – eines Erlebens, das zwar bewusst abläuft, das aber pre-reflektiv bleibt und daher erst einmal ‚vor Augen‘ geführt werden muss. So jedenfalls könnte eine strikte Definition der Filmphänomenologie lauten (wie sich zeigen wird, ist der Begriff in der Praxis jedoch weiter und vager zu fassen).

Die Filmphänomenologie in diesem strikten Sinne geht nicht auf die Suche nach Bedeutungen von Filmen, bietet keine Interpretationen an und liest Filme nicht als Texte. Sie analysiert den Film nicht auf technische oder gestalterische Aspekte hin wie Kamera, Musik, Schnitt oder *Mise-en-Scène*. Sie trifft keine narratologischen Unterscheidungen wie interne und externe Fokalisierung, *story* und *plot*, Analepse und Prolepse. Folgt man Merleau-Pontys durch die Gestaltpsychologie beeinflusster Ansicht, widerspräche ein Zerlegen des Films in seine Einzelteile gerade dem subjektiven Erleben: Ein Film sei nicht „die schlichte Summe der verwendeten

¹Die Phänomenologie ist freilich ein weites Feld und die hier vorgeschlagene Beschreibung entspricht eher dem Husserl’schen und Merleau-Ponty’schen Strang. Eine hermeneutische oder interpretierende Phänomenologie im Heidegger’schen Sinne, wie sie später auch von Paul Ricoeur und Hans Georg Gadamer vorgeschlagen wurde, würde sich für eine Analyse und Interpretation von (filmischen) Kunstwerken eher anbieten. Sie ist aber innerhalb der phänomenologischen Tradition weniger einflussreich, was zumal für die stark durch Vivian Sobchacks Merleau-Ponty-Rezeption dominierte Filmphänomenologie gilt.

Bestandteile“, sondern eine zeitliche Gestalt, so schreibt er in seinem Aufsatz „Das Kino und die neue Psychologie“ (Merleau-Ponty 2000 [1947], S. 74; siehe auch Meunier 1969). Natürlich kann man einen Film in Bild- und Tonspur zergliedern: „Aber in Wirklichkeit bildet ihre Zusammenstellung noch einmal ein neues und nicht auf seine kompositionellen Bestandteile reduzierbares Ganzes“ (Merleau-Ponty 2000 [1947], S. 76).

Ein Blick auf einige der einflussreichsten Texte der Filmphänomenologie zeigt, dass darin selten Filme analysiert oder interpretiert werden. In den Arbeiten von Vivian Sobchack beispielsweise, seit den frühen 1990er-Jahren Dreh- und Angelpunkt der Filmphänomenologie, finden sich zwar Auseinandersetzungen mit Einzelszenen. Doch für Sobchack, die *close readings* ganzer Filme zu schreiben erklärtermaßen „sehr langweilig“ findet, dienen diese allenfalls als anekdotisches Material zur Veranschaulichung von Strukturen des Filmerlebens: „I prefer to read fragments for a purpose, as provocations or responses to larger theoretical questions. I loved taking a short fragment and really working with it, interweaving description of it with theoretical or philosophical or cultural meditation about it. For me, it's never been just the formal reading of a film for its own sake“ (Smith 2008, S. 116).

So gibt es auf den gut 300 Seiten ihres bahnbrechenden Buches *The Address of the Eye* (1992) lediglich eine längere Auseinandersetzung mit einem konkreten Film: Robert Montgomerys Point-of-View-Experiment *Lady in the Lake* (US 1947, *Die Dame im See*). Sobchack argumentiert in ihrem Buch, dass wir beim Sehen eines Films immer mit der kameravermittelten subjektiven Wahrnehmung eines „Filmkörpers“ konfrontiert seien, der diese Wahrnehmung aber anders als ein menschlicher Körper zugleich auf der Leinwand ausdrücken und sie somit dem Zuschauer audiovisuell zugänglich machen könne. Filmwahrnehmung und menschliche Wahrnehmung seien sich ähnlich, aber keineswegs identisch. Für Sobchack hat die Auseinandersetzung mit Montgomerys Film Noir unter anderem die Funktion, den Vorwurf des Anthropomorphismus abzuwehren, den das Konzept des Filmkörpers möglicherweise provozieren könnte. Sobald nämlich der Filmkörper wie in *Lady in the Lake* versucht, wie ein menschlicher Körper zu sehen, zu hören und sich zu bewegen, macht sich der Unterschied frappant bemerkbar: Die subjektive Wahrnehmung des menschlichen Protagonisten Philip Marlowe und die subjektive Wahrnehmung des Filmkörpers von *Lady in the Lake* klaffen eklatant auseinander und werden in der Seherfahrung vom Zuschauer als beklemmend, entfremdend und unauthentisch empfunden. (Sobchack 1992, S. 230–248), ein Punkt, den auch andere phänomenologisch argumentierende Filmwissenschaftler hervorgehoben haben (Mity 2000 [1965]; Hanich 2016).

Noch deutlich knapper fällt die Diskussion von konkretem Filmmaterial in ihrem viel zitierten Aufsatz „What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“ (Sobchack 2004) aus. Darin nimmt Sobchack eine kurze persönliche Erinnerung an die erste Einstellung von Jane Campions *The Piano* (AU/NZ/FR 1993, *Das Piano*) als Ausgangspunkt, um die Erfahrung des Filmzuschauers als eine stets leiblich verankerte herauszuarbeiten. Mehr noch: Im Kino sehen und hören wir Filme nicht nur, so Sobchack, sondern machen zugleich – auf Synästhesie beruhende

– Tasterfahrungen. Sobchack hebt das mit dem – aus den Worten *cinematic* und *synaesthetic* zusammengesetzten – Portmanteau-Adjektiv *cinesthetic* hervor, mit dem sie den Kinozuschauer akkurater zu beschreiben versucht. Die Erinnerung an eine weitere Szene aus Campions Film, in der Baines (Harvey Keitel) die nackte Haut von Ada (Holly Hunter) durch ein Loch in deren schwarzer Strumpfhose berührt, dient ihr zu einer Erläuterung der „carnal identification“ des Publikums, das stets auf diffus-chiasmatische Weise mit den Figuren des Films (und dem Film selbst) verwickelt sei: „precisely whose flesh I felt was ambiguous and vague – and emergent from a phenomenological experience structured on ambivalence and diffusion. That is, I had a carnal interest and investment in being *both* ‚here‘ *and* ‚there,‘ in being able *both* to sense *and* to be sensible, to be *both* the subject *and* the object of tactile desire“ (2004, S. 66).

Darauf aufbauend fragt sie in ihrem Aufsatz „The Dream Olfactory: On Making Scents in the Cinema“ (Sobchack 2013), inwiefern wir im Kino auch Geruchserfahrungen machen können. In diesem Fall sind es vereinzelt Szenenanalysen von Tom Tykwers *Das Parfum* (DE 2006) – vor allem aber Zuschauerkommentare aus der Internet Movie Database (IMDb) –, auf denen ihre phänomenologischen Beschreibungen über das Riechen im Kino beruhen. Für Sobchack dienen *bestimmte* Erfahrungen spezifischer Filmszenen mithin lediglich als Ausgangspunkt für die Beschreibung *genereller* Erfahrungsstrukturen.

Blickt man noch einmal zurück, lässt sich das bisher beschriebene Spannungsverhältnis zwischen Filmphänomenologie und Filmanalyse anhand der vier folgenden Punkte zusammenfassen: (1) Die Phänomenologie ist am Film, anders als herkömmliche Filmanalyse-Methoden, nicht als isoliertem Objekt interessiert, sondern beschäftigt sich mit der Verwicklung von Zuschauer und Film. (2) Die Phänomenologie setzt sich mit dem Allgemeinen und Invarianten auseinander – und nicht mit dem Einzelfall. (3) Die Phänomenologie muss, um zum Allgemeinen und Invarianten zu gelangen, keine kompletten Filme analysieren – es reicht dafür, siehe Sobchack, auf Teilaspekte von Filmen einzugehen. (4) Die Phänomenologie zergliedert und zerlegt nicht, sondern interessiert sich für das Erleben von Ganzheiten, welches sie beschreiben will. Exemplarisch dafür steht Merleau-Pontys gestaltpsychologische Haltung zum Film.

Und doch hat es seine Berechtigung, in einem *Handbuch Filmanalyse* einen Beitrag zu „Phänomenologie und Filmanalyse“ zu platzieren – vor allem dann, wenn man die Begriffe ‚Filmphänomenologie‘ und ‚Filmanalyse‘ etwas weiter fasst als gewohnt. Im Folgenden werde ich genau diese beiden Schritte unternehmen.

2 Das Exemplifizieren phänomenologischer Konzepte als Form der Filmanalyse

Legen wir zunächst den Begriff der Filmphänomenologie etwas weiter aus. Dieser Schritt liegt nahe, da in der Forschungspraxis viel mehr unter diesem Begriff subsumiert wird als das Beschreiben invarianter Strukturen des Erlebens von Filmen. Mit anderen Worten: Was heute unter dem Begriff ‚Filmphänomenologie‘

firmiert, ist mehr als eine ‚Phänomenologie des Films‘ im strikten Sinne. Christian Ferencz-Flatz und ich haben daher aus pragmatischen Gründen empfohlen, der oben genannten engeren (und präziseren) Definition von Filmphänomenologie eine weitere (und vagere) zur Seite zu stellen. Nach dieser weiten Definition umfasst die Filmphänomenologie alle Ansätze, in denen sich Filmwissenschaft und Phänomenologie in irgendeiner Weise berühren (Ferencz-Flatz und Hanich 2016; Hanich und Ferencz-Flatz 2018). Dabei kann die Annäherung von Seiten der Filmwissenschaft erfolgen, die sich zu unterschiedlichen Graden phänomenologischer Methoden, Beschreibungen oder Konzepte bedient; oder sie kann von der Seite der phänomenologischen Philosophie kommen, die sich für den Film als Gegenstand interessiert. Ferencz-Flatz und ich haben dabei vorgeschlagen, die filmphänomenologische Praxis in die fünf Hauptforschungsrichtungen Entbergen, Erläutern, Exemplifizieren, Extrapolieren und Erweitern zu unterteilen.

Dabei sind nicht alle Forschungspraktiken relevant für die Filmanalyse. Das *Entbergen* etwa ist – in geistes- und ideengeschichtlicher Tradition – an den phänomenologischen Wurzeln wichtiger Filmwissenschaftler, filmtheoretischer Schulen oder Regisseure interessiert. *Erläuternde* Forscher hingegen gehen exegetisch vor: Sie legen kritische Erklärungen, Kommentare und Interpretationen dessen vor, was einflussreiche Phänomenologen wie Merleau-Ponty, Roman Ingarden oder Mikel Dufrenne über das Kino geschrieben haben. Das *Exemplifizieren* schließlich ist eine Praxis, die sich mit der Analyse berührt, ja überschneidet. Durch Analogiebildung werden Verbindungen zwischen Filmen und den Inhalten phänomenologischer Texte hergestellt; oder es werden Filmtechniken und wichtige Konzepte der Phänomenologie miteinander verglichen. Der Rückgriff auf phänomenologische Konzepte und Beschreibungen erlaubt es dabei, einen Film auf neuartige Weise zu erhellen und in anderem Licht erscheinen zu lassen – mithin den Spielraum der Interpretation zu erweitern oder eine übersehene Analogie zu ermöglichen. Gleichzeitig kann der Film aber auch helfen, phänomenologische Konzepte oder Beschreibungen mit dem ihm eigenen audiovisuellen und narrativen Mitteln zu illustrieren und sie im besten Fall besser zugänglich zu machen – was wiederum der philosophischen Veranschaulichung dient.

Der Exemplifizierungsstrategie kann dabei sehr unterschiedliches Gewicht zukommen, von einer untergeordneten Rolle am Rande einer Interpretation bis zum Hauptziel eines Textes. So finden sich beispielsweise in Laura Rascarolis Analyse (Rascaroli 1997) von Kathryn Bigelows *Blue Steel* (US 1990) kürzere Passagen, in denen sie auf die gegensätzlichen Vorstellungen über das Entstehen von Identität und die Beziehung zum Anderen zurückgreift, wie sie sich in den Texten Merleau-Pontys auf der einen Seite und Jean-Paul Sartres und Jacques Lacans auf der anderen Seite finden. Rascaroli dienen diese konträren phänomenologischen Positionen dazu, die beiden Seiten der Suche nach Identität zu illustrieren, zwischen denen Bigelows Hauptfigur Megan Turner (Jamie Lee Curtis) oszilliert.

In David Davies’ Studie zu Terrence Malicks *The Thin Red Line* (US 1998, *Der schmale Grat*) steht hingegen das von Merleau-Ponty propagierte und von J.J. Gibson und Shaun Gallagher weiterentwickelte Konzept der verkörperten Wahrnehmung im Zentrum der Interpretation (Davies 2009). Laut Davies exemplifizieren

Malicks Figuren diese verkörperte Wahrnehmung, welche er dem in der Philosophie des Geistes prominenteren intellektualistisch-kognitiven Modell der Wahrnehmung gegenüberstellt, auf sehr unterschiedliche Weise. Figuren wie Sgt. Welsh (Sean Penn) oder Lt. Col. Tall (Nick Nolte) begegnen ihrer Umwelt mit einem distanzierenden, objektivierenden und instrumentalisierenden Blick. Pvt. Witt (Jim Caviezel) hingegen ist dichter mit der Welt verwoben und reagiert auf ihre An- und Aufforderungen mit haptischen Gesten und taktilem Blick. Aber nicht nur die Figuren, auch Malicks Kamera verdeutlicht den Unterschied zwischen optischem und taktilem Blick. „The film engages us not through involving us in the narrative in any standard way, but by expressing, and making us aware of, the richness and complexity of our embodied engagement with the world,“ so Davies (2009, S. 61).

Wie ein exemplifizierender Autor mithilfe der audiovisuellen Form des Films zusätzliches Licht darauf werfen kann, was in phänomenologischen Texten bereits in geschriebener Form vorliegt, zeigen auch die Arbeiten des britischen Philosophen Dylan Trigg. So erhellt er anhand von Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* (DE 1972) Merleau-Pontys dunkel-komplexen Begriff des „wildes Seins“ (Trigg 2012). In einem Aufsatz zu David Cronenbergs *The Fly* (CA/US 1986, *Die Fliege*) stellt er eine Analogie zwischen Merleau-Pontys Konzepten des intentionalen Bogens und des Phantomgliedes und der fortschreitenden Mutation von Seth Brundle (Jeff Goldblum) her (Trigg 2011). In der deutschsprachigen Filmphänomenologie hat Christian Ferencz-Flatz zuletzt sehr überzeugend Husserls Überlegungen zur Einfühlung bzw. Fremdwahrnehmung mit Abbas Kiarostamis *Shirin* (IR 2008) zusammengedacht – ein Film, der nach Ferencz-Flatz’ „phänomenologischer Interpretation“ Husserls Überlegungen exemplarisch veranschaulicht (Ferencz-Flatz 2017).

Werfen wir abschließend noch einen Blick auf Kate Inces exemplifizierenden Aufsatz „Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda“. Darin erkennt die britische Filmwissenschaftlerin in zwei Einstellungen von Vardas Film *Les glaneurs et la glaneuse* (FR 2000, *Die Sammler und die Sammlerin*) ein „Echo“ von Merleau-Pontys berühmt gewordener Beschreibung seiner sich selbst berührender Hände, die dabei zugleich „illustriert“ werde (Ince 2013, S. 604–605). Zweimal im Laufe des Films „streichelt“ die von Varda selbst geführte Mini-Digital-Kamera mit suchenden Bewegungen in Nahaufnahme über ihre eigene Hand. Für Ince liegt es an dieser Stelle nahe, Merleau-Pontys Aufsatz „Der Philosoph und sein Schatten“ in einiger Ausführlichkeit zu zitieren, um die Analogie zu veranschaulichen. So schreibt Merleau-Ponty: „Wenn meine rechte Hand meine linke berührt, empfinde ich sie als ein ‚physisches Ding‘, aber im selben Augenblick tritt, wenn ich will, ein außerordentliches Ereignis ein: Auch meine linke Hand beginnt meine rechte Hand zu empfinden, das Ding verändert sich, *es wird Leib, es empfindet*. Das physische Ding belebt sich – oder genauer, es bleibt, was es war, das Ereignis bereichert es nicht, aber eine erkundende Kraft legt sich auf es oder bewohnt es. Ich berühre mich also berührend, mein Leib vollzieht ‚eine Art Reflexion‘. In ihm, durch ihn besteht nicht nur eine Beziehung in einer Richtung, von dem der fühlt, zu dem, was er fühlt: Das Verhältnis kehrt sich um, die berührte Hand wird zur berührenden, und ich muss sagen, dass das Berühren hier im ganzen Leib verbreitet ist und dass

der Leib ‚empfindendes Ding‘, ‚subjektives Objekt‘ ist“ (Merleau-Ponty 2007 [1961], S. 243; Hervorhebung im Original). Durch den „haptischen Blick“ der Kamera, wie Ince ihn in Anlehnung an Laura Marks nennt, werde Vardas zugleich filmender und gefilmter Körper zu jenem geradezu paradoxen subjektiven Objekt, von dem Merleau-Ponty in seinem Aufsatz spricht. Die Grenzen von Subjektivität und Objektivität verschwämmen, so Ince, und ließen durch den ‚femininen‘ nah-haptischen Blick anstelle des ‚maskulinen‘ distanziert-optischen Blickes das sensible Selbstportrait einer alternden Frau zum Vorschein kommen, die sich auf auto-erotische Weise selbst ‚berührt‘.

3 Filmphänomenologie als Analyse von Arten des Filmerlebens

Erweitern wir nun in einem zweiten Schritt auch noch den Begriff der Filmanalyse, indem wir den Fokus von der Analyse des *Films* und seiner einzelnen Komponenten zur Analyse des *Zuschauererlebens* in seinen verschiedenen Spielarten verschieben. Eingangs hatte ich in einer engen Definition die Filmphänomenologie als die Beschreibung invarianter Strukturen des bewussten subjektiven Erlebens von Filmen zusammengefasst. Dabei habe ich Merleau-Ponty zitiert, der dem Zerlegen des Films eine Absage erteilt: Einen Film zu sehen umfasst immer mehr oder zumindest etwas anderes als die Summe seiner Teile. Dieser gestaltpsychologischen Einsicht zuzustimmen, heißt aber keineswegs, Filmphänomenologen könnten in der Praxis gänzlich ohne analytische Unterscheidungen auskommen. Der Clou der Phänomenologie ist gerade, die möglichst genaue und umfassende Beschreibung jeglicher Form subjektiven Erlebens in der Welt und des damit einhergehenden Nachweises, dass unser bewusstes Erleben viel reichhaltiger und komplexer ist, als wir es in unserer habitualisierten Einstellung wahrhaben. Da unser Erlebensstrom während eines Films aber von einer schwer zu beschreibenden Vielschichtigkeit ist – hier oszillieren Bewusstseinsakte wie Wahrnehmung, Imagination, Erinnerung, Tagtraum; hier fließen Emotionen, Stimmungen, Affekte, Körperempfindungen ineinander; hier fluktuieren unterschiedliche Formen von Zeit-, Raum- oder Bilderleben – ist es für den Phänomenologen unvermeidlich, einzelne Aspekte dieses Erlebensstroms gleichsam zu isolieren und mithin analytisch vorzugehen.

Die Unterscheidungen der Filmphänomenologie erfolgen dabei – meist implizit – auf zwei – lediglich graduell – zu differenzierenden Ebenen. In beiden Fällen könnte der Begriff der Filmanalyse seine Berechtigung haben, wenngleich in einer etwas anderen Bedeutung des Wortes.

Erstens muss die Beschreibung von Erfahrung notwendig mit unterschiedlichen Abstraktionsgraden auf der Seite des *Was-wird-erlebt* arbeiten: dem Film als *intentionalem Objekt* (Phänomenologen würden hier von der *noematischen* Seite des Weltbezugs sprechen). Dabei kann sich die Filmphänomenologie auf die Beschreibung der Erfahrung des Mediums Film an sich konzentrieren, wie es Sobchack in *The Address of the Eye* versucht hat. Sie kann auf das Erleben spezifischer filmischer Modi wie Spiel-, Dokumentar- und Familienfilm fokussieren (Meunier 1969;

Sobchack 1999). Sie kann aber auch auf konkrete mediale Aspekte eingehen, wie die räumliche Erfahrung von Videobildern (Lipkin 1990) oder die haptische Erfahrung interkultureller Videoarbeiten (Marks 2000).

Zweitens kann sich die Beschreibung graduell weg vom Film als *erlebtem Objekt* hin zum Zuschauer als *erlebendem Subjekt* bewegen. Der Fokus läge dann eher auf bestimmten Bereichen des *Wie-wird-erlebt* (Phänomenologen würden in diesem Fall von der *noetischen* Seite sprechen). In diesem Fall können wir beispielsweise Sobchacks bereits erwähnte, weithin rezipierte Arbeiten zum haptischen und olfaktorischen Erleben von Filmen anführen, in welchen sie der Frage nachgeht, *ob* und, wenn ja, *wie* wir Filme tastend und riechend erleben. Man könnte auch André Bazins Texte zur unterschiedlichen Verwicklung des Zuschauers mit tiefscharfen Inszenierungen nennen: Im Gegensatz zu Szenen, die analytisch montiert sind, erleben Zuschauer tiefscharfe Szenen mit höherer aktiver Aufmerksamkeit und mit mehr Entscheidungsfreiraum, wohin sie blicken können (Bazin 2009). Nicht zuletzt habe ich selbst in meinen filmphänomenologischen Arbeiten analytische Unterscheidungen vorgeschlagen – beispielsweise zwischen verschiedenen Formen des Angsterfahrung im Kino (Hanich 2010), zwischen Spielarten des Ekelerlebens (Hanich 2011) oder zwischen unterschiedlichen Weisen, wie wir uns als Kinozuschauer mit anderen Teilen des Publikums verbunden fühlen (Hanich 2018).

Sehen wir uns zwei der genannten Beispiele etwas genauer an. Auf der Seite des Films als *erlebtem Objekt* bietet sich Jean-Pierre Meuniers kaum bekannte, aber eminent lesenswerte Studie *Les Structures de l'expérience filmique* an (1969, siehe auch die englische Übersetzung in Hanich und Fairfax 2019). Darin kategorisiert der belgische Psychologe die filmische Erfahrung als eine besondere Form dessen, was Edmund Husserl „Bildbewusstsein“ genannt hat (Husserl 2006 [1898–1925]) und die Meunier konsequenterweise als „Filmbewusstsein“ bezeichnet: Wenn wir einen Film sähen, so Meunier, seien wir uns jederzeit bewusst, dass die auf der Leinwand präsentierten Dinge und Begebenheiten in Wahrheit nur „repräsentiert“ und mithin „absent“ seien. Jean-Paul Sartres Phänomenologie des Imaginären folgend (Sartre 1995 [1940]), unterscheidet Meunier verschiedene Formen der Absenz und verdeutlicht sie anhand dreier filmische Modi: Im Familienfilm (*film-souvenir*) seien die Objekte bekannt und existent; im Dokumentarfilm seien sie unbekannt und existent; im Spielfilm schließlich unbekannt und nicht-existent. Dies führe dazu, dass wir diesen drei filmischen Modi mit sehr unterschiedlichen *Einstellungen* oder *Haltungen* gegenüber träten. In der Familienfilm-Haltung würde die Aufmerksamkeit des Zuschauers weit über das Filmbild hinaus auf eine bekannte, aber abwesende Person oder Begebenheit gerichtet, die uns durch das Medium in Erinnerung gerufen würde. In der Dokumentarfilm-Haltung – die eine Mittelstellung einnimmt – wüssten wir zwar um die Existenz des Dargestellten, hätten zuvor aber selbst keine persönliche Anschauung davon. Das Filmbild gewinnt dabei an Autonomie gegenüber den vorausgehenden und mithin erinnerten Wahrnehmungen des Zuschauers, die im Familienfilm noch dominant waren. In der Spielfilm-Haltung schließlich seien wir mit einer uns unbekanntem und von nicht-existenten Quasi-Personen bevölkerten Welt konfrontiert, die völlig unabhängig von der persönlichen Wahrnehmung und Erinnerung des Zuschauers sei. Diese Welt sei daher noch autonomer und in sich

geschlossener als in der Dokumentarfilm-Haltung, und die Aufmerksamkeit des Zuschauers fokussiere deshalb vollkommen auf die Leinwand und nicht auf anderweitig existente Personen und Ereignisse.

Das Interessante an Meuniers auf den ersten Blick etwas schematischen Unterscheidungen ist nun, dass das Filmbewusstsein beständig zwischen diesen Haltungen oszillieren kann: Beim Betrachten eines Spielfilms können sie sich beispielsweise sehr schnell vom Spielfilm- zur Dokumentarfilm-Haltung verschieben, wenn ich meine Aufmerksamkeit von der Figur James Bond abziehe und dem Schauspieler Sean Connery zuwende.

30 Jahre später hat Sobchack Meuniers phänomenologische Beschreibungen aufgegriffen und weitergedacht (Sobchack 1999). Sie macht beispielsweise den Vorschlag, den Begriff ‚Dokumentarfilm‘ nicht als ein filmisches Objekt sondern als eine bestimmte Form der subjektiven Beziehung zum Film zu begreifen: „documentary is less a *thing* than an *experience*“ (Sobchack 1999, S. 241). Zudem greift sie zwei Meunier’sche Unterscheidungen des zeitlichen Bewusstseins auf. Den Familienfilm würden wir mit einem *longitudinalen* Bewusstsein betrachten, da wir selten daran interessiert seien, was den gerade präsentierten Bildern vorausgehe oder was ihnen unmittelbar nachfolge. Anders gesagt: Es gibt keinen Suspense in der Familienfilm-Haltung. Das ist ganz anders im Spielfilm, den wir mit einem *lateralen* Bewusstsein ansehen, wo Vergangenheit und Zukunft, Rückgriff auf bereits Gesehenes und Vorgriff auf Kommendes eine zentrale Rolle spielen.

Wenden wir uns nun zuletzt noch stärker dem Zuschauer als *erlebendem Subjekt* zu. Mit etwas phänomenologischer Sensibilität können wir nämlich auch für das Gefühlserleben des Zuschauers hilfreiche analytische Unterscheidungen treffen. Denn häufig stellen sich die in der Filmwissenschaft verwendeten Emotionsbegriffe als zu grobkörnig heraus, um das umfangreiche Spektrum filmischer Emotionen angemessen beschreiben zu können. So haben mich meine phänomenologischen Untersuchungen zur paradoxen Lust an der Angst im Kino zu begrifflichen Nuancierungen geführt (Hanich 2010). Das Wort ‚fear‘ diente nur noch als Oberbegriff für eine Unterscheidung in *direct horror*, *suggested horror*, *shock*, *terror* und *dread*. Entscheidend für diese Unterscheidung war zuallererst die phänomenologische Erfahrung des Zuschauers, die freilich an narrative Standardsituationen und formale filmische Eigenschaften gekoppelt bleibt. So macht es für das körperliche und zeitliche Erleben des Zuschauers einen erheblichen Unterschied, ob er (a) mit einer plötzlich hereinplätzenden Bedrohung konfrontiert wird, die den Körper ruckartig zusammensucken und den Zeitfluss auf ein markantes Jetzt zusammenschnurren lässt (*shock*) oder ob er es (b) mit einer antizipierenden Angstform zu tun hat, die ihn geradezu paralyisiert an den Kinossessel fesselt und ihn bang und atemlos das unmittelbar Bevorstehende erwarten lässt (*dread*). Zudem hat es Folgen für die Angsterfahrung, ob das Publikum direkt mit Bewegtbildern bedrohlicher Gewalt oder eines gefährlichen Monsters auf der Leinwand konfrontiert wird (*direct horror*) oder ob die Zuschauer Gewalt und monströse Killer – durch filmische Andeutungen und Auslassungen – zu imaginieren haben (*suggested horror*). Im letzteren Fall kommt es zu einem komplexen Zusammenspiel von Wahrnehmung und Vorstellung: Visuelle (manchmal auch auditive) Imaginationen bereichern die Wahrnehmung der

Filmbilder an und führen zu einer Art ‚mentalen Doppelbelichtung‘, die das Erleben deutlich von anderen Angstformen abhebt. Im besten Fall wäre damit durch phänomenologische Beschreibungen ein Gewinn für die Filmanalyse geliefert: Die dadurch präzisierten Begriffe – „eines der großen Mittel alles wissenschaftlichen Erkennens“ (Max Weber 2016 [1917], S. 17) – erleichtern die Verständigung über Phänomene, die nicht nur im Horrorfilm und Thriller eine zentrale Rolle spielen.

4 Fazit

Die Phänomenologie gehört nicht zu den Kernmethoden der Filmanalyse im herkömmlichen Sinn. Fasst man die Begriffe ‚Filmanalyse‘ und ‚Filmphänomenologie‘ jedoch etwas weiter, zerstreuen sich die Befürchtungen, es mit einer *contradictio in adjecto* zu tun zu haben: Eine phänomenologische Filmanalyse geht anders vor und setzt andere Schwerpunkte, aber auch sie trifft letztlich analytische Unterscheidungen.

Auf einem anderen Blatt steht ihre Anwendbarkeit im Lehrbetrieb: Während sich Studierende und Doktoranden vergleichsweise leicht tun, stilistische oder narratologische Analysen auf jeden erdenklichen Film anzuwenden und selbst abseitige Filme einer kritischen Interpretation zu unterwerfen, stehen sie häufig schüchtern vor der Frage, wie sie phänomenologisch vorgehen und welches Filmerleben sie beschreiben sollen. Früh mit anderen Methoden vertraut gemacht, fehlt es ihnen am phänomenologischen Rüstzeug, weshalb sie sich auf Bekanntes zurückziehen. Das sieht auch Vivian Sobchack so: „My pedagogical goal is to forestall my graduate students’ habitual rush into the abstraction of theoretical and formal ‚analysis‘ or contextual ‚readings‘“, so Sobchack (2011, S. 192). „Today, most graduate students are in such a hurry to ‚professionalize‘ and ‚talk the talk‘ of their disciplines that they often forget to attend to their own experience of ‚seeing‘ and ‚hearing‘ – or they devalue it. Instead, they rush to quote others“ (2011, S. 193).

Sobald jedoch die Methode verstanden wird und die anfängliche Angst vor dem Unvertrauten überwunden ist, entdecken Studierende oft eine verblüffende Fülle an zu beschreibenden Filmerfahrungen, zu denen wenig bis überhaupt keine Forschung vorliegt: von der Phänomenologie des *binge watching* und des Virtual-Reality-Dokumentarfilms über das Gefühl, einen Film als ‚tiefgründig‘, ‚Ehrfurcht einflößend‘ oder ‚fremd‘ zu empfinden, bis hin zur Phänomenologie der nostalgischen Sehnsucht nach einer Zeit, die man zwar nie erlebt hat, in die einen das Kino aber eintauchen lässt. Genau hierin liegt die pädagogische Herausforderung – und das Versprechen – einer phänomenologischen Filmanalyse.

Literatur

- Bazin, André. 2009. *Was ist film?* 2. Aufl. Berlin: Alexander Verlag.
- Davies, David, Hrsg. 2009. Vision, touch, and embodiment. In *The thin red line*. London: Routledge.

- Detmer, David. 2013. *Phenomenology explained: From experience to insight*. Chicago: Open Court.
- Ferencz-Flatz, Christian. 2017. Einfühlung und Spiegelung. Eine phänomenologische Interpretation zu Shirin (2008). In *Empathie im Film. Perspektiven der ästhetischen Theorie, Phänomenologie und analytischen Philosophie*, Hrsg. Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran, 89–108. Bielefeld: Transcript.
- Ferencz-Flatz, Christian, und Julian Hanich. 2016. What is film phenomenology? *Studia Phaenomenologica* 16:11–61.
- Hanich, Julian. 2010. *Cinematic emotion in horror films and thrillers. The aesthetic paradox of pleasurable fear*. New York: Routledge.
- Hanich, Julian. 2011. Toward a poetics of cinematic disgust. *Film-Philosophy* 15(2): 11–35.
- Hanich, Julian. 2016. Experiencing extended point-of-view shots. A film-phenomenological perspective on extreme character subjectivity. In *Subjectivity across media: Interdisciplinary and transmedial perspectives*, Hrsg. Maike Sarah Reinerth und Jan-Noël Thon, 127–144. New York: Routledge.
- Hanich, Julian. 2018. *The audience effect. On the collective cinematic experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hanich, Julian, und Daniel Fairfax, Hrsg. 2019. *Jean-Pierre Meunier: The structures of the film experience: Filmic identification. Critical essays, Historical assessments, phenomenological expansions*. Amsterdam: Amsterdam University Press (im Druck).
- Hanich, Julian, und Christian Ferencz-Flatz. 2018. Filmphänomenologie. In *Handbuch Filmwissenschaft*, Hrsg. Britta Hartmann, Ursula von Keitz, Markus Kuhn, Thomas Schick und Michael Wedel. Stuttgart: Metzler (in Vorbereitung).
- Husserl, Edmund. 2006. *Phantasie und Bildbewusstsein*. Hamburg: Meiner.
- Ince, Kate. 2013. Feminist phenomenology and the film world of Agnès Varda. *Hypatia* 28(3): 602–617.
- Lipkin, Steve. 1990. Technology as ontology: A phenomenological approach to video image resolution. *Quarterly Review of Film and Video* 12(3): 93–98.
- Marks, Laura U. 2000. *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1966. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2000. Das Kino und die neue Psychologie. In *Sinn und Nicht-Sinn*. München: Fink.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2007. Der Philosoph und sein Schatten. In *Zeichen*. Hamburg: Meiner.
- Meunier, Jean-Pierre. 1969. *Les structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*. Louvain: Librairie universitaire.
- Mity, Jean. 2000. *The aesthetics and psychology of the cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rascaroli, Laura. 1997. Steel in the gaze: On POV and the discourse of vision in Kathryn Bigelow's cinema. *Screen* 38(3): 232–246.
- Sartre, Jean-Paul. 1995. *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Reinbek: Rohwolt.
- Smith, Marquard. 2008. Phenomenology, mass media, and being-in-the-world: Interview with Vivian Sobchack. In *Visual culture studies*, 115–130. Los Angeles: Sage.
- Smith, David Woodruff. 2013. Phenomenology. In *Stanford encyclopedia of philosophy*, Hrsg. Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/>. Zugegriffen am 24.10.2017.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The address of the eye. A phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian. 1999. Toward a phenomenology of nonfictional film experience. In *Collecting visible evidence*, Hrsg. Jane M. Gaines und Michael Renov, 241–254. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Sobchack, Vivian. 2004. What my fingers knew: The cinesthetic subject, or vision in the flesh. In *Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press.
- Sobchack, Vivian. 2011. Fleshing out the image: Phenomenology, pedagogy, and Derek Jarman's *blue*. In *New takes in film-philosophy*, Hrsg. Havi Carel und Greg Tuck, 191–206. Hampshire: Palgrave-Macmillan.
- Sobchack, Vivian. 2013. The dream olfactory: On making scents of cinema. In *Carnal aesthetics: Transgressive imagery and feminist politics*, Hrsg. Marta Zarzycka und Bettina Papenburg, 121–143. London: I.B.Tauris.
- Trigg, Dylan. 2011. The return of the new flesh: Body memory in David Cronenberg's *The Fly*. *Film-Philosophy* 15(1): 82–99.
- Trigg, Dylan. 2012. The flesh of the forest: Wild being in Merleau-Ponty and Werner Herzog. *Emotion, Space, and Society* 5(3): 141–147.
- Weber, Max. 2016. *Wissenschaft als Beruf*. Berlin: Holzinger.