media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Anke Zechner

Fingerübungen – Von der Struktur des kinematographischen Körpers zur haptischen Wahrnehmung. Vivian Sobchacks phänomenologische Filmtheorie und die Debatte um Jane Campions THE PIANO

2016

https://doi.org/10.25969/mediarep/13011

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Zechner, Anke: Fingerübungen – Von der Struktur des kinematographischen Körpers zur haptischen Wahrnehmung. Vivian Sobchacks phänomenologische Filmtheorie und die Debatte um Jane Campions THE PIANO. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 1992, Jg. 25 (2016), Nr. 2, S. 105–117. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/13011.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.montage-av.de/pdf/2016_25_2_MontageAV/montageav16-2-Zechner.pdf

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Fingerübungen – Von der Struktur des kinematographischen Körpers zur haptischen Wahrnehmung

Vivian Sobchacks phänomenologische Filmtheorie und die Debatte um Jane Campions THE PIANO

Anke Zechner

Vivian Sobchacks struktureller Neuformulierung einer phänomenologischen Filmtheorie in *The Address of the Eye* wurde 1992 noch nicht allzu viel Beachtung geschenkt, um so mehr aber einem Film, den Sobchack einige Jahre später zum Anlass einer Konkretisierung ihres theoretischen Ansatzes nehmen würde. Mit The Piano (AUS/F/NZ 1992) von Jane Campion gewann 1993 erstmals ein Film einer Frau in Cannes die Goldene Palme. Der Wandel, der sich damit manifestierte, ist nicht nur filmästhetisch oder filmpolitisch bemerkenswert. Zeitgleich vollzog sich ein Wechsel in der Filmtheorie durch ein neues Interesse an phänomenologischen und körperbezogenen Ansätzen. Sobchack selbst beschreibt einige Jahre später in «What My Fingers Knew», wie dieser Film bei ihr geradezu einen Schock des Erkennens der eigenen körperlichen Verfasstheit auslöste, und nimmt The Piano zum Anlass, einen grundsätzlichen Spalt zwischen der damals gängigen Filmtheorie und der tatsächlichen Filmerfahrung anzugehen, der ihren neo-phänomenologischen Ansatz begründet (Sobchack 2004, 53). Diese intensive körperliche Erfahrung, die Sobchack zum Anlass ihrer Reformulierung phänomenologischer Filmtheorie nimmt, steht einer kritischen Debatte um The Piano gegenüber – ein Wechselverhältnis, das auch Grenzen des sich damals neu etablierenden Ansatzes aufzeigt.

Das Kinosubjekt

In den frühen 1990er-Jahren vollzog sich erkennbar eine Ablösung der vorherrschenden semiotischen und psychoanalytischen Paradigmen durch Neuansätze der Filmtheorie, welche den Körper gegenüber dem Filmtext in das Zentrum rückten. Der sezierenden (ideologiekritischen) Analyse des Films als bedeutungstragende Einheiten wurden Formen der subjektiven Wahrnehmung und der körperlichen Kinoerfahrung wieder entgegengesetzt. Einen entscheidenden Anteil dieses Wandels bildete die Rückkehr der Phänomenologie in die Filmtheorie (vgl. Zechner 2016).

Als einen zentralen Text dieses Wandels muss *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* von 1992 gesehen werden. Darin entwirft Vivian Sobchack eine strukturelle Parallele zwischen der menschlichen Wahrnehmung und der Wahrnehmung des Films. Der Film ist für sie ein auf körperlicher Erfahrung als Mittel des bewussten Ausdrucks beruhendes Kommunikationssystem. Durch diese Grundlage repräsentiert er nicht eine gemachte Erfahrung, sondern er präsentiert sie in der direkten Erfahrung seiner wahrnehmbaren und ausgedrückten Existenz (Sobchack 1992, 9–11). Die ZuschauerInnen nehmen im Kino Wahrnehmung wahr. Damit die Filmwahrnehmung zur Begegnung mit einer Wahrnehmung werden kann, die nicht die meine ist, muss man Sobchack zufolge dem Film selbst Subjektivität und einen Leib zugestehen. Nicht nur überträgt sie damit die phänomenologische Vorstellung der Leibgebundenheit der Zuschauerwahrnehmung auf die Kinowahrnehmung, sondern sie schreibt auch dem Medium Film selbst eine intentionale Struktur der Wahrnehmung zu. Handelte es sich bei der Filmwahrnehmung nicht um eine leibhaftige, die meiner gleicht, könnte ich diese nicht als Wahrnehmung teilen.

Auch der Film weist deshalb die Doppelstruktur von Sehen und Gesehenwerden auf, die Maurice Merleau-Ponty dem menschlichen Leib zuschreibt. Es bildet sich eine wechselseitige Beziehung zwischen Film und ZuschauerInnen: «a transitive relationship between two or more objective body-subjects, each materially embodied and distinctly situated yet each mutually enworlded» (ibid., 25).

Für diese Vorstellung ist die Annahme des Films als zweites Subjekt notwendig, da der Austausch von Wahrnehmungserfahrung den Austausch zweier intentionaler Körper voraussetzt, handelt es sich doch in diesem Austauschverhältnis um ein Gegenüber von Sehen und Gesehenwerden. Sobchack entwirft den Film als eine intentionale Dreierkonstellation: als die Wahrnehmung einer anderen Wahrnehmung, die

sich durch Auswahl ausdrückt. Wie unsere Erfahrung von Welt bildet die Filmerfahrung eine Ganzheit im mehrfachen Sinne. Darüber hinaus ist Filmwahrnehmung eine dynamische und transitive Korrelation vom Objekt des Sehens, dem Akt des Sehens und dem Subjekt des Sehens (ibid., 49). Diese verschiedenen Seiten des Sehens entsprechen dem Sehen von Welt, dem Ausdruck des Sehens und der passiven Synthese des Sehens als Erfahrung.

Der Film ist kein Objekt, kein Ding, das gesehen wird, sondern verkörperte Erfahrung, an der ich teilhaben kann. Die Wahrnehmung des Films nehmen die ZuschauerInnen nicht als die eigene wahr, da sich der eigene Körper vom Filmkörper unterscheidet. Diese Wahrnehmung ist eine andere, in den technischen Möglichkeiten des Films ausgeweitete, die man über das Wechselverhältnis mit der eigenen Wahrnehmung erfahren kann. Im Gegensatz zum fixierten, repräsentierenden Bild der Fotografie, das ich als stillgestelltes Objekt ‹besitzen› kann, nehme ich Film nicht als Objekt wahr, sondern als die Erfahrung von Welt durch ein anonymes intentionales Subjekt, das «eine *Darstellung* der objektiven Welt *vorstellt*» (Sobchack 1988, 421).[1] Gerade in seiner Zeitlichkeit kann der Film kein Objekt sein, sondern wird zum Subjekt, dessen Akt des Sehens in den Akt der Signifikation eingreift. Die Filmwahrnehmung wird damit zum dynamischen Austausch zweier sehender Subjekte in der Zeit – zwischen mir und dem Film. Ich gehe mit ihm eine Verbindung ein, die das Sehen zum intersubjektiven macht (Sobchack 1992, 56, 141).

Interobjektivität

Dieser auf das Subjekt konzentrierte Ansatz wurde oft in Zweifel gezogen und Sobchacks Konzeption des Kinosubjekts dafür kritisiert, die Herstellung eines fixen, identischen Körpers im Kino zu entwerfen.[2] Die von Sobchack beschriebene cinematische Struktur lässt aber

1 Diese technischen Möglichkeiten der Intentionalität des Films unterscheidet Sobchack in einem kürzeren Aufsatz medienvergleichend von der Intentionalität von Fotografie und digitalen Medien. Die Unterschiede macht sie dort vor allem an der Zeitlichkeit und Räumlichkeit der Wahrnehmung dieser Medien fest. Es ist gerade die Beweglichkeit des Films, welche auf die körperliche Beweglichkeit verweist und damit «die Existenzform des Sehens sichtbar in einem Strom sich bewegender Bilder» macht (Sobchack 1988, 421).

2 Es sind vor allem an Deleuze angelehnte Filmtheorien, die Sobchack ihren Körperbegriff und den fixen Subjektstatus vorwerfen (vgl. z.B. Kennedy 2000). Drehli Robnik kritisiert vor allem die Herstellung einer falschen Einheit durch diesen Körperbegriff (Robnik 2002, 258). Er stellt Sobchack die zeitgleich entstehende Filmtheorie von Steven Shaviro gegenüber, welche ebenfalls

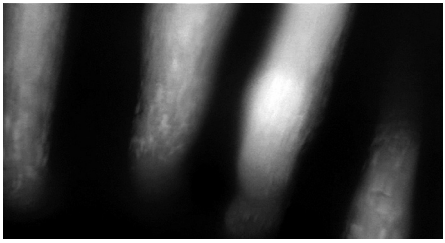
nicht nur grundlegende Veränderungen des Körpers im Kino nicht zu, sondern auch Ebenen des Empfindens aus. Damit übergeht sie gerade einen kritischen Anteil der phänomenologischen Theorie, und zwar die Notwendigkeit einer geteilten Objekthaftigkeit, die erst die leibliche Wahrnehmung ermöglicht – ein gemeinsames Sein als Objekt.

Ein Wechsel zu dieser Objekthaftigkeit lässt sich jedoch bei Sobchack selbst bereits 1994 in «Die Materie und ihre Passion» finden. Darin wechselt ihr theoretisches Konstrukt der Intersubjektivität zur Interobjektivität, welche sie wiederum mit Merleau-Ponty begründet. Nun ist nicht mehr der subjektive Charakter des Leibes zentral, sondern dessen Fleisch, die geteilte Objektivität, die erst den Austausch begründet. Es ist auch der eigene Charakter als Objekt, der den FilmzuschauerInnen im Kino vermittelt wird. In Anlehnung an das Spätwerk Merleau-Pontys weist Sobchack auf den interobjektiven Charakter auch der Filmwahrnehmung hin: Körper und Ding durchdringen sich gegenseitig in einer gemeinsamen Materialität, die sich im Begriff des Fleisches konkretisiert. Diese gemeinsame Materialität ist die Grundlage einer chiasmatischen Beziehung des Austauschs mit der Welt.[3]

Beim Teilen einer gemeinsamen Erfahrung wie der Filmwahrnehmung im Kino geht es daher nicht allein um ein intersubjektives Verhältnis, sondern vor allem auch um die Interobjektivität der Beziehung zum Anderen, die geteilte Objekthaftigkeit und die chiastische Beziehung der Wahrnehmenden mit dem Wahrgenommenen als Aufhebung der Grenze von Leib und Welt. Das wahrnehmende Körper-Subjekt weiß, «was es materiell bedeutet, ‹ein Objekt zu sein›», ebenso wie es als ein sich an die Welt hingebendes Subjekt nach dem Sinn dessen sucht, «was es materiell heißt, ‹ein Subjekt zu sein›» (Sobchack 1994, 196). Die gegenseitige Durchdringung der Interobjektivität ist zwar eine passive, liegt aber einem «gelebte[n] Engagement in der Welt» zugrunde (ibid., 197). Das ‹Fleisch› als Verflochtenheit in der gemeinsamen Existenz in einer gemeinsamen Materialität beinhaltet damit ein anderes Verhältnis von Aktivität und Passivität. Die «Passivität unserer eigenen Stofflichkeit» (ibid., 202) bedeutet als gemeinsamer Ursprung der objektiven

Psychoanalyse und Text- und Sprachtheorie durch einen neuen Körperansatz hinter sich lässt. Diese propagiert z.B. eine über das Subjekt und den herkömmlichen Körper hinausgehende körperliche Filmerfahrung (vgl. Robnik 2002, 262–264).

3 Als «Einrollen des Sichtbaren ins Sichtbare» (Merleau-Ponty 1986, 185) bezieht sich der Begriff des ‹Fleisches› bei Merleau-Ponty auch auf andere Körper, die ebenso das gemeinsame ‹Fleisch› miteinander teilen wie die Wahrnehmenden mit dem Wahrgenommenen. Allerdings ist diese ‹Zwischenleiblichkeit› keine Einheit in der Art der Synergie der Organe in meinem Körper, sondern besteht im Teilen der anonymen Sichtbarkeit.



1–2 Wissende Hände in THE PIANO

Materialität Entfremdung und Hingabe zugleich. Allein die Anerkennung dieses Ursprungs als Grundlage des eigenen Bewusstseins macht die Einfühlung in Welt und Andere möglich.

Für Sobchack zeigt sich gerade in der geteilten Objekthaftigkeit des Fleisches, dass körperliche Wahrnehmung nicht nur ein somatischer Reflex auf sinnliche Reize sein kann. Die geteilte Leiblichkeit der Wahrnehmung erfasst einen Sinn, der sonst nicht erfahrbar wäre. Damit sind der Körper oder der Leib nichts, was sich entzieht oder außerhalb des Sinns des Wahrgenommenen zu verorten wäre, sondern eine grundlegende Gegebenheit (ibid., 60–61).

Haptische Wahrnehmung

Körperlich erfahrbaren oder allein durch ihren Körper gegebenen Sinn beschreibt Sobchack anschaulich in einem Text über ihre eigene subjektive Filmwahrnehmung, die sie an THE PIANO festmacht. Die ersten beiden Einstellungen eines Films – der 1992, dem Publikationsjahr von *The Address of the Eye* produziert wurde – ermöglichten ihr eine Erfahrung der Wahrnehmung der Struktur des ‹Fleisches›: einer Entstehung von Bedeutung durch geteilte Objekthaftigkeit, die an das eigene ‹Fleisch› gebunden ist (ibid.). Diese Kinoerfahrung schildert Sobchack als einen taktilen Schock, der weder allein dem Bild noch ihrem Körper zuzuordnen war – ein Erkennen der eigenen körperlichen Verfasstheit, der geteilten Objekthaftigkeit, vermittelt über ein unscharfes Bild. Die Kamera blickt durch eine unscharfe, nicht zu erkennende Hand, die quasi das eigene Auge abdeckt. Erst durch den Gegenschuss klärt sich das Bild. «Despite my ‹almost blindness›, the ‹unrecognizable blur,› and resistance of the image to my eyes, *my fingers knew what I was looking at* – and this *before* the objective reverse shot that followed to put those fingers in their proper place (that is, to put them where they could be seen objectively rather than subjectively ‹looked through›)» (ibid., 63).

Der Sinn der Filmwahrnehmung ist hier für Sobchack deutlich über den eigenen Körper vermittelt. Andererseits werden dessen Sinnlichkeit, dessen synästhetische Fähigkeiten im Kino verstärkt. In ihrer Ausführung bezieht sie sich auf Merleau-Pontys Einschätzung der Synästhesie als einer grundlegenden Fähigkeit, die wir in unserer analytischen wissenschaftlichen Welt leugnen und verlernen.[4] Diese synästhetische leibliche Grundstruktur der Wahrnehmung beschreibt für Sobchack nun vor allem die Filmwahrnehmung, welche sie daher als «cinesthetic» bezeichnet. In der Teilnahme der ZuschauerInnen an der verkörperten Wahrnehmung des Films ist immer ihr ganzer Körper mit allen Sinnen gleichzeitig eingebunden, wodurch nach Sobchack die Wahrnehmung eines Films zu einer Erfahrung des Tastens, Schmeckens oder Riechens werden kann. «We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our sensorium» (Sobchack 2004, 63). Die Körper im Film sind zugleich wirklich und fiktional. Sie vermischen sich mit den Zuschauerkörpern auf körperlicher wie kognitiver Ebene und konstituieren das cinesthetische Subjekt der Filmerfahrung, vorgängig zur Ebene der Signifikation (ibid., 67).

Phänomenologische Filmwissenschaft versucht sich diesem cinesthetischen Subjekt von vielen Seiten her anzunähern und dem körperlichen Sinn, der in der institutionellen Filmwissenschaft oft ausgeklammert wurde, näherzukommen. Dabei stellt sie sich nicht nur Semiotik und psychoanalytischer Filmtheorie entgegen, sondern auch dem Okularzentrismus. Den materiellen Qualitäten des Films, seiner Oberfläche und den ‹niederen› Sinnen, vor allem aber dem Haptischen wird eine neue Rolle zugeschrieben. Aufbauend darauf verändert sich nicht nur die Hierarchie der Sinne, sondern auch deren Funktion. Es geht hier allerdings nicht nur um das Aufwerten des Riechens, Fühlens und Schmeckens des Films, also um eine Steigerung des Sensuellen, sondern auch um eine andere Visualität oder um andere, nicht voyeuristische Funktionen des Auges.[5]

4 Im Unterschied zur klinischen Diagnose der genuinen Synästhesie, in der die Reizung eines Sinnes unwillkürlich andere Sinne mitbeeinflusst, geht Merleau-Ponty von einer leibhaftigen Urschicht der Sinne aus, «die der Teilung der Sinne vorgängig ist» und die die unterschiedlichen Welten der einzelnen Sinne miteinander verbindet (Merleau-Ponty 1966, 266). Wir nehmen vermittelt über unseren Leib immer mit allen Sinnen gleichzeitig wahr; ein reines Sehen oder Hören ist ein künstlich erzeugter Zustand.

5 Eine solche andere Visualität wird nicht so sehr von Sobchack selbst, sondern vor allem von Laura Marks mit ihrem Ansatz der haptischen Visualität ausgearbeitet. Auch andere TheoretikerInnen, wie Ann Rutherford oder Jennifer Barker stellen das

Wichtig für einen filmtheoretischen Anschluss des phänomenologischen Ansatzes wird neben dieser anderen, den Okularzentrismus umgehenden Ästhetik, vor allem der Aspekt der Hingabe in der Filmwahrnehmung und die diese begründende These der Interobjektivität. Doch lassen sich gerade an dem von Sobchack für ihre eigene Filmwahrnehmung ausgewählten taktilen Film auch Schwierigkeiten eines solchen Ansatzes aufzeigen.

Der Film

The Piano ist im Neuseeland des 19. Jahrhunderts angesiedelt. Der Film handelt von der Beziehung einer stummen, schottischen Frau, Ada (Holly Hunter), die von ihrem Vater mit einem unbekannten neuseeländischen Landbesitzer Stewart (Sam Neill) verheiratet wurde, zu dem assimilierten (tätowierten und Maori sprechenden) Siedler Baines (Harvey Keitel). Das Verhältnis zwischen Ada und den beiden gegensätzlichen Männern wird durch ein Piano bestimmt, welches neben der ihre Zeichensprache übersetzenden Tochter das einzige Ausdrucksmittel von Ada ist. Das Piano wird, nachdem es Stewart seiner Ehefrau unter Missachtung der essenziellen Bedeutung für Ada entzogen hat, zur Grundlage eines ‹perversen› Tauschvertrags mit Baines. Dieser hat das Piano zwar im Tausch gegen Land inklusive Klavierstunden von Stewart erworben, erstattet es Ada jedoch, wiederum in einem Tauschhandel, Taste für Taste für ‹kleine Gefälligkeiten› (Berührungen) zurück. Dieser Tauschhandel wird im Laufe des Films zunehmend zu einem sexuellen und eskaliert in einem Gewaltakt des betrogenen Stewarts gegen Ada: der Amputation ihres Zeigefingers. Nach dem gewalttätigen Übergriff Stewarts gibt dieser Ada jedoch resignierend frei, und sie bricht mit ihrer Tochter und Baines auf, um ein neues Leben anzufangen. Bei der Überfahrt beschließt sie spontan, das Piano als Altlast von Bord werfen zu lassen, verfängt sich aber in einem Seil und wird mit dem Klavier zum Meeresgrund gezogen. Zwar befreit sie sich von diesem Seil und entscheidet sich, zur Meeresoberfläche zurückschwimmend, für das Leben – die Nahtoderfahrung bleibt jedoch ambivalent, kommt in ihren Träumen zurück und bildet das eindrückliche Schlussbild des Films.

Taktile von bestimmten flächigen oder unscharfen Ästhetiken und sich annähernder Filmwahrnehmung in den Vordergrund. Meist handelt es sich bei der Beschreibung haptischer Bilder um Bilder, welche sich der einordnenden visuellen Aneignung durch Unschärfe oder die Kadrierung sprengende taktile Nähe entziehen.

3–4 Gegensätzliche Männer? THE PIANO

Sobchack konzentriert sich bei der Besprechung des Films allein auf die ersten beiden Einstellungen, in denen ein unscharfes, kaum identifizierbares Bild eines Blicks durch die die Augen bzw. die Kamera abdeckenden Hände von ihren eigenen Händen innerlich reflektiert wurde und ihr Filmwahrnehmung als ganzheitliche bzw. doppelseitige Annährung vermittelte: «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. […] Objectivity and subjectivity lose their presumed clarity» (ibid. 66).

Die Ästhetik dieses mehrfach ausgezeichneten Films zeichnet sich jedoch nicht allein durch haptische Visualität und unscharfe Einstellungen aus, vielmehr stellt er eine gesteigerte Sinnlichkeit gerade durch eine Mischung her, die Okularzentrismus nicht in jeder Hinsicht umgeht. Für Laura Marks erzeugt The Piano haptische Wahrnehmung gerade in dem Wechsel von haptischer Visualität der Unschärfe und scharfen Totalen sowie intensivem Ton und permanenter Kamerabewegung, die ein Gefühl der Berührung erzeugt (vgl. Marks 2000, 172). Das Gefühl des Salzes auf der eigenen Haut oder der Klebrigkeit des Matsches sowie der Berührung der Stoffe, von dem so viele Rezensionen in der Fach- und Tagespresse euphorisch berichten,[6] wird in The Piano also nicht allein durch haptische Visualität vermittelt, sondern durch den geschickten Wechsel zwischen taktiler Überschärfe von Oberflächen, einer extremen Nähe der fast durchgehend bewegten Kamera und sehr weiten, überscharfen Totalen.

Kontroversen

Gerade aufgrund dieser überbordenden sinnlichen und taktilen Visualität ist es jedoch kein Zufall, dass der Film im wissenschaftlichen Diskurs

6 Sobchack nennt als nur ein Beispiel unter vielen die *Los Angeles Daily News* vom 19. 11.1993 (Sobchack 2004, 53).

5–6 Haptische Visualität und Schärfentiefe in THE PIANO

zunächst vor allem aufgrund seiner Inhalte und als problematischer Film thematisiert wurde. Hier kann ein Zusammenhang mit der Notwendigkeit einer neuen Theorie der Sinnlichkeit gesehen werden, um sich einer solchen Visualität überhaupt annähern zu können. Diese steht jedoch gleichzeitig in Beziehung zu einem generellen Wandel der sinnlichen Ästhetik des Erzählkinos, einer Ästhetik, die abhängig von technischen Möglichkeiten und dem generellen *state of the art* von einem Versprechen der Unmittelbarkeit ausgeht. So war THE PIANO zwar einerseits der erste Marketingerfolg eines Arthouse-Films, der von einer Frau, noch dazu mit feministischem Anspruch, gedreht wurde. Andererseits spaltete der Film vor allem auch die feministische Diskussion und führte zu einer Debatte, die z.B. in der Zeitschrift *Screen* 1995 ausgetragen wurde.

Sobchack selbst nennt in ihrem Text die Debattenbeiträge (Sobchack 2004, 61, Fußnote 37), die um die Problematiken von

Kolonialismus und Sexismus kreisen. Diese Diskussion um die problematischen Inhalte führte den Film wieder stärker auf seine textuelle Ebene zurück, während die intensive Ästhetik des Films weitestgehend ausgespart blieb. Die Debatte drehte sich vor allem um das merkwürdige sexuelle oder auch masochistische Tauschverhältnis und dessen Aufhebung zwischen Baines und Ada, das zur Inszenierung weiblichen Begehrens wird, aber auch die Thematisierung des Tauschverhältnisses zwischen den Kolonialisten spiegelt.[7]

Auch die in den letzten Jahren erschienenen Rückblicke auf den Film und die Debatte können die Ambivalenz zwischen der Faszination für die ästhetische Qualität des Films sowie für die Darstellung weiblicher Subjektivität und den Ärger über das Repräsentierte, die Darstellung der Maoris und der männlichen Gewalt nicht auflösen. Viele Texte kritisieren den Film dagegen weiterhin als postkoloniale Vorstellung in der Tradition westlicher Mythen. Ihre Kritik konzentriert sich dabei vor allem auf verschiedene Formen der Ambivalenz innerhalb des Films, so auf eine Darstellung der Maori, die einer gefährlichen Karikatur ähnle (so die neuseeländische Theoretikerin Leonie Pihama, dargestellt bei Reid 2000, 115), sowie eine vereinfachende Unterscheidung der beiden Männer in gute und böse Kolonialisten, welche den tatsächlichen Kontrast zu den Maori überdecke und der Methode des *blackfacing* ähnle (Reid 2000). Die Problematik des sexuellen Begehrens wird allerdings nicht mehr aufgrund der dargestellten Machtverhältnisse der Geschlechter kritisiert, sondern konzentriert sich auf die ambivalente Erotik des Schlussbildes (Klinger 2006; Jolly 2009).[8]

7 Hierin sieht die Kritik eine Reproduktion von Unterwerfung und postkolonialer Unterdrückung. So warfen in der *Screen*-Debatte von 1995 beispielsweise Linda Dyson und Stella Bruzzi Fragen auf, welche die Darstellung der weißen Frauen vor einem postkolonialen Hintergrund betreffen. Handelt es sich um eine neuartige Darstellung weiblichen Begehrens und oder um die Identifikation mit einem Vergewaltiger, als welches das Tauschverhältnis mit Baines zu Recht gesehen werden kann? So beschreibt Dyson den Film als eine romantische Selbstfindung einer weißen Frau, die vor dem Hintergrund einer Aussöhnung mit dem Kolonialismus stattfindet (Dyson 1995). Bruzzi sieht zwar anhand der auffälligen Taktilität der Bekleidung ein Verhältnis von Fetischismus und Skopophilie. Die Sexualisierung des Blickes über den Umgang mit Stoffen und der nahen Kamera führe aber zu einer Betonung des Tastsinns, die sich von Skopophilie entferne. Einzig Sue Gillett beharrt in der Debatte auf ihr eigenes subjektives körperliches Empfinden der Ambivalenz des Films, welche durch postkoloniale oder feministische Kritik allein nicht fassbar sei.

8 Klinger z.B. rückt dieses Schlussbild als «arresting image» ins Zentrum, dessen Ambiguität die spezifische Ästhetik des Films an eine extreme Affizierung knüpfe, auch um einer Gleichsetzung des positiven Neuanfangs am Ende des Films mit einer reaktionären Phantasie zu entgehen (Klinger 2006, 34 f). Keine einzige der

7 Under Water: THE PIANO

So zeigt ein Film, der 1992 zeitgleich mit einem Wechsel des Theorieparadigmas zu Körperlichkeit und Sinnlichkeit entstanden ist, einerseits die Übereinstimmung eines theoretischen Entwurfs und einer filmischen Wahrnehmungserfahrung. Die spezifische Ästhetik dieses Films scheint erst anhand dieses theoretischen Wechsels beschreibbar zu werden. Doch erschließen sich in diesem Doppelcharakter zugleich auch Grenzen des wechselseitigen Erfassens. Die Hinführung der sich dem Textparadigma entgegensetzenden und sie erweiternden sinnlichen Erfahrung zu einer Öffnung der zuvor herrschenden Paradigmen der Filmtheorie ist in diesem Zusammentreffen ebenso zentral wie zugleich problematisch. Eine Abgrenzung vom Film als Text, von Ideologiekritik und Psychoanalyse scheint gerade bei diesem Film nicht vollständig aufzugehen, denn die besondere ästhetische Erfahrung intensiven haptischen Austauschs mit dem Wahrgenommenen kann nicht von der inhaltlich problematischen Rahmung des Kolonialismus abgetrennt werden. Die besondere subjektive Filmerfahrung wird hier erst dann weiterführend, wenn sie mit textuellen Ebenen gemeinsam reflektiert wird. Aus der Ablehnung der Konzentration auf den Film als Text heraus, kann kein unhinterfragtes Feiern einer ästhetischen Sinnlichkeit folgen. Erst zusammengenommen mit kritischen Ansätzen kann man sich THE PIANO als einem nicht allein haptischen, sondern auch feministischen Film annähern, der zugleich aus postkolonialer Perspektive problematisch bleibt – ein Verhältnis, dessen Analyse weiterer Fingerübungen bedarf.

Diskussionen vertieft jedoch die Analyse der registrierten körperlichen Intensität und nähert sich dem Film weiter phänomenologisch an. Die Wechselwirkung der besonderen Erotik der Beziehung zwischen Ada und Baines mit einer Ästhetik der Hingabe wird wohl wegen der ‹problematischen› Rahmung kaum ausgeführt.

Literatur

Barker, Jennifer M. (2009) *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience.* Berkeley/London/Los Angeles: University of California Press.

Bruzzi, Stella (1995) Temptestous Petticoats: Costume and Desire in The Piano. *Screen 36,3,* Autumn 1995, S. 257–266.

Dyson, Linda (1995) The Return of the Repressed? Witness, Femininity and Colonialism in The Piano. *Screen* 36,3., S. 267–276.

Gillett, Sue (1995) Lips and Fingers: Jane Campion's The Piano. Screen 36,3 S.277–287.

Jolly, Margaret (2009) Looking Back? *Australian Feminist Studies* 24,59, S. 99–121.

Kennedy, Barbara M. (2000) Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Klinger, Barbara (2006) The Art Film, Affect and the Female Viewer: The Piano revisited. *Screen* 47,1, Spring 2006, S. 19–41.

Marks, Laura (2000) *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham/London: Duke University Press.

– (2002) The Logic of Smell. In dies.: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, S. 113–126.

Merleau-Ponty, Maurice (1966) *Phänomenologie der Wahrnehmung* [frz. Orig. 1945]. Berlin: de Gruyter.

– (1986) *Das Sichtbare und das Unsichtbare* [frz. Orig. 1964]. München: Wilhelm Fink.

Reid, Mark A. (2000) A Few Black Keys and Maori Tattoos: Re-reading Jane Campion's The Piano in PostNegritude time. *Quarterly Review of Film and Video* 17,2, S. 109–116.

Robnik, Drehli (2002) Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: *Moderne Film Theorie: Eine Einführung.* Hg. v. Jürgen Felix, Mainz: Bender, S. 246–286.

Rutherford, Ann (2011) *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation.* Bern u.a.: Peter Lang.

Shaviro, Steven (1993) *The Cinematic Body.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sobchack, Vivian (1988). The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ‹Gegenwärtigkeit› im Film und in den elektronischen Medien. In: *Materialität der Kommunikation*. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht & Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 416–428.

– (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience.* Princeton: Princeton University Press.

– (1994) Die Materie und ihre Passion. Prolegomena zu einer Phänomenolo-

gie der Interobjektivität. In: *Ethik der Ästhetik*. Hg. Christoph Wulf, Dietmar Kamper & Hans Ulrich Gumbrecht. Berlin: Akademie Verlag, S. 195–205.

– (2004) 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: University of California Press, S. 53–84.

Zarzosa, Augustin (2010) Jane Campion's The Piano: Melodrama as Mode of Exchange. In: *New Review of Film and Television Studies* 8,4, S. 396–411.

Zechner, Anke (2016) Phänomenologische Filmtheorie: Primat der Wahrnehmung und der Sinne. In: *Handbuch Filmtheorie*. Hg. v. Bernhard Groß & Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer (im Druck).