Kennen wir uns nicht? Filmschauspieler als ständige Begleiter

Abstract. Der amerikanische Filmwissenschaftler James Naremore stellte vor einigen Jahren in einem Interview für die Campuszeitschrift seiner Arbeitsstätte, der University of Indiana in Bloomington, den Film als die für ihn wirkungsmächtigste ästhetische Erfahrung heraus, die ihn seit seiner Kindheit im privaten und beruflichen Alltag nachhaltig prägt. In der Tat gehört der Film zu einer Alltagserfahrung, die regelmäßig in unserer Lebenswelt auftritt und als ästhetische Erfahrung wirkungsmächtig erscheint. Ästhetisch bemerkenswert ist an dieser Erfahrung auch der Filmschauspieler, der als ständiger Begleiter in unserer Lebenswelt wie selbstverständlich auftritt, sodaß wir bei jedem Aufeinandertreffen ebenso selbstverständlich versucht sind, dem Filmschauspieler die Frage zu stellen: Kennen wir uns nicht? Um diese Frage zu beantworten, werden Grundzüge einer Phänomenologie des Filmschauspielers vorgestellt, die den Körper des Schauspielers als eine körperliche Intelligenz (an-) erkennen und die Rückschlüsse für den Zuschauer auf sein eigenes körperliches Verständnis erlauben. In dem Vortrag soll die Fähigkeit des Kinos, das Bewußtsein des Zuschauers über die eigene Physiognomie und die eigenen Sinne anzuregen, innerhalb des Entwurfs einer Phänomenologie des Filmschauspielers vorgestellt und die Alltäglichkeit der Erfahrung herausgestellt werden: Es existiert eine alltägliche Nähe zur menschlichen Figur im Film und zum Körper des Films selbst. Der Filmschauspieler als ständiger Begleiter schafft es, den von ihm vorgestellten Körper zu refigurieren und erreicht gleichzeitig und regelmäßig die Resensibilisierung vom Körper des Zuschauers: Wir, als Zuschauer, sehen, nehmen wahr und tauchen unter Eindruck und Einsatz unseres eigenen körperlichen Wissens in das Geschehen ein und partizipieren durch den Filmschauspieler an einer direkten, unmittelbaren und ästhetisch wirkungsmächtigen Erfahrung, einer Erfahrung, die uns alltäglich erlaubt, Schauspielkunst als etwas uns verkörperndes wahrzunehmen.

Vortrag. Kennen wir uns nicht? Haben wir uns nicht schon irgendwo einmal gesehen? --- Es sind Fragen wie diese, die sich der Zuschauer häufig stellt, wenn er im Alltag regelmäßig Filmschauspielern auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm begegnet; Filmschauspieler treten hier und dort für ihn wie selbstverständlich als ständige Begleiter in seiner Lebenswelt auf, sodaß er bei jedem Aufeinandertreffen ebenso selbstverständlich versucht ist, ihnen die eingangs formulierten Fragen zu stellen. Die Schauspieler im Film bewegen sich in einem Medium, das seit über hundert Jahren zu seinem Alltag gehört und als ästhetische Erfahrung wirkungsmächtig erscheint; sie sind die Bezugspersonen für den Zuschauer in diesem wirkungsmächtigen Medium, sie sind mit ihrer Persönlichkeit und ihrer Kunst selbst wirkungsmächtig; sie erschaffen durch ihr Spiel eine Nähe zum Zuschauer, die sein Bewußtsein über die eigene Physiognomie und die eigenen Sinne anregt. Die Filmschauspieler als ständige Begleiter schaffen es, die von ihnen vorgestellten Körper zu refigurieren. Sie erreichen gleichzeitig und regelmäßig die Resensibilisierung vom Körper des Zuschauers, der in der Erfahrung mit ihnen, mit den Anderen, so Bernhard Waldenfels, im Ausdruck Sinn realisiert: "Ausdruck bedeutet nicht, daß ein inneres Erleben nach außen tritt, etwa vermittels konventioneller Zeichen, wie wir es von der Sprache her kennen, sondern Realisierung von Sinn bedeutet, daß der Sinn im Verhalten selber wirklich wird" (Waldenfels, Das leibliche Selbst, 2000, S. 229). Sinn wird im Verhalten der Filmschauspieler erfahrbar. Die Sinnerfahrung des Zuschauers mit den Filmschauspielern erschließt sich als eine Erfahrung mit den Anderen. Der Zuschauer tritt mit den Filmschauspielern in eine Beziehung und nimmt deren Spiel als eine Kunst wahr, die er selbst besitzt: Die Körper und Stimmen der Filmschauspieler regen den Zuschauer unmittelbar an, er fühlt sich von ihnen angezogen oder vielleicht abgestoßen, er verfolgt das Geschehen fasziniert oder gegebenenfalls gelangweilt, er erfährt Bewegung, Rhythmus, Mimik und Gestik auf vielfältige Weise, er ist mitgerissen oder auch beschämt, er erkennt sich in der Kunst der Schauspieler wieder und bekommt eine Rolle, in der

Selbst- und Fremderfahrung ineinander spielen. Er findet sich aktiv in dieser Rolle wieder und wird dabei von den Filmschauspielern ständig begleitet, zu denen er nicht selten jahrzehntelang haltende innige Beziehungen pflegt. Er kennt ihre Eigenarten und Merkmale und freut sich auf alte, neue, andere und fremde Begegnungen mit ihnen im Kino oder vor dem Fernseher, auch wenn diese Begegnungen ihn davon abhalten, ihnen persönlich gegenüberstehen zu können. Er verharrt im Stuhl oder Sessel in aufgezwungener Distanz und erfährt doch auch unmittelbare Nähe zu den Akteuren auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm, die außerhalb des Kinos oder Wohnzimmers nicht möglich ist, weil er ihnen dort nicht in gleicher Weise begegnen wird. *Kennen wir uns nicht? Haben wir uns nicht schon irgendwo einmal gesehen?* --- Diese Fragen weisen auf die zwischenmenschliche Beziehung hin, die zwischen Zuschauer und Filmschauspielern existiert und die eine alltägliche, dynamische und wirkungsmächtige ästhetische Erfahrung mit dem Medium Film ausmacht, eine Erfahrung, die auf der affektiven Qualität des Ausdrucks der Filmschauspieler gründet. *Doch wie läßt sich diese alltägliche Erfahrung beschreiben und verstehen; wie sind die Rollen der Filmschauspieler und des Zuschauers zu begreifen, in denen Selbst- und Fremderfahrung ineinander spielen?* --- Die Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys verdeutlicht, daß im Film mit dem Schauspieler die Sichtweise eines Anderen sichtbar gemacht wird und verweist damit zunächst auf das Bildverständnis dieses Philosophen: der Mensch entdeckt sich selbst und den Anderen in der Erfahrung mit dem Bild. Daher ist das Bild für Merleau-Ponty "ein so zentraler Gegenstand, weil es als Instrument für genuin phänomenologische Erkenntnisse herangezogen werden kann. Der Mensch bedarf des Bildes, welches die Ordnungen der Sichtbarkeit selbst sichtbar werden läßt, denn nur so kann er sich darüber aufklären, was es heißt, im Medium seiner Sinne eine Erfahrung zu machen" (Wiesing, Phänomene im Bild, 2007, S. 72). Der filmphänomenologische Ansatz Merleau-Pontys begreift die Bilder auf der Leinwand sowohl als sichtbaren Ausdruck der Wahrnehmung dieses Mediums als

auch als Objekt der Wahrnehmung des Kinozuschauers: "Es ist, kurz gesagt, die Wahrnehmung, die uns die Bedeutung des Kinos verstehen läßt: Der Film läßt sich nicht denken, er läßt sich wahrnehmen [...] Das Kino zeigt uns nicht die Gedanken des Menschen, wie es der Roman lange getan hat. Es zeigt uns sein Benehmen oder sein Verhalten, es bietet uns unmittelbar diese besondere Weise des Zur-Welt-Seins, die Dinge und die anderen zu behandeln, die für uns in den Gesten, dem Blick, dem Mienenspiel sichtbar ist und die offensichtlich jede uns bekannte Person definiert" (Merleau-Ponty, Das Kino und die neue Psychologie, 1945, S. 82). Der Film ist Ausdruck einer Erfahrung und Erfahrung eines Ausdrucks (Vgl. Sobchack, The Address of the Eye, 1992, S. 3, 4). Der menschliche Körper ist Medium und Voraussetzung der Wahrnehmung, die Sinnerfahrungen gründen im Leib. Die Erfahrung des Zuschauers mit dem Filmschauspieler erschließt sich als eine Erfahrung mit dem Anderen. Der Zuschauer tritt mit dem Filmschauspieler in eine Beziehung und nimmt dessen Spiel als eine Kunst wahr, die er selbst besitzt. Die Erfahrung mit dem Filmschauspieler wird daher als eine Erfahrung mit seinem Körper erkannt: Der Zuschauer trifft sich mit dem Filmschauspieler im Nichtvereinbarten, der Körper des Filmschauspielers zieht den Körper des Zuschauers in seine Bewegungen hinein. Beide begegnen sich innerhalb gemeinsamer Strukturen verkörperter Erfahrung: "Wahrnehmend kann der Zuschauer nicht bei sich bleiben, seine Erfahrung beginnt immer beim Anderen" (Roselt, Phänomenologie des Theaters, 2008, S. 239). Diese Begegnung ist daher ein zwischenmenschliches Treffen, in dem es um den reflektiven und reflexiven Gebrauch des Leibes und um die Wahrnehmung des Ausdrucks und den Ausdruck der Wahrnehmung geht. Sie ist ein intersubjektives Treffen, in dem Selbsterfahrung und Fremderfahrung ineinander greifen, in dem Korrelationen zwischen dem Selbst und dem Anderen bestehen. Das Andere deutet auch auf die Andersheit, auf die Alterität, auf die Beziehung zum Fremden hin: "Andersheit in der Bedeutung von Alterität, was einerseits jegliches von woanders Herkommende meint, insbesondere auch

alles, was nicht Ich ist, was mir gegenüber tritt oder der eigenen Subjektivität entgegensteht sowie andererseits dasjenige, was meine Begrifflichkeit, mein Verstehen oder Bezeichnen übersteigt" (Mersch, Frage der Alterität, 2007, S. 35). Der Zuschauer wird mit dem Filmschauspieler konfrontiert und erfährt die subjektive Wahrnehmung des Anderen und Fremden im Bild, im Spiel des Filmschauspielers, das sich zur Welt öffnet und damit ebenso leiblich und intentional erscheint wie sein eigenes Verhalten. Die Erfahrung mit dem Filmschauspieler ist eine Erfahrung mit seinem Körper, innerhalb gemeinsamer Strukturen verkörperter Erfahrung oder, wie Vivian Sobchack in einer Analyse Jim Carreys pointiert formuliert, mit seiner körperlichen Intelligenz ("his corporeal intelligence"), die für den Zuschauer Rückschlüsse auf sein eigenes körperliches Verständnis ("his own corporeal comprehension"), erlaubt (Sobchack, Thinking through Jim Carrey, 2001/ 2004, S. 277). Es existiert eine Nähe zum Körper des Schauspielers im Film und zum Körper des Films selbst. Diese Nähe ist entweder im filmischen Bild sichtbar oder wird im Bewußtsein ästhetisch erfahrbar, "es gibt", so Merleau-Ponty, "einen Rhythmus des Tons wie des Bildes. Es gibt eine Montage von Geräuschen und Tönen [...] Die Ausdrucksstärke dieser Montage besteht in dem, was uns die Koexistenz, die Simultaneität der verschiedenen Leben in derselben Welt spüren läßt, die Schauspieler für uns und für sich selbst [...]" (Merleau-Ponty, Kino und neue Psychologie, S. 78). Der Rhythmus des Tons und des Bildes, die Montage von Geräuschen und Tönen organisieren sich vor dem Zuschauer, "die Schauspieler für uns und für sich selbst" werden im Bild als sichtbare Möglichkeiten des Verhaltens wahrgenommen, indem sie sich artikulieren, sich bewegen und miteinander agieren. Eine Möglichkeit des Verhaltens präsentiert der amerikanische Regisseur Quentin Tarantino in seinem vielfach konsumierten, mehrfach prämierten wie teilweise umstrittenen Werk PULP FICTION von 1994, in dem er seine Hauptdarsteller Uma Thurman und John Travolta in einem Fast Food Restaurant aufeinandertreffen läßt:

Thurman bedeutet (in der Figur der Mia Wallace) ihrem Gegenüber Travolta (als Vincent Vega) und uns: "that's when you know you found somebody special. When you can just shut [the fuck] up for a minute, and comfortably share silence", sie sagt Travolta und uns, daß auch das Schweigen zusammen mit ihr und Travolta etwas Angenehmes sein kann, etwas, daß wir als effektvoll verstehen, etwas, daß wir unmittelbar begreifen, weil wir den Sinn auf ihrem Gesicht, mit ihrer Stimme und in ihren Gesten erschließen können: "Der Sinn des Films ist mit seinem Rhythmus verschmolzen, wie der Sinn einer Geste der Geste unmittelbar ablesbar ist, und der Film will nichts bedeuten außer sich selbst" (Merleau-Ponty, Kino und neue Psychologie, 1945, S. 81). Der Rhythmus der Szene wird bestimmt durch die Protagonisten. Thurmans und Travoltas Kunst des Dialogs, ihre Gestik der Unterhaltung, ihre Mimik des Schweigens und ihre Proxemik der Interaktion sprechen den Zuschauer an. Das Spiel der beiden Akteure mit Requisiten wie dem Fünf-Dollar-Milchshake und der selbstgedrehten Zigarette sowie dessen für Tarantino typische Untermalung durch populäre Musik aus z.B. dem kalifornischen Surfermilieu der sechziger Jahre erreicht den Zuschauer, der den Sinn unmittelbar abliest, ihn stillschweigend entziffert und mit ihm koexistiert. Der Zuschauer erfährt die subjektive Wahrnehmung der Anderen im bewegten Bild, im Spiel der Filmschauspieler. Die Bedeutung des Films wird durch die Wahrnehmung des Films vom Zuschauer verstanden, der Film bedeutet nichts außer sich selbst, er bedeutet mit den Schauspielern für uns und für sich selbst.

Die Erfahrung mit dem Film ist eine Erfahrung mit den Schauspielern, die oftmals wiederkehren, nicht anonym bleiben und die der Zuschauer daher kennt, zu denen er eine innige Beziehung pflegt. Die Körper und Stimmen der Filmschauspieler regen den Zuschauer unmittelbar an, er fühlt sich von ihnen angezogen oder vielleicht abgestoßen, er verfolgt das Geschehen fasziniert oder gegebenenfalls gelangweilt, er erfährt Bewegung, Rhythmus, Mimik und Gestik auf vielfältige Weise, er erkennt sich in der Kunst der Schauspieler wieder und bekommt eine Rolle, in der Selbst- und Fremderfahrung ineinander spielen. In der präsentierten Szene aus PULP FICTION legt Drehbuchautor und Regisseur Tarantino Uma Thurman die bereits zitierte Zeile "that's when you know you found somebody special. When you can just shut [the fuck] up for a minute, and comfortably share silence" in den Mund und inspiriert damit weitere Überlegungen zur alltäglichen Erfahrung mit den Filmschaupielern, die sich auf ihre Körpersprache stützen, auch auf deren non-verbale Elemente: Wie eingangs bereits formuliert, existiert zwischen Zuschauer und Filmschauspielern eine zwischenmenschliche Beziehung, die eine alltägliche, dynamische und wirkungsmächtige ästhetische Erfahrung mit dem Medium Film ausmacht, eine Erfahrung, die auf der affektiven Qualität des Ausdrucks der Filmschauspieler gründet. Die Erfahrung mit den Filmschaupielern kann in diesem Sinn auch eine Erfahrung mit ihrer Stille, ihrem Schweigen sein, die andere Qualitäten des Ausdrucks in das Zentrum der Wahrnehmung rückt, andere Formen, die eine weitere Nähe zu den Schauspielern erfahrbar machen, eine Nähe wie zu dem finnischen Schauspieler Matti Pellonpää (1951-1995), der vor allem mit den Filmen von Aki Kaurismäki zum ständigen Begleiter avanciert ist. Wie in ARIEL, einem Frühwerk Kaurismäkis von 1988, erleben wir die Stille Pellonpäas und teilen sein Schweigen. Pellonpäa (als Mikkonen) im Zusammenspiel mit Turo Pajala (als Taisto Kasurinen) zeigt ein Verhalten, das über Körpersprache erfahren wird.

Der Zuschauer versteht den ruhigen, gelassenen, herausfordernden, nachdenklichen und wissenden Blick Pellonpäas, Pellonpäas gemeinsames Schweigen mit Pajala und entdeckt das Mienenspiel als ein Spiel der Kommunikation zwischen zwei Menschen, als ein Spiel der Aktion und Reaktion während eines ersten Aufeinandertreffens, das von Kaurismäki ohne Musik inszeniert ist:

Der Austausch der Blicke wird wiederum effektvoll ergänzt durch den Einsatz von Requisiten: die dicke Brille, die sich Pellonpäa aufsetzt, um seinen neuen Zellengenossen genauer zu betrachten, die Handtrainer (oder auch: Fingerhanteln), die er einsetzt, um seine Muskeln spielen zu lassen, die Zigaretten und die Streichhölzer, die er seinem Gegenüber nacheinander zuwirft -

alles direkt verständliche Gesten, die unterstreichen, daß die präsentierte Situation ein Aufeinandertreffen mit dem Anderen ist, deren Alltäglichkeit wir wahrnehmen und verstehen: "Was ich als den Leib des Anderen zu betrachten beginne, ist eine Möglichkeit von Bewegungen für mich. Wir können folglich sagen, daß die Kunst des Schaupielers nur die Vertiefung einer Kunst ist, die wir alle besitzen. Mein Körperschema bezieht sich auf die wahrgenommene Welt und auf das Imaginäre ebenfalls" (Merleau-Ponty, Die Fremderfahrung, 1951-1952, S. 437). Die wahrgenommene Welt ist hier die Welt des Films, die Welt des Filmschauspielers, die der Zuschauer wie die Welt des Theaters, die Welt des Theaterschaupielers betrachtet: "Alles geschieht so, als ob die Anschauungen und die Bewegungsvollzüge des Anderen sich in einem gewissen Verhältnis des intentionalen Übergreifens befänden, als ob mein Leib und der Leib des Anderen ein System bilden würden" (Merleau-Ponty, Die Fremderfahrung, 1951-1952, S. 436). Das Verhältnis des intentionales Übergreifens, von dem Merleau-Ponty spricht, ist ein Verhältnis, daß nicht nur zwischen Theaterschauspieler und Zuschauer, sondern auch zwischen Filmschauspieler und Zuschauer exisitiert: Die Kunst des Filmschaupielers ist eine Vertiefung der Kunst, die der Zuschauer ebenso besitzt wie die Kunst des Theaterschaupielers. Der Sinn einer Geste im filmischen Bild ist der Geste im filmischen Bild unmittelbar ablesbar, der Leib des Zuschauers und der Pellonpäas treffen sich im Verhältnis des intentionalen Übergreifens, im Ausdruck der Erfahrung durch Erfahrung und Pellonpäas Körper zieht den Körper des Zuschauers in die Bewegungen seines Körpers hinein: Pellonpäa (als Reino) im Zusammenspiel mit Kati Outinen (als Tatjana) in TATJANA, TAKE CARE OF YOUR SCARF (Aki Kaurismäki, 1994) zeigt wiederum ein Verhalten, das über Körpersprache erfahren wird. Der Zuschauer versteht auch hier den ruhigen, gelassenen, herausfordernden, nachdenklichen, wissenden Blick Pellonpäas, sein gemeinsames Schweigen mit Outinen und erfährt das Mienenspiel als ein Spiel der Kommunikation zwischen zwei Menschen, als ein Spiel der Aktion und Reaktion während

eines zärtlichen Aufeinandertreffens, in dem die Schauspieler fast ohne Requisiten auskommen und das von Kaurismäki mit klassischer, melancholischer Musik inszeniert ist. Die sparsame Mimik wird kombiniert mit ruhigen Gesten der Zuneigung: der Kopf Outines legt sich auf die Schulter Pellonpäas, der anschließend, vielleicht schüchtern, bestimmt zögerlich, endlich seinen Arm um Outinen legt:

Bewegung, Rhythmus, Mimik und Gestik rücken in das Zentrum der Wahrnehmung, in der die Sprache, die Verbalität nicht exisitiert, das Gesicht jedoch zentraler Bestandteil dieser Körpersprache bleibt. Pellonpäas Gesicht organisiert sich vor dem Zuschauer, seine Mimik fordert den Zuschauer heraus, sein Blick kommt dem Zuschauer zuvor.

Sein Gesicht ist kein unerreichbares Gesicht-Objekt, in dem Sinn wie Roland Barthes das Gesicht Greta Garbos in QUEEN CHRISTINA (Rouben Mamoulian, 1933) beschreibt: "Greta Garbo gehört noch zu jenem Augenblick in der Geschichte des Films, da das Erfassen des menschlichen Gesichts die Massen in die größte Verwirrung stürzte, da man sich buchstäblich in einem menschlichen Abbild verlor wie in einem Liebestrank, da da Gesicht eine Art von absoluten Zustand des Fleisches bildete, den man nicht erreichen und von dem man sich nicht lösen konnte [...] Es ist gewiß ein bewunderungswürdiges Gesicht-Objekt" (Barthes, Mythen des Alltags/ Mythologies, 1964, S. 73).

Während das vollkommene Gesicht der Greta Garbo von Barthes als starres Objekt und sowohl als dichte als auch durchlässige Maske bewundert (die Augenbrauen!) und damit die Schauspielerin in unbewegter Großaufnahme in den späteren Anfängen des Films als morphologisches Zeichen und "schöne" Idee diskutiert wird, bietet das unvollkommene Gesicht Matti Pellonpäas als Teil des wahrgenommenen Leibes einen Ausgangspunkt für die phänomenologische Reflexion über die Wahrnehmung des Anderen und des Fremden: Pellonpäas Gesicht organisiert sich vor dem Zuschauer. Sein phänomenales Gesicht ereignet sich. Sein Gesicht ist kein semiotisches und unverfügbares. Seine Mimik fordert den Zuschauer heraus. Sein Antlitz, im Sinne von Lévinas, "spricht" (Lévinas, Die Spur des Anderen, 1949f., S. 221). Sein Blick kommt dem Zuschauer zuvor. Der Zuschauer merkt auf, er stellt sich auf diesen Blick ein, er wird tätig, er ist aktiv, er antwortet. Pellonpäas Körper insgesamt zeigt ein Verhalten, das über Körpersprache erlebt wird.

Das Körperschema des Zuschauers bezieht sich auf diesen, seinen Körper; beide, Pellonpäa und der Zuchauer, sind in sich selbst beim Anderen: Sie verstehen sich in intersubjektiver Kommunikation und begegnen sich in einer imaginären Situation: "Der Zuschauer und der Akteur treffen sich im Nichtvereinbarten durch eine Geschmeidigkeit und eine Präzision, mit welcher der Schauspieler seine Rolle zum besten gibt" (Merleau-Ponty, Die Fremderfahrung, 1951-1952, S. 437).

Dieses "magische" Treffen im Nichtvereinbarten ist ein alltäglich stattfindendes Treffen, in dem es um den Anderen geht, um die Fremderfahrung mit dem Filmschauspieler, die vom Filmschauspieler aus gedacht wird. Es ist ein zwischenmenschliches Treffen, in dem es um den reflektiven und reflexiven Gebrauch des Leibes, um die Wahrnehmung des Ausdrucks und den Ausdruck der Wahrnehmung, um "die Vertiefung der Kunst geht, die wir alle besitzen". Es ist eine regelmäßige Begegnung, die nicht nach der intellektuellen Analyse der Figur im Film verlangt, sondern die sinnliche Erfahrung mit dem Schauspieler im Film herausstellt, denn der Filmschauspieler läßt sich nicht denken, er läßt sich wahrnehmen.

Vielen Dank.

[*Dieses Paper ist Grundlage des Vortrags, der am Dienstag, den 30. September auf dem VII. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, "Ästhetik und Alltagserfahrung", im "Forum 1: Ästhetik des Films", an der Friedrich-Schiller-Universität Jena gehalten wurde. Das Paper ist ein Auszug aus dem Projekt "There Is More Than Meets The Eye: Film Acting And Spectatorship".*]