

4. Eine erotische Montagetheorie

Der filmische Raum in Ōshima Nagisas IM REICH DER LEIDENSCHAFT (*Ai no bōrei*, wörtl. Übersetzung: *Totengeist der Liebe*, Ōshima Nagisa, JPN/FR 1978) hat sich in eine blaue, von Nebel durchzogene Sphäre verwandelt. Der Geist des verstorbenen Rikschafahrers Gisaburo (Tamura Takahiro) zieht seine Ehefrau Seki (Yoshiyuki Kazuko) unermüdlich durch die Nebelschwaden. Das Rad der Rikscha dreht sich weiter, auch wenn längst klar ist, dass weder Gisaburo noch seine Frau Weg oder Ziel der Fahrt kennen. »Geh doch nicht weiter, wenn du nicht weißt wohin! [...] Gisaburo, sag mir: Bist du es wirklich? Bist du es wirklich? Lass mich dich ansehen. Dreh dich um! Zeig dein Gesicht!«, ruft Seki aus. Sie ist es, die ihn ermordet hat und sie ist es, die nun von ihm heimgesucht wird. Mithilfe eines Schnitts folgt auf das endlose Drehen des hölzernen Rades eine Nahaufnahme des Hinterkopfes Gisaburos. Langsam dreht er seinen Kopf. Wir erhaschen einen flüchtigen Blick auf das blasse, ausgemergelte Gesicht, auf die blutunterlaufenen Augen des Toten (Abb. 1), doch bereits im nächsten Moment entzieht sich die physiognomische Greifbarkeit unseres Blickes. Das Gesicht unterläuft eine Transformation (Abb. 2). Die einzelnen Erkennungsmerkmale oszillieren vor dem blauen, monotonen Hintergrund, bis sie nicht mehr zu identifizieren sind. An ihre Stelle tritt eine weiße, an Nase und Brauen gespannte Membran (Abb. 3). Sekis Wunsch nach Wiedererkennung wird durch die filmische Verweigerung von Individualität begegnet. Die fototechnische Repräsentation des menschlichen Gesichts weicht der abstrakten Darstellung von skulpturaler Materialität, einer Materialität, die gleichsam Gisaburos Gesichtszüge ver- und seine Sinnesorgane abdeckt.

Seki reagiert mit Schrecken. Ihr Schrei durchzieht die Szene. Sie greift nach der Sake-Flasche, die sie ihrem Ehemann zu Lebzeiten servierte und schlägt sie auf den verformten Kopf. Das seiner Mimik beraubte Gesicht Gisaburos bleibt starr, doch unter dem Strohhut beginnt Blut zu fließen (Abb. 4). Die organische Flüssigkeit rinnt über die feste Masse, scheint diese jedoch nicht zu verflüssigen, sondern unterstreicht vielmehr visuell die Undurchdringlichkeit.

Abb. 1–4: Die Transformation Gisuburos vom individuellen Geist in abstrakte Materialität.



Quelle: IM REICH DER LEIDENSCHAFT, Stills.

In *Das Bewegungs-Bild* schreibt Gilles Deleuze dem französischen Kino der Vorkriegszeit eine »generelle Vorliebe für das Wasser, das Meer, das Flüssige« (2017 [1983], 67) zu. Deleuze bewertet die Hinwendung zum Flüssigen als Antwort auf eine vormals kinematografisch konstatierte Einheit von Mensch und Maschine. Er spricht in diesem Zusammenhang unterdessen nicht von einer »Abkehr vom Mechanischen, sondern im Gegenteil« vom »Übergang von einer Festkörpermechanik zu einer Mechanik der flüssigen Körper« (ebd., 67). Analog zu der Weiterentwicklung mechanischer Körperkonzepte im französischen Kino weist die Szene aus Ōshimas IM REICH DER LEIDENSCHAFT in die Richtung eines abermals transformierten Verhältnisses zwischen menschlichem Körper und Mechanik.

Die Nähe Ōshimas zum französischen Kino spielt hierbei sicherlich eine, wenngleich vorerst zu vernachlässigende, Rolle.¹ Einen anderen Bezugsrahmen stellen auch die Rematerialisierung von Spiritualität der buddhistischen Wiedergeburtzyklen und die Bildlichkeit von Nō-Masken im japanischen Kontext dar. Losgelöst aus nationalen, historischen und auktorialen Kontexten lässt sich die Szene anhand ihrer ästhetischen Qualitäten und des stattfindenden Phasenübergangs vorerst wie folgt beschreiben: Der bis zu dieser Szene mit dem Zustand flüssigen Wassers assoziierte Geist Gisuburos (seine Frau hatte ihn nach dem Mord in einen Brunnen geworfen, woraufhin er seiner Tochter in Träumen stets in Wasser gehüllt erschien) verfestigt sich. Das Fließende des Geistes nimmt die feste Form eines materiellen Körpers an. Dieser Körper verliert im

1 Bspw. ist IM REICH DER LEIDENSCHAFT eine japanisch-französische Koproduktion. Der Film gewann 1978 bei den Filmfestspielen in Cannes den Preis für die Beste Regie. Ōshimas Werke wurden zudem in den *Cahiers du Cinema* viel diskutiert und hoch gelobt (vgl. *Cahiers du Cinema* 1970, Nr. 218).

Zuge der Materialisierung unterdessen sowohl die Möglichkeit der sinnlichen Wahrnehmung und der Artikulation – Augen, Ohren, Nase und Mund werden verschlossen – als auch jegliche Form physischer Alleinstellungsmerkmale. Die Materialisierung geht folglich mit dem Schwund von Individualität und Subjektivität einher. Anstatt diesen Schwund jedoch als Verlust zu verstehen, lässt er sich als gezielte Verweigerung begreifen. Die Materialisierung von Gisaburos Geist tritt im Moment des Befehls nach Offenbarung durch seine Frau ein. Die »Mechanik der flüssigen Körper« (ebd., 67), die Deleuze dem französischen Kino der Vorkriegszeit zuschreibt, weicht im filmischen Reich der Leidenschaft einer *Mechanik des materialisierten Geistes*.

Die Transformation kommt einer Abwehr des Befehls gleich und kehrt gleichsam auf der Ebene filmischer Selbstreferenzialität den Akt des *In-Erscheinung-Tretens* um (vgl. Seel 2000). In Bezug auf das Kino lässt sich argumentieren, dass das Dispositiv der Projektion eine spezifische Form des Erscheinens als ästhetische Grundlage des Films konzipiert. Das Verweigern des In-Erscheinung-Tretens durch Gisaburo stellt in diesem Sinne eine eigene audiovisuelle Aushandlung ästhetischer Grundmerkmale des Films dar: Während Gisburo sein eigenes In-Erscheinung-Treten negiert, erscheint in der Ausgestaltung der Szene eine ästhetische Auseinandersetzung mit Materialisierungs- und Subjektivierungs-Paradigmen.

Die Materialisierung Gisaburos kann hierbei als Vorwegnahme einer Fluchtlinie von Körpertheorien angesehen werden, die Körperlichkeit als den Menschen und seine organische Physis überschreitende Intensität kenntlich zu machen sucht und hierin das Überwinden von Paradigmen der Subjektivität und der Individualität verortet.² Die Widerspenstigkeit der Materialität Gisaburos, welche als filmische Möglichkeit erscheint, sich der Forderung nach Festschreibung und Identifikation durch seine Mörderin zu entziehen, kann in diesem Sinne als ästhetischer Ausdruck *avant* (auf zeitlicher) und *derrière* (auf räumlicher Ebene) *la lettre* angesehen werden. Die Materialität Gisaburos konstituiert in diesem Sinne eine Ausdrucksform, die zwar der zeitgenössisch-materialistischen Hinwendung zum Körper (im strengen Sinne des *Body* bzw. *Material Turns* der 1990er-Jahre) im theoretischen Diskurs zuvorkommt, die jedoch gleichzeitig durch die ihrerseits widerspenstige Materialität des Filmbildes hinter die vollständige Erklärbarkeit durch diesen Theorierahmen zurücktritt. Dieser Anachronismus legt es nahe, nachfolgend nicht die neusten Tendenzen materialistischer Theorien zu befragen, sondern eine zeitliche Distanzierung vorzunehmen, die es ermöglicht, Idealismus- und Anthropozentrismus-kritisches Denken bereits im frühen 20. Jahrhundert sichtbar zu machen und als Möglichkeitsbedingung für die (Wieder-)Entdeckung materieller und körperlicher Paradigmen im Kino der 1970er-Jahre zu diskutieren.

2 Prominent vertreten wird dieses Körperkonzept im »organlosen Körper« von Gilles Deleuze und Felix Guattari (2007 [1980]). Auf dieses Konzept werde ich in Kapitel 4.6 ausführlich zu sprechen kommen.

4.1 Von materiellen Geistern zu eselsköpfigen Göttern

Im Folgenden werde ich meine Ausführungen auf Theorien Georges Batailles und Sergej M. Eisensteins stützen und das frühzeitig bereits affektiv-materielle Denken beider Theoretiker auf aktuelle Tendenzen der Affekt- und Körpertheorien beziehen. Wie Elena Vogman und Marie Rebecchi in der Einführung zu *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm* (2017) betonen, erlaubt der Zusammenschluss von Theorien Batailles und Eisensteins eine durch die Fokussierung auf Materialitäten eingeleitete Dezentrierung der menschlichen Figur:

Bataille describes matter as ›active principle having its own eternal autonomous existence‹ [Bataille 1930, 4; H.P.]. His and Eisenstein's respective attention to matter's immanent potential for alliteration allowed both authors to dispel the well-formed *human figure* [...] from the center of knowledge. Instead they posited a dynamic center, or more precisely an *eccentric* center, haunted by a paradigmatically monstrous and heretical figure – ›one of materialism's most virulent manifestations‹ – ›a donkey-headed god‹ [ibid. 2; H.P.]. (Vogman/Rebecchi 2017, 12)³

Wie Vogman und Rebecchi ausführen, lassen sich zwischen den Werken beider Theoretiker (und Praktiker) zahlreiche Überschneidungen herausarbeiten, welche wohl nicht zuletzt auch auf persönliche Treffen in Paris zurückzuführen sind, die Eisenstein 1930 in seinen Tagebucheinträgen beschreibt (vgl. ebd., 13).⁴ Sowohl bei Bataille als auch bei Eisenstein steht die vom Material ausgehende Revolte gegen den hegelianischen Idealismus im Zentrum. Das menschliche Gesicht – als emblematischer Ausdruck der »well formed human figure« (ebd., 12) – durchläuft sowohl in den theoretischen als auch in den künstlerischen Arbeiten der beiden zahlreiche Metamorphosen, Transformationen und Dekonstruktionen, bis sich die vermeintliche Einheit der menschlichen Gestalt in einer nicht-identifizierbaren Multiplizität aufgelöst hat. Die »universelle Autorität des menschlichen Gesichts« (ebd., 14) verkehrt sich bei Bataille durch die Fokussierung des Niederen, des Unreinen und Abstoßenden in ihr Gegenteil. Bei Eisenstein manifestiert sich eine vergleichbare Dezentrierung durch filmisch abgewandte oder von Masken verdeckte menschliche Gesichter. Bei beiden exemplifiziert sich diese Bewegung unterdessen in der Gestalt des *eselsköpfigen Gottes*. Dieser taucht als zentrale Figur sowohl in Batailles Beschreibungen des »bas matérialisme« (Bataille 1930) als auch in Eisensteins Tagebucheinträgen auf. Beide Male stehen der eselsköpfige Gott und die Identifizierung

3 Die Quellenangaben des Zitats von Vogman und Rebecchi sind teils missverständlich, deshalb habe ich die Quellenangaben im Zitat durch Verweise auf die französische Originalfassung ersetzt.

4 Die Treffen zwischen Eisenstein und Bataille gehen auf die Beziehung zwischen Eisenstein und Georges-Henri Rivière zurück, welcher Eisensteins Aufenthalt in Paris 1930 organisierte. Rivière gab gemeinsam mit Bataille die Zeitschrift *Documents* heraus. Während seines Paris Aufenthalts hielt Eisenstein einen Vortrag an der Sorbonne, der in der Projektion seines Films *DIE GENERAL-LINIE* (*Generalnaja linija*, Grigori W. Alexandrow, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1929) münden sollte. Sowohl Bataille als auch Rivière waren anwesend. Da die Projektion abrupt von der Polizei verboten wurde, publizierten Bataille und Rivière 30 von Eisenstein ausgewählte und bildlich montierte Photogramme in *Documents* (Eisenstein 1930, S. 218–219). Dieser Umstand zeugt von der (inhaltlichen) Verbundenheit und der (persönlichen) Solidarität zwischen den Dreien.

von Jesus Christus mit einem Esel für die Umkehrung und Karikierung metaphysischen Denkens ein (vgl. Vogman/Rebecchi 2017, 12).

Bleiben wir kurz bei dem Bild des eselköpfigen Gottes stehen, so lässt sich festhalten, dass Gisaburo in Ōshimas *IM REICH DER LEIDENSCHAFT* zwar weder gottesgleich noch eselköpfig ist, dass die zuvor beschriebene Metamorphose seines Gesichts jedoch einer vergleichbaren Stoßrichtung folgt, wie es die negativ gewandten Anthropologien Eisenstein und Batailles⁵ vorgeben: Das menschliche Gesicht steht als exemplarischer Ausdruck einer identifizierbaren, formierten Figur zur Disposition, wird diesem doch in einer strikten Verweigerungsgeste die physiognomische Festschreibung entzogen. Formgebung löst sich auf in abstrakter Materialität und revoltiert als solche gegen idealtypische Identifikations- und Subjektivierungsansprüche eines der materiellen Welt übergeordneten menschlichen Geistes.

Vor diesem Hintergrund gilt es unterdessen eine Spezifikation einzuführen, die sowohl die anfängliche Szene als auch die Theorien Batailles und Eisensteins einfordern. Die *Mechanik des materialisierten Geistes* tritt nicht in einem unbestimmten kinematografischen Raum zu Tage. Sie manifestiert sich im *Reich der Leidenschaft*, also im audiovisuellen *Reich der Erotik*. Fragen nach Materialismen, nach Verkörperungstheorien und Dezentrierungen ›des Menschen‹ scheinen demnach zu weit und gleichzeitig zu kurz zu greifen. Stattdessen gilt es, audiovisuell konfigurierte menschliche Erotiken – den Menschen audiovisuell gleichzeitig transzendierende Erotiken – als spezifische Form der Ver- und Entkörperung zu begreifen und als solche nachfolgend mit Körpertheorien der Philosophie, der Affekttheorie und der Filmwissenschaft zusammenzudenken: Wie sind allgemeine Begriffe der Körperlichkeit mit der spezifischen, affektiven Operation der Erotisierung verschränkt? Ergibt sich aus Erotik-Theorien ein eigenständiger Körperbegriff und wenn ja, ist dieser kompatibel mit filmphilosophischen Verkörperungsparadigmen? Wo lassen sich, umgekehrt gefragt, philosophische und filmwissenschaftliche Theorien der Verkörperung verschieben oder erweitern, wenn wir uns dem konkreten Verkörperungsparadigma der audiovisuellen Erotisierung zuwenden?

Im vorangegangenen Kapitel wurden vergleichbare Fragen bereits hinsichtlich des Zusammenführens der *Decameron*-Verfilmungen mit Marcel Mauss' Konzept der Körpertechniken gestellt und diskutiert (Mauss 1989; s. Kapitel 3). Hieraus ergab sich ein Körperbegriff, der insbesondere natürlichen Ursprungsmythen grundlegend widerspricht und welcher dergestalt einen ersten Ausgangspunkt für die Betrachtung immanenter Verschränkungsmomente von Technischem und Organischen bot. Diese Überlegungen sollen nun anhand des Zusammenführens der Theorien Batailles mit

5 Auch wenn Bataille und Eisenstein nicht im strengen Sinne zu den Vertreter_innen negativer Anthropologien zählen, lässt sich argumentieren, dass beide Autoren mit diesen eine durch die Entgrenzung des universell gedachten Menschseins eingeführte Re-Zentralisierung des Menschen teilen (vgl. Bajohr 2019). Zwar stellen sich beide gegen einen idealtypisch der Natur entrückten Menschen, doch findet über die intensive Auseinandersetzung mit den Dekonstruktionsmöglichkeiten eines solchen Universalismus wiederum ein (wenn auch negativ gewandter) Anthropozentrismus Einzug in die Theorien.

dem theoretischen und praktischen Schaffen Eisensteins weiter vorangetrieben werden. Die Auseinandersetzung Batailles mit der Erotik in seinem gleichnamigen Werk *Die Erotik* (2020 [1957]) erlaubt hierbei eine erste Einordnung erotischer Operationen und lässt gleichzeitig die zuvor angedeuteten, allgemeiner gefassten Dezentralisierungen des Menschen in einem konkreten Kontext anschaulich werden. Eisensteins Konzipierungen technischer Affizierungsprinzipien ermöglichen in einem zweiten Schritt den Übergang von den philosophischen Theorien Batailles zum Material des Films. Der Zusammenschluss beider Positionen führt gleichzeitig zu einem Perspektivwechsel, der den Film nicht mehr als künstlerisch abgeschlossenes Werk, sondern als anthropomediales Gefüge kenntlich macht.

4.2 Die Heterogenität der Erotik bei Bataille

Ähnlich wie Vertreter_innen aktueller Affekttheorien und Neuer Materialismen dem reflexiven Distanzierungsgebot der Moderne einerseits und der Versprachlichung der Poststrukturalismen andererseits mit der Forderung nach einem Rückbezug auf konkrete, materielle Existenzweisen begegnen, führt Georges Bataille seine Überlegungen zur Erotik mit der Konstatierung ein, der allgemeine Fehler der Philosophie sei es, sich vom Leben zu entfernen (vgl. ebd., 20).⁶ Während Erregung oftmals als zu (lebens)nahe, körperliche Reaktion und als solche in der hegelianischen Philosophietradition der Moderne als eine der grundlegenden Ablenkungen des Geistes eingestuft wurde, lautet Batailles Antwort auf das von ihm deklarierte Problem der Philosophie – und so auch die These, welche die nachfolgenden Überlegungen durchziehen wird –, dass sich die Philosophie über die Ebene der Leidenschaft dem Leben wie dem Denken zuwenden muss. Wenn die Erotik, mit Bataille gesprochen, »die Bejahung des Lebens bis in den Tod« (ebd., 19) ist, dann darf die Hinwendung der Philosophie zum Leben nicht das erotische Begehren ausklammern, sondern muss sich vielmehr mithilfe desselben vollziehen. Dieser These nachgehend können die Existenzvollzüge der Menschen ebenso wie ihre intelligiblen Fähigkeiten überhaupt erst *durch die Erotik hindurch* gedacht und verstanden werden.⁷

6 Bataille greift durch seine Forderung nach einem vom Leben ausgehenden Erkenntnisgewinn spätere theoretische Entwicklungen vorweg, die unter dem französischen Begriff der *Épistémologie* gerade die unauflösliche Verbindung von Existenz und Erkenntnis betonen (vgl. Voss 2020, 4). Michel Foucaults Arbeiten stellten in diesem Kontext einen zentralen Bezugspunkt dar. Im Gegensatz zu den Vertreter_innen des Existenzialismus zeigte Foucault unterdessen seinerseits großes Interesse an Georges Batailles Schaffen, sah er in Batailles Werk doch nicht zuletzt den Ausgangspunkt für eine frühe »Brechung des philosophischen Subjekts« (Foucault 1987b, 30). Diese beruhte zudem auf der Rückführung des Menschen in die materielle Bedingtheit und ist folglich weder von Batailles Anspruch auf eine philosophische Rückwendung zum Leben noch von Foucaults späterer Mitbegründung der *Épistémologie* trennbar (vgl. Wiechens 1995, 103–107).

7 Bataille spricht davon, dass die »Einheit des menschlichen Geistes« (ebd., 12) erst durch die Suche nach der Erotik fassbar wird. Dass es einen einheitlichen menschlichen Geist gibt, möchte ich an dieser Stelle in Frage stellen, doch der grundlegenden Denkrichtung Batailles, welche von der körperlichen Erotik ausgehend menschliche Leiblichkeit – als Verschränkung körperlicher und kognitiver Bereiche – zu beschreiben versucht, schließe ich mich an.

Bataille beschreibt das Erotische anhand von drei Formen: die Erotik der Körper, die Erotik der Herzen und die sakrale Erotik. Allen drei Formen ist hierbei gemein, dass sie dem Wunsch entsprechen, das Dasein des Menschen als vereinzelt, diskontinuierliches Wesen in einer Bewegung der Kontinuität aufzulösen. Diskontinuität meint in diesem Zusammenhang die individuierte Dimension menschlicher Existenz, also den Menschen als mehr oder weniger in sich abgeschlossene Entität, wohingegen Kontinuität die prozessuale Öffnung menschlicher Existenz gegenüber anderen Menschen, Milieus, es ließe sich ergänzen: Medien und Techniken, beschreibt.

Grundlegend sind die Übergänge vom Kontinuierlichen zum Diskontinuierlichen oder vom Diskontinuierlichen zum Kontinuierlichen. Wir sind diskontinuierliche Wesen, Individuen, die getrennt voneinander in einem unbegreiflichen Abenteuer sterben, aber wir haben Sehnsucht nach der verloren gegangenen Kontinuität. Wir ertragen die Situation nur schwer, die uns an eine Zufalls-Individualität fesselt, an die vergängliche Individualität, die wir sind. Während wir das verängstigte Verlangen nach der Dauer dieses Vergänglichen hegen, sind wir zugleich von der Vorstellung einer ursprünglichen Kontinuität besessen, die uns mit dem Sein verbindet. (ebd., 24–25)

Die Gottessuche oder -liebe parallelisiert Bataille hierbei mit dem körperlichen Begehren der Menschen, das wiederum seine Fortsetzung in einer stabilisierten Formgebung auf der geistigen Ebene der Erotik der Herzen findet. Die Sehnsucht nach einer Öffnung des Ichs zur Welt in einer kontinuierlichen Verbindung mit dem Sein stelle unterdessen das Grundwesen aller drei Formen von Erotik dar. Dieses Grundwesen ebnet seinerseits den Weg für Batailles philosophisches Vorhaben, das nicht weniger als das Ziel verfolgt, die Verbindung zwischen dem Menschen und dem Sein über die Erotik zu denken.

Als in diesem Sinne anthropologisch ausgerichtete Theorie ist Batailles Ausführung von der Skizzierung diverser Übergänge vom Tier zum Menschen geprägt. Entscheidend ist dabei die Differenz zwischen sexueller Aktivität und Erotik: Während die sexuelle Aktivität streng an ein Fortpflanzungsparadigma gekoppelt sei und so Mensch und Tier miteinander verbinde, stellt die Erotik nach Bataille die Loslösung von einer reinen Zweckgerichtetheit dar. Bataille beschreibt sie in diesem Zusammenhang als »unabhängige psychologische Suche« und folgert, dass allein die Menschen »ihre sexuelle Aktivität zu einer erotischen Aktivität« (ebd., 19) gemacht haben. Bataille führt weiter aus, dass die Fortpflanzung der Erotik entgegengesetzt und der erotische Genuss unabhängig von dem Zweck der Reproduktion zu definieren ist. Der »grundlegende Sinn der Fortpflanzung« sei jedoch »nichtsdestoweniger der Schlüssel zur Erotik« (ebd., 21). Obgleich die Loslösung der Erotik von der tierischen Fortpflanzung folglich bei Bataille zur Begründung einer *Anthropos*-Erzählung avanciert, scheint die biologische Komponente der Erotik nicht negierbar. Bataille geht sogar noch einen Schritt weiter: Die Übergänge zwischen Diskontinuität und Kontinuität, welche für ihn den zentralen Moment der Erotik darstellen, führt er zuallererst anhand der Verschmelzung *winziger Wesen*, nämlich anhand der Verschmelzung von Spermium und Eizelle, folglich anhand des biologischen Fortpflanzungsparadigmas *par excellence* aus:

Das Spermatozoon und die Eizelle sind im Elementarzustand diskontinuierliche Wesen, aber sie vereinigen sich, und demnach entsteht eine Kontinuität zwischen ihnen, um ein neues Wesen zu bilden, und zwar mit dem Tod, mit dem Verschwinden der getrennten Wesen. Das neue Wesen selbst ist diskontinuierlich, aber es trägt den Übergang der Kontinuität in sich, die Verschmelzung, die für jedes der beiden Wesen tödlich ist. (ebd., 23)

Für eine medienanthropologische Wendung des Erotik-Begriffs Batailles scheint die Urerzählung der Verschmelzung von Eizelle und Spermium fundamental, doch deshalb (vor allem aus einer queer-feministischen Perspektive) nicht weniger problematisch. Die Gratwanderung zwischen Notwendigkeit und Problematik einer sich in der Abwendung von anthropologischen Exzeptionalismen manifestierenden Rückwendung zu Kategorien der biologischen Vergleichbarkeit, zeigt sich anhand des Erotikdiskurses (exemplarisch bei, jedoch keinesfalls beschränkt auf Bataille) sehr deutlich. Die theoretische Reevaluierung biologischer Prinzipien verfolgt hierbei den Anspruch, eine Theorietradition zu konterkarieren, welche das der Natur vermeintlich entrückte menschliche Bewusstsein zentralisiert. Dieser Perspektivwechsel überführt den Menschen zurück in die Dimension biologischer Bedingt- und Vergleichbarkeit, muss sich jedoch hierbei stets gegenüber Verkürzungen absichern, schlägt doch gerade diese Rückführung schnell in soziobiologische Determinismen um. Im konkreten Fall der Erotik scheint diese Gefahr besonders prominent zu sein, da die biologische Begründung menschlichen Sexualverhaltens eng mit heteronormativen Hegemonien verknüpft ist. Die Loslösung der menschlichen Sexualität aus der biologischen Verhaftung stellt einen der Grundzüge queerer Kritik dar. Wie lässt sich der Mensch samt seines erotischen Begehrens wieder auf die Natur beziehen, ohne dabei das emanzipatorische Potenzial der anthropologischen Sonderstellung auf politischer Ebene zu liquidieren? Oder anders ausgedrückt: Lässt sich Erotik als nicht-biologistisch gedachte Natur verstehen?

Diese Frage führt zu einer der grundlegenden Aporien Anthropozentrismus-kritischer Theorien und ist an dieser Stelle nicht zu beantworten. Sie wird die nachfolgenden Überlegungen jedoch immer wieder einholen und informieren. Um gleichwohl die oben beschriebene Relevanz wie auch die Problematik der Nähe von Erotik zu Biologismus näher bestimmen zu können, möchte ich Batailles Ausführungen an dieser Stelle detaillierter nachgehen.

Anhand der Beschreibung der Verschmelzung von Eizelle und Spermium als lassen sich einige grundlegende Aspekte ausmachen, die für die weitere Bestimmung der Erotik als anthropomediale Relation entscheidend sind. Zuallererst wird bereits an diesem Punkt die enge Verknüpfung mit dem Tod deutlich, die für Bataille jegliche Form von Erotik bestimmt. Die Kontinuität des Todes stellt den Kontrapunkt zur ursprünglichen Individuation des entstehenden Lebens dar, ist jedoch als solcher bereits in den ursprünglichen Existenzvollzug eingeschrieben.⁸ Ein unterkomplexer Binaris-

8 Das Changieren zwischen Kontinuität und Diskontinuität bei Bataille weist starke Parallelen zu Gilbert Simondons Individuations-Theorie auf. Auch bei Simondon stellt das menschliche Individuum weder eine vorgängige Entität noch ein abschließbares »Endprodukt« von Individuationsprozessen dar. Stattdessen zentralisiert Simondon den Prozess der Individuation als Verschränkungsmoment zwischen ephemerer Individualität und Umwelt (vgl. Simondon 2007 [1989]).

mus zwischen Tod und Leben, zwischen der Diskontinuität der vitalen Existenz und der unausweichlichen, finalen Überführung des Lebens in die Kontinuität des Todes wird so bereits im Kern negiert und in ein Netz der immer bereits vorhandenen, der vorgängigen Einschreibung von Kontinuität in Diskontinuität, vom Tod ins Leben überführt.

Wenn Erotik die Sehnsucht nach einer Kontinuität des Seins ist, so ist diese Sehnsucht immer eng verwoben mit der letzten und einzig vollends möglichen Auflösung von Diskontinuität, nämlich mit dem Tod. Erotik ist demnach für Bataille kein rein lustvolles Auflösen des Selbst in einer angenehmen Verschmelzung mit einem Gegenüber, sei dieses Gegenüber Gott, ein_e Sexualpartner_in oder eine geliebte Person. Die Erotik beinhaltet immer ein Herausreißen, einen Gewaltakt der Zertrümmerung fester Konturen, ein Aufbrechen individueller Grenzen. Da die einzig mögliche, tatsächliche Einlösung der Sehnsucht nach Kontinuität indes der Tod ist, ist der Versuch des Übergangs in die Kontinuität des Seins bereits in seinem Ansatz zum Scheitern verurteilt. Nicht nur ist die Erotik demzufolge bereits an sich als gewaltvolle Transgression des Individuellen zu bergreifen, eine zusätzliche Komponente der Zerrissenheit ist ihr immanent, da sie auf dem »Streben nach etwas Unmöglichem« beruht (ebd., 31).

Gewalt im Sinne Batailles meint hierbei nicht das tatsächlich physische Verletzen eines Menschen, sondern richtet sich auf die Überschreitung zivilisatorischer und rationalistischer Verbote des auf Effizienz, Prestige und Nützlichkeit beruhenden Ordnungssystems der Homogenität. Bataille spricht in diesem Zusammenhang auch von einer »elementaren Gewalt« (ebd., 129), einer grundlegenden Unruhe und *Enthemmung des Fleisches* als Moment des Aufbäumens gegen Vernunft und Verbot. Hierbei geht es nicht um ein freiwilliges Sich-Aufgeben wie sie beispielsweise die gewaltvolle Subjektzertrümmerung durch den Film in vergleichbaren Gewalt-Konzeptionen bei Steven Shaviro konzipiert (1993). Während Shaviro von einem aktiven Masochismus spricht und hierin einen Willen zur Passivität beschreibt, spielen Paradigmen wie Willen, Aktivität und Passivität oder auch Freiheit bei Bataille keine Rolle: Die Gewalt bei Bataille ist dem Heterologen zuzuordnen und charakterisiert folglich einen Bereich, der sich diesen Paradigmen vollends entzieht. Die »Zustimmung des Willens« mag zwar die Voraussetzung für einen gewaltvollen Ausbruch des Fleisches bilden, doch »die Trance der Organe« hebt den Widerstand des Geistes (selbst in Form der willentlichen Zustimmung) schließlich auf: »Die Konvulsion des Fleisches fordert, über die Zustimmung des Geistes hinaus, das Schweigen, sie fordert die Abwesenheit des Geistes« (Bataille 2020 [1957], 147).

Da die dauerhafte Liquidierung des Geistes jedoch nur der Tod erfüllt, ist der Moment der ausbrechenden Gewalt ein ephemerer. Aus der Unmöglichkeit der Erfüllung der Sehnsucht nach der Kontinuität des Todes folgt, dass es sich – wie bei dem Akt der Verschmelzung von Eizelle und Spermium – nicht um eine lineare Bewegung von Diskontinuität zu Kontinuität handelt. Statt einer klaren Richtungsweisung zu folgen, stehen Kontinuität und Diskontinuität in einem stetigen und unabschließbaren Wechselspiel. Der Moment der Kontinuität stellt einen zeitlich begrenzten Transformationsprozess dar, der diskontinuierliche Wesen kurzzeitig gewaltvoll aus ihren definierten Zuständen herausreißt und in neue, wiederum diskontinuierliche Zustände überführt. Individualisierung und Entindividualisierung bedingen sich gegenseitig, finden jedoch in keinem der Pole zu einer abgeschlossenen Dauerhaftigkeit.

Die Erotik wird auf diese Weise als Prozess greifbar, der nicht die Festschreibung anthropologischer Eigenschaften forciert, die zu einem statischen Menschenbild führen, sondern der vielmehr den Menschen als diskontinuierliches Wesen kurzzeitig entstehen lässt, nur um ihn in einem nächsten Schritt wieder aus der zuvor herausgebildeten Existenz herauszureißen. Dem Erotik-Verständnis Batailles folgend, war der Mensch noch nie ein in sich abgeschlossenes, dem Sein der Welt entrücktes Wesen. Stattdessen ist er stets auf der Suche nach einer Einheit mit der Welt, verschmilzt auf seiner Suche immer wieder kurzzeitig mit dieser, um im nächsten Moment ebenso zeitbasiert wieder aus ihr herauszutreten und sich zu konturieren.

Ein sich hieraus ableitendes Erotik-Verständnis divergiert folglich grundlegend vom zivilisationsgeschichtlichen Mythos menschlicher Erotik. In diesem verlässt der Mensch durch das Entdecken und die gleichzeitige Bändigung seiner Sexualität das Tierreich und betritt das Reich der Zivilisation. Obgleich die Differenzierung zwischen animalischer Fortpflanzung und menschlicher Erotik, wie anfangs erwähnt, auch bei Bataille eine markante Funktion einnimmt, wird einer potenziellen Hegemonie welche sich vor allem in der westlichen Zivilisationsgeschichte aus der Bändigung des Sexualtriebs ergibt – durch die Dekonstruktion und die gezielte Umkehrung von Hierarchien begegnet: Bei Bataille gibt es multiple Menschen, die immer wieder unterschiedliche Stadien der Individuation, aber auch der Rückführung in eine übergeordnete Einheit erlangen. Das anerkannte Ziel stellt hierbei nicht das Heraustreten aus der Natur durch den Zivilisationsprozess (also die letztendliche Differenzierung zwischen Mensch und Tier), sondern gerade gegenteilig die Suche nach dem Auflösen einer solchen Differenz dar.

Wie auch in seinen früheren Schriften stellt gerade die Ablehnung des Höheren zugunsten des Niederen – des Vulgären und Perversen, der Exkremente und ekelerregenden Objekte – den Grundsatz der Erotik bei Bataille dar. Ebenso wie die Beschreibung des Anthropologischen anhand abjekter Zehen für Bataille eine Antwort auf menschliche Selbstüberhöhungen wie der Symbolik des aufrechten Gangs und des gen Himmel gerichteten Kopfes darstellt (vgl. Bataille 2015 [1970]), kann auch die Erotik als Exemplifizierung dessen angesehen werden, was er Anfang der 1930er-Jahre als *heterogene Elemente* bezeichnet (Bataille 1997 [1933/34], 127). Heterogenität konstituiert sowohl in Batailles poetischem als auch in seinem philosophischen, politischen und anthropologischen Schreiben eine Grundkonstante der Faszination und der analytischen Zirkulation. Sein Schreiben kreist stetig um Materialitäten »so repulsive that they resisted not only the idealism of Christians, Hegelians, and surrealists, but even the conceptual edifice-building of traditional materialists. It was an all-out assault on dignity«, wie Allan Stoeckl in der Bataille-Textsammlung *Visions of Excess* einleitend ausführt (2004, xi).

Heterogene Materie ist indes keinesfalls als neue Form der hierarchischen Wertung zu verstehen. Sie stellt nicht die Krone einer negativ gewandten Hegemonie dar, sondern bleibt in all ihren Widersprüchlichkeiten bestehen: Die Erotik, der große Zeh und die Sonne als Anus stellen in gleichem Maße ein deformierendes Potenzial gegenüber formierter Homogenität dar, wie die parallel zum Schreiben Batailles aufkommenden europäischen Faschismen, die er in *The Psychological Structure of Fascism* (Bataille 1997 [1933/34]) versucht systematisch zu beschreiben. Gerade hier zeigt sich die doppelte Gerichtetheit der Heterogenität im Sinne Batailles. Während Homogenität (an Marx angelehnt) das Feld einer rationalisierten, auf Arbeit ausgerichteten und fixen Regeln unterworfenen

Gesellschaft meint, die von Nützlichkeitsprinzipien und Kommensurabilität determiniert wird, bezeichnet Heterogenität all jenes, was von diesem Bereich auf Grund einer nicht integrierbaren Eigenwilligkeit ausgeschlossen bleiben muss. Dieser Ausschluss manifestiert sich unterdessen in zwei gegenläufigen, doch formanalog ausgerichteten Bewegungen: Auf der einen Seite steht die Sakralisierung und Reinigung: Der Souverän der homolog organisierten Gesellschaft muss selbst heterolog sein und im Sinne seiner Eigenständigkeit mit Verboten und Tabus belegt werden. Auf der anderen Seite steht die Abstoßung des Niederen, des als schmutzig und unrein Empfundenen. Ebenso wie Menschen der unteren Kasten in Indien und ›Lumpenproletarier‹ im industrialisierten Europa oftmals nicht berührt werden durften, schreibt Bataille der Erotik eine unhintergehbare Inkommensurabilität zu (ebd., 131).

Anstatt das übergeordnet Geistige des Menschen – die absolute Reinheit – durch eine Überhöhung von Exkrementen und Perversionen – dem absolut Unreinen – zu ersetzen, fällt bei Bataille beides zusammen: Reinheit ist Sadismus; die Zirbeldrüse des Menschen, die für Descartes den Sitz der Seele und allen Denkens markierte, transformiert Bataille zum Endpunkt des Menschen im orgasmischen Tod. Dazu Stoekl:

[A]t the *end* of reason, at the *end* of man, at the *end* of the Cartesian pineal gland (the supposed seat of consciousness) there is only orgasm and a simultaneous fall, a simultaneous death. [...] [W]hen spirit reaches its full elevation, it sees the light of night, it becomes the ejaculation that idealist religious and philosophical systems – Breton's as well as Hegel's – had merely temporarily forgotten and not done away with. At the furthest point of evolution, of absolute knowledge, elevation is the fall; humanity is animality. (Stoekl 2004, xii-xiii)

Die von Bataille kurzzeitig gezogenen Trennlinien zwischen anthropologischen und animalischen Kategorien, zwischen Höherem und Niederen, reißt er folglich immer wieder ein und führt den Menschen so zurück in das vermeintlich verlassene Reich der Triebe. Batailles Theorien der heterogenen Elemente im Allgemeinen und der Erotik im Speziellen lassen sich auf diese Weise als frühe Dezentrierungen begreifen, welche den Menschen in affektiven Gefügen überschreiten und entgrenzen. Im Folgenden möchte ich diese Entgrenzungen um aktuelle Affekt-Theorien erweitern und fragen, ob Erotik mit Bataille als Affizierung begriffen werden kann, die nicht nur Mensch-Tier Differenzierungen revidiert, sondern auch nicht-menschliche, primär technische Phänomene konstituiert, ohne den Menschen als Bezugspunkt zwangsläufig zu zentralisieren.

Ein den Menschen durchkreuzendes, jedoch nicht von ihm ausgehendes oder ihn ins Zentrum rückendes Affektverständnis ist in diesem Zusammenhang im Anschluss an Gilles Deleuze entwickelt worden, der wiederum auf Baruch de Spinoza zurückgreift. Die Theorien Deleuze und Spinozas nutzt seinerseits Brian Massumi, um den Affekt-Begriff weiterzuentwickeln. Als transversales Konzept ermöglicht das Affektive hier das Überwinden typischerweise binär gedachter Kategorisierungen (vgl. Massumi 2015). Als »Kapazität des Werdens« und »Potenzial des Handelns« (ebd., 7) überschreitet das Affektive die Unterteilung zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Mensch und Medium. Erst im Begriff des Emotionalen findet es seinen Ausdruck als Empfindung des Menschen; vorerst jedoch lässt sich das Affektive als »trans-historical, trans-temporal, trans-spati-

al and autonomous« (Colman 2005, 11) beschreiben. In einem medienanthropologischen Sinn ließe sich an dieser Stelle ergänzen, dass das Affektive nicht nur als Überschreitung zuvor existenter Pole gedacht werden muss, sondern als vorgängige Relation, welche die jeweiligen Kategorien erst hervorbringt und ebenso wieder in sich zusammenbrechen lässt. Unabhängig von dieser Erweiterung lässt sich jedoch die Transversalität des Affektiven als Ansatz begreifen, um dem Affekt das Potenzial zuzusprechen, auch technische, künstlerische und maschinelle Phänomene zu konfigurieren, ohne dass die aktive Position eines menschlichen Subjekts zentral mitgedacht werden muss.

Im Gegensatz zu den Prozessen der Kognition in der Ästhetischen Theorie entfaltet Affizierung hier ihr Potenzial unabhängig von einem menschlichen Reflexionsprozess oder einer resultierenden menschlichen Handlung. Wie Thomas Morsch hervorhebt, arbeiten selbst negativistische Ästhetiken (v.a. Adorno 1970; Menke 1991) mit einem wesentlich funktionalistischen Affektbegriff. Dem Affektiven wird unter dem Begriff der Sinnlichkeit lediglich eine »Erfahrung ›erster Ordnung‹« zugesprochen (Morsch 2011, 274). Die Wertigkeit bekommt das Affektive hingegen erst durch seine *Funktion* zugeschrieben, eine Erfahrung zweiter Ordnung – die reflexionseinleitende Bewusstseinsstimulierung – zu konstituieren:

Die ästhetische Erfahrung verdankt sich einem Transformationsprozess, der durch die reflexive Bewegung des Bewusstseins in Gang gesetzt wird. Erst diese Transformation nobilitiert das bloß *affektive* Erleben zu einer ästhetischen Erfahrung. (ebd., 275)

Während das Affektiv-Körperliche in der Ästhetischen Theorie folglich keinen Eigenwert besitzt und zudem, wie Christiane Voss betont, in der Philosophie lange Zeit lediglich unter dem Paradigma der *Reaktivität* verhandelt wurde (vgl. Voss 2015, 67), lässt sich das Affektive durch einen Deleuze und Massumi entlehnten Theoriehintergrund anhand seiner immanenten Transformationsmöglichkeiten beschreiben.⁹ Die Intensität des Affekts und seine resultierende Kapazität, das Formierte aufzubrechen, avancieren, Massumis Affekttheorie folgend, zu den relevanten Bewertungsparametern und überwinden die Bewusstseinszentrierung von Ästhetischer Theorie und kantischer Philosophie.¹⁰ Wie auch im Erotik-Verständnis Batailles steht hier das Moment im Mittelpunkt,

9 Auf die Filmtheorie bezogen entfalten Vinzenz Hediger und Margrit Tröhler in dem Aufsatz *Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind* (2005) ein vergleichbares Argument, wenn sie konstatieren, Emotionen und Affekte erführen in der Filmwissenschaft erst seit den 1990er-Jahren systematische Beachtung. Die Filmtheorie habe sich bis in die 1950er-Jahre vor allem auf die Legitimierung des Films als Kunstwerk konzentriert und die anschließende Filmwissenschaft sei stark von den Sprachwissenschaften beeinflusst gewesen, weshalb auch die Betrachtung des Films als Sprache bzw. Grammatik lange Zeit dominant gewesen sei (vgl. ebd. 7ff.). Das von Hediger et al. herausgegebene Buch *Kinogefühle*, an dessen Anfang besagter Aufsatz steht, kann als wichtiger Beitrag zu einer Überwindung dieser (nach wie vor teils bestehenden) Schiefelage angesehen werden (vgl. Brütsch/Hediger et al. 2005).

10 Massumi bezieht die Transformationsmöglichkeiten des Affekts auf ethische Kategorien, legt jedoch – so wie auch Bataille in Bezug auf das Heterogene – gleichzeitig nah, dass den Affekten nichts per se Gutes oder Schlechtes, Progressives oder Reaktionäres eigen ist. Das konkrete Potenzial, das ein Affekt zum Ausdruck bringt, muss jedes Mal von neuem beschrieben und bewertet werden (vgl. Massumi 2015, 11). Bei Massumi ist in diesem Zusammenhang eindrucklich, dass die

das zuvor festgeschriebene, konturierte Zustände auflöst und in neue Qualitäten überführt. Die Erotik kann auf diese Weise als paradigmatisch affektives Geschehen im Sinne Deleuze und Massumis angesehen werden.

Im Zuge der nachfolgenden Analysekapitel werde ich den von Massumi aufgenommenen Affektbegriff durch die Betrachtung konkreter Affizierungslogiken des Erotischen verdichten. An diesem Punkt ist der Affektbegriff Massumis jedoch gerade in seiner Offenheit und Unbestimmtheit fruchtbar, um auf einer primär abstrakt philosophischen Ebene den gängigen Diskurs der Filmerotik zu durchbrechen, der diese meist auf einer Repräsentationsebene (als Erotik *im* Filmbild) verortet und im Verhältnis zur Ästhetischen Theorie oder zu einer das Affektive zwar nicht reduzierenden, jedoch oftmals subjektzentrisch verkürzenden Filmpsychologie diskutiert. Der filmischen Repräsentation von Erotik und dem daran angelehnten Theoriekanon werde ich mich in Kapitel 5 zuwenden. Ausschlaggebend ist erst einmal jedoch, dass Erotik zwar die filmische Repräsentation prägt und sich stringent durch die Filmgeschichte hindurch hier verortet, dass eine Fokussierung auf die Repräsentationsebene indes einer zu vermeidenden Reduktion von Affizierungsrichtungen und -potenzialen gleichkommt. Eine voreilige Verengung auf die Repräsentation würde dem grundlegend ungerichteten Potenzial von Affizierung, aus dem die Repräsentation überhaupt erst erwachsen kann, nicht gerecht werden. Mag die Repräsentation des Erotischen auch durch die gesamte Filmgeschichte hindurch wirksam und sichtbar sein (vgl. Seeßlen/Weil 1980, 9), so baut sie doch ihrerseits auf dem grundlegenden Affizierungsgeschehen filmischer Erotik auf, selbst dort, wo es nie zu einer thematischen Darstellung des Erotischen kommen mag.

Um eine solche Reduktion zu umgehen, lässt sich mit Deleuze und Massumi fragen, inwiefern die erotische Affizierung als emblematisches Phänomen angesehen werden kann (und muss), das nicht linear, sondern rekursiv und rhizomatisch von einer technischen Ebene aus emergiert, um die narrativ-repräsentative Ebene des Films zu durchbrechen, Zuschauer_innen-körper und -geist zu kreuzen und sich in atmosphärischen Kulminationspunkten zu sammeln und wieder zu verflüchtigen. Entscheidend sind hierbei die jeweiligen Richtungen, die Logiken – und die Brüche innerhalb dieser Logiken –, welchen eine Affizierungsbewegung folgt. In Bezug auf die technische Ebene des Filmbilds möchte ich diesbezüglich erneut auf Bataille zurückkommen, um speziell die Filmmontage als erotischen Prozess der techno-ästhetischen Verfertigung zu beschreiben und fragen, welche Bewegungsrichtungen und Logiken anhand eines erotischen Montagebegriffs sichtbar und benennbar werden.

gleichen Affizierungsmodalitäten, welche die Möglichkeit des Durchbrechens fester gesellschaftlicher Strukturen und Hegemonien mit sich bringen (in etwa die Diversifizierung, das *in-between* oder auch das Vernetzungspotenzial von Affekten) wiederum grundlegend für eine kapitalistische Machtdurchdringung sind (vgl. ebd., 20–21).

4.3 Die Erotik der Montage

An dieser Stelle wird man natürlich giftig einwerfen: »Aha, alter Teufel, willst uns wieder mit Montage kommen!«

Ja sicher, mit Montage.

Sergej M. Eisenstein (1973 [1934]): Über die Reinheit der Filmsprache, S. 142.

Für den Versuch einer technischen Erweiterung des Bataille'schen Erotik-Begriffs steht die Annahme im Vordergrund, dass der Film analog zu Batailles Ausführungen über Spermium und Eizelle aus dem Zusammenprallen von diskontinuierlichen Instanzen entsteht, die im Zuge dieses Zusammenpralls »sterben« und eine neue, wiederum diskontinuierliche Existenzweise – den Film – entstehen lassen. Ebenso wie die Erotik basiert dieser Lesart nach der Film auf dem ephemeren Übergang von individuierten »winzigen Wesen« in eine Kontinuität, also eine Öffnung, einen Fluss hin zu etwas Größerem, nur um aus dieser Öffnung heraus wieder eine individuierte Form zu erlangen. Dieser Prozess wird in Erotik wie Film schleifenartig wiederholt. Im Weiteren geht es darum, den elementaren Akt des Films, die Montage, als genuin erotischen Akt im Sinne Batailles neu zu perspektivieren. Analog zum Verhältnis von Kontinuierlichem und Diskontinuierlichem in Batailles Konzeptualisierung der Erotik führt so bspw. Knut Hickethier im Hinblick auf die Filmmontage aus: »Das in diskontinuierlicher Produktion Hergestellte wird durch Schnitt und Montage zu einer durch die Narration zusammengezogenen Kontinuität« (1999, 14).

Montage wird hier in einem doppelten Sinne verstanden: Einerseits meint der Ausdruck das Überführen einzelner Bilder in einen fließenden Bewegungszusammenhang (materialimmanente Montage), andererseits das Wiederholen dieses Prozesses auf der Ebene der Einstellung (künstlerische Montage). Filmische Erotik vollzieht sich dann in der Filmmontage sowohl als technisch induzierte und in der menschlichen Wahrnehmung sich vollziehende Kollision einzelner Bilder, wie auch als »künstlerisch-operativer« Eingriff in das Material durch das Schneiden und Zusammenfügen von Filmeinstellungen. In diesem Zusammenhang ließe sich in Bezug auf die Affordanzen einzelner Filmbilder auch von einer Ebene der *materialimmanenten Erotik* sprechen, in der einzelne Bilder sich gegenseitig affizieren, d.h. anziehen oder abstoßen. Diese primäre Ebene inter-pikturaler Erotik verdoppelt der Schnitt als künstlerische Intervention, insofern dieser für seine eigene Spannkraft und Intensität den Affordanzen der montierten Teile zwar einerseits folgen, sie aber andererseits auch neu konstellieren muss. Wo Montage funktioniert, wird auch die Ebene der materialimmanenten Erotik wahrnehmbar und konzeptualisierbar. Daher wird hier noch einmal und trotz der vorher ironisch zitierten, potenziellen Überdrüssigkeit gegenüber dem Thema die Filmmontage als Prinzip der Filmästhetik in den Fokus gerückt.

Montagetheorien haben für die Filmwissenschaft von Beginn an einen zentralen Grundbaustein dargestellt. Die Montage überträgt, wie zuvor angedeutet, den materialimmanent-technischen Prozess des Films (das Zusammenführen einzelner Bilder) auf die Ebene künstlerischen Schaffens (das Zusammenführen einzelner Einstellungen).

Die Montage greift so die technische Funktionsweise des Filmmediums auf und entfaltet sie als wahrnehmbares und insofern ästhetisches Paradigma. Die Theoretisierung der Montage spricht dem Film dabei eine eigene *Sprache* in Form einer eigenständigen ästhetischen Ausgestaltung zu (vgl. Reck 1963). Das Etablieren der Montage als ästhetisches Moment erlaubte es, den Film aus einem Reproduktionsparadigma der vermeintlichen Realitätsverhaftung herauszulösen und als künstlerischen Schaffensprozess von etwas ästhetisch Eigenwertigen zu markieren. Dabei lässt sich eine erste Differenz zwischen dem amerikanischen und dem sowjetischen Montagemodell erkennen, für die paradigmatisch David Wark Griffith und Eisenstein stehen.

Gilles Deleuzes hat diesen Punkt in seiner Kintotheorie bis heute kanonisch ausformuliert. Ihm zufolge lässt sich die amerikanische Montage Griffiths zunächst als »organisch-aktiv[e]« Variante beschreiben (2017 [1983], 52). Der Film stelle hier eine »Einheit des organischen Ensembles« (ebd., 51) dar, die durch den Konflikt zwischen einzelnen Teilen bedroht werde. Die Form des Duells (die Parallelmontage) durchziehe etwa die verschiedenen Stadien des amerikanischen Films, was jedoch letztendlich (in der Konvergenzmontage) wiederum zur Herstellung der anfänglichen oder einer nur teilweise veränderten Einheit führe, die allerdings immer schon feststehe. Dieses Montagemodell des amerikanischen Kinos bildet den konzeptuellen Kern des klassischen Hollywood-Kinos, das im Kern auf die Wiederherstellung einer gestörten Einheit – speziell der bürgerlich-ödipalen Kernfamilie – ziele. Deleuze betont dabei, dass es falsch wäre, der amerikanischen Montage »den Vorwurf zu machen, sich der Erzählung untergeordnet zu haben; im Gegenteil leitet sich das Erzählerische von dieser Konzeption der Montage ab« (ebd., 52).

Auch wenn im nachfolgenden weniger das amerikanische als das sowjetische Modell Thema sein wird, ist an dieser Stelle die von Deleuze angeführte Feststellung bemerkenswert. Gegen die in der klassischen Filmtheorie verbreitete Annahme, dass die mediale Form der narrativen Funktion folge, argumentiert Deleuze, dass die verschiedenen Erzählprinzipien, narrativen Strukturen und Repräsentationsparadigmen nationaler Kinematografien aus den medientechnischen Prinzipien der Montage emergierten und gerade nicht umgekehrt Montageprinzipien entwickelt würden, die einer gewissen narrativen Logik folgten (vgl. ebd.).

In Abgrenzung zur amerikanischen Schule ist in Deleuzes Auffassung die sowjetische Montagetechnik und -theorie grundlegend dialektisch strukturiert. Eine besondere Rolle nimmt hierbei Sergej M. Eisenstein ein, da er laut Deleuze ein Gesetz der Dialektik einwickelte, das die Montageprinzipien seiner Zeitgenossen (Vsevolod Pudovkin, Olexsandr Dovženko, Dziga Vertov) einschließe (ebd., 62). Eisenstein hält, wie auch Griffith, am Konzept des *Organischen* fest. Während in der Erzähllogik des Organischen bei Griffith jeder aufkommende Konflikt in Harmonie überführt wird, versteht Eisenstein das Organische im Sinne Engels als etwas dialektisch Verfertigtes, das sich nie vollends in einer Einheitlichkeit harmonisieren lasse, sondern dessen zentrales Merkmal in einer unabschließbar dialektischen Bewegung bestehe (vgl. Engels 1951 [1925 erstmals publiziert; 1873–1883 verfasst]). Das Nebeneinander von parallel existierenden Einzelteilen oder konträren Momenten (z.B. arm und reich), die in der amerikanischen Montageschule erst additiv als Kontrast eingeführt werden müssen, um dann wieder harmonisiert werden zu können, charakterisiert Eisenstein als immer schon kausal verknüpfte

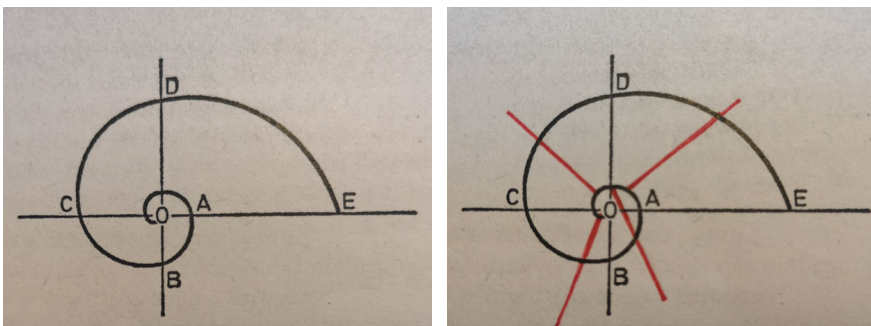
Momente, die in sich die unauflösbare Konfliktualität des organischen Ganzen enthalten. Die partikularen Konfliktelemente öffnen sich in einer zellartigen Bewegung dergestalt gegenüber dem Ganzen (z.B. arm und reich [als Zellen]) enthalten aber bereits rekursiv den organischen Zusammenhang (z.B. der gesellschaftlichen Ausbeutung) in sich, auf den sie zugleich auch einwirken. Deleuze schreibt dazu:

Die Parallelmontage von Griffith ersetzt Eisenstein durch eine Oppositionsmontage, die konvergierende oder zusammenlaufende Montage durch eine Montage der qualitativen Sprünge (springende Montage). (ebd., 59)

Das Verhältnis zwischen Einzelteil und Ganzem zeichnet sich in Eisensteins Verständnis einer dialektisch-rekursiven Montage durch zwei Bewegungsrichtungen aus. Einerseits entstehe *das Organische des Films* durch eine offene Spiralbewegung (Abb. 5), die ihre innere Logik dem Grundsatz des Goldenen Schnitts verdankt (Eisenstein 1939), also dem der Natur entlehnten Prinzip, dass sich »der kleinere [Teil eines Segments] zum größeren so verhält wie der größere zum ganzen« (ebd., 163). Die Spirale, als sich zellenartig immer weiter teilende und auffächernde Form, decke in ihrer dialektischen Verfasstheit die ebenfalls immer bereits dialektisch verfasste Welt auf. Diese filmische Bearbeitung der (außerfilmischen) Dialektik benötigt es nach Eisenstein, um die immer schon vorhandene, aber verdeckte Dialektik von Natur und Geschichte freizulegen. Das Organische der Montage bei Eisenstein wird andererseits immer wieder durchbrochen. Vektoren durchkreuzen die Spiralform des Goldenen (Film-)Schnitts und lassen einander entgegengesetzte Bilder konflikthaft aufeinanderprallen (Abb. 6). Dieses Aufeinanderprallen kontrastierender Bilder bezeichnet Eisenstein in seiner 1939 veröffentlichten Analyse des PANZERKREUZER POTEMKIN (*Bronenossez Potjomkin*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1925) als *Pathos*.

Abb. 5: Die logarithmische Spirale als organisches Prinzip der Filmmontage.

Abb. 6: Das Organische der Montage und Durchkreuzungsmomente des Pathos.



Quelle: Eisenstein 1939, 160; eingezeichnete Vektoren in Abb. 6: H. P.

Einzelne Bilder müssen hier also in einen Konflikt miteinander geraten, ein *pathetisches Moment* hervorrufen – später spricht Eisenstein auch von einem *ekstatischen Mo-*

ment – um die Bewegung des Films in seiner organischen Logik, wie skizziert, voranzutreiben. Entscheidend ist dabei, dass dieser Konflikt nicht idealistisch gemeint ist, etwa als Angleichung von Begriff und Gegenstand (oder in Bezug auf den Film als Angleichung von Gegenstand und Darstellung). Vielmehr spielt sich der Konflikt zwischen den einzelnen Elementen primär auf einer sinnlich-affektiven Ebene ab, die eine Figur des Dritten – eine Beobachtungsinstanz oder Zuschauer_in – einbezieht.

Das Motiv des primär affektiven Aufeinanderprallens einzelner, als *Zellen* konzipierter Bilder und Einstellungen entwickelt Eisenstein erstmals in seiner Theorie der *Montage der Attraktionen* (Eisenstein 2018 [1923]). Auch in seiner 1929 veröffentlichten Schrift *Dramaturgie der Filmform* taucht das Element der »emotionalen Dynamisierung« durch die Montage wieder auf (Eisenstein 2018 [1929], 293). Während diese dort noch ein bloßes Übergangsmotiv für die Konzipierung des »intellektuellen Film[s]« (ebd., 301) darstellt, erlangt die *emotionale Dynamisierung* in *Das Organische und das Pathos* (Eisenstein 1973 [1939]) eine eigenständige, diesmal zentrale Wertigkeit. Montage stellt hier das affektiv-technische Prinzip des Films dar, das zu einer *pathetischen* Wirkungsästhetik führt:

Pathos ist alles das, was den Zuschauer »außer sich geraten« lässt. Mit gewählten Worten könnte man sagen, die Wirkung des Pathos eines Werkes besteht darin, daß der Zuschauer in Ekstase versetzt wird. [...] Der Stehende – sprang von der Stelle. Der Unbewegliche – geriet in Bewegung. Der Schweigende – schrie auf. Das Trübe – erglänzte. Das Trockene – wurde feucht. Überall fand also ein »Herausrücken aus einem Zustand«, ein »Außersichkommen«, statt. (ebd., 173)

Das Organische und das Pathos avancieren in Eisensteins Analyse seines Films PANZER-KREUZER POTEMKIN zu den paradigmatischen Momenten der dialektischen Montage. Die Einstellungen, die Eisenstein im Duktus organischen Denkens als *Zellen* bezeichnet, prallen in einer gewaltvollen Kollision von Affekten aufeinander. Gleichzeitig lässt sich hier ein Bruch mit dem dialektischen Prinzip ausmachen. Denn, wie wiederum Bataille betonte, führt der Konflikt zwischen These und Antithese bei Eisenstein gerade nicht zu einer zwangsläufigen Synthese (Bataille 1994 [1930], 504–505). Aus dem Zusammenprall ergibt sich zwar eine qualitative Änderung im Sinne des sogenannten »zweiten Gesetzes der Dialektik« nach Engels (Engels 1951, 51), die von motorisch-sensorischen über Aggregatzustands- bis hin zu wirkungsästhetischen Transformationen der Zuschauerin reichen kann.¹¹ Doch lässt sich diese Qualitätsänderung bei Eisenstein laut Bataille eben nicht unter dem Modell der doppelten Negation fassen, welches zwangsläufig eine (wenn auch nie vollständige) Aufhebung vollzieht, ermögliche doch gerade Eisenstein ein

11 Letztere Qualitätsänderung wird hierbei jedoch nicht als alleinige Zielsetzung fokussiert. Während der wirkungsästhetische Aspekt und damit das Verhältnis zwischen Bild und Zuschauer_in für Eisenstein in der *Montage der Attraktionen* (2018 [1923]) noch den Fluchtpunkt seiner Theorie darstellte, erscheint dieses Verhältnis in der Pathostheorie lediglich als Konsequenz eines ersten Verschränkungsmoments, der sich auf der rein filmisch-technischen Ebene abspielt: Einstellungen affizieren und transformieren sich hier gegenseitig, indem sie dialektisch aufeinandertreffen. Erst in einem zweiten Schritt überträgt sich dieser Affizierungsprozess auf eine_n imaginierte_n Zuschauer_in.

Lebendig-Halten der einzelnen Elemente, in ihrer konkreten, präzisen – im Bataille'schen Vokabular gesprochen – niederen und heterologen Form.

In *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille* (2010 [1995]) arbeitet Georges Didi-Huberman heraus, dass sich aus dem hier angelegten Dialektikverständnis die maßgeblichen Interferenzen und das gegenseitige Interesse zwischen Bataille und Eisenstein ergeben. Diese Nähe erscheint im ersten Moment überraschend, verweigerte sich doch Bataille, wie anfangs ausgeführt, grundsätzlich gegenüber Dogmatismen und Systematisierungen, wie sie gerade die Dialektik nahelegt. Auch Didi-Huberman betont diese vermeintlichen Widersprüche zwischen Bataille und Eisenstein:

Bataille, der ›Subjektive‹ (Verantwortungslose, Perverse), verlangt nach Formen (objektiven Morphologien) und reinsten ›Dokumenten‹, während Eisenstein, der ›Objektive‹ (Verantwortungsbewusste und Pädagogische) von Bildern, Phantasmen (von Pathetik) und sogar von Ekstase spricht. (2010 [1995], 298)

Gleichwohl hebt Didi-Huberman auch eine analoge Ausrichtung des Denkens und Strebens beider hervor, die in der Suche nach einer sogenannten »konkreten Dialektik« bestehe (ebd., 280ff.). Den Begriff der »konkreten Dialektik« ergänzt er nachfolgend um weitere Facetten, namentlich unter anderem um eine »ekstatische Dialektik« (ebd., 296), eine »Dialektik des Begehrens« (ebd., 313) und eine »Dialektik der Grausamkeit« (ebd., 316). Dialektik verstanden als Ekstase, das Zusammenfallen von Begehren und Grausamkeit, Erotik und Gewalt: Erste Parallelen zwischen Bataille und Eisenstein lassen sich hier bereits erahnen. Für Eisenstein stellte die Montage laut Didi-Huberman nicht nur eine Kollision, sondern (im dezidiert sexuellen Sinn) eine »Kopulation von Bildern« dar:

[E]s handelt sich um eine Kopulation, die sowohl auf dem Verbrechen als auch auf der Ekstase beruht. Verbrechen und Ekstase, miteinander verbunden und einander entgegengesetzt, beide jeweils eine Berührung mit einem Zerreißen verbindend, dazu alles dialektisch gedacht: zwischen Begehren und Gewalt, zwischen der Gewalt des Begehrens und dem Begehren der Gewalt. (ebd.)

Für Batailles *Documents* war gleichzeitig die Montage von Bildern eine der wenigen Ausdrucksformen, die eine Annäherung an das von ihm gesuchte und doch nie sprachlich fassbare *Heterologe* ermöglichte.¹² Das An-die-Oberfläche-treten des anderweitig gesellschaftlich Zensierten und dessen ganz konkrete Darstellung fand Bataille letztendlich bei niemand anderem so präzise umgesetzt wie bei Eisenstein. Didi-Huberman fasst das so zusammen:

12 Der Abdruck der 30 von Eisenstein montierten Photogramme aus *DIE GENERALLINIE* in den *Documents* (Eisenstein 1930, 218–219; vgl. Kapitel 4, Fußnote 4) kann als beispielhaft für das Aufblitzen des Heterologen im bildlich Montierten gelten. Als polizeilich verboten und folglich vom Homologen ausgeschlossenes Element konnte der Film nur einen angenäherten Ausdruck in Form der gedruckten Montage erlangen.

In der Eisensteinschen Montage sollte Bataille schließlich eine für ihn gangbare Dialektik gefunden haben: eine Dialektik, die in ihrem unablässigen In-Bewegung-setzen nicht *überwinden*, sondern *alterieren* will. Eine Dialektik nicht im Sinne des hegelianischen Ausdrucks *aufheben**, sondern im Sinne des furchterregenderen und spannungsgeladeneren – und zweifellos bereits an Nietzsche gemahnenden – Ausdrucks *zerfallen** beziehungsweise *zersetzen** [décomposer]. (ebd., 295)

Bei dem Dialektik-Verständnis Batailles (und bis zu einem gewissen Grad auch Eisensteins) handelt es sich also um eine sehr spezielle Auslegung von Dialektik.¹³ Mit *konkreter Dialektik*, so Didi-Huberman, bezeichne Bataille das Bestreben eine Dialektik auszumachen, die frei von synthetisierenden Befriedungen konfligierender Formen funktioniert. An die Stelle der »konformistisch, trivial, weil auf Kontrollwunsch bedacht[en]« Formel *These-Antithese-Synthese*, trete bei Bataille die »Dialektik des Strolchs, des Bengels, der spielt, um zu zerbrechen« (ebd., 294). Eine solche Dialektik sei darauf ausgerichtet, die Dinge in ihrer Konkretheit zu fassen und existieren zu lassen, ohne sie zwangsläufig in einer Bewegung zum Höheren hin aufzulösen. Gleichsam ist diese Dialektik über die Ebene des Begehrens und der Grausamkeit bereits auf's Engste mit dem affektiven Vokabular der Erotik verbunden, geht es doch mitunter darum, das affektive *Berühren* und *Abstoßen* einzelner Bilder und Elemente fassbar zu machen: »Attraktion statt Abstraktion« so lautet die Devise (ebd., 302).

4.4 Vom Pathos besessen – Affizierende Bilder in IM REICH DER LEIDENSCHAFT (1978)

An dieser Stelle möchte ich nun abermals auf die Ausführungen Eisensteins bezüglich des Organischen und des Pathos zurückkommen und diese auf die anfänglich aufgerufene Szene aus IM REICH DER LEIDENSCHAFT Ōshima Nagisas zurückbeziehen. Die Verwandlung Gisaburos vom flüssigen, individualisierten Geist in eine sich Festschreibung und Identifikation entziehende Materialität kann als visueller Ausdruck des *dialektischen*

13 Dass Bataille und Eisenstein trotz der grundlegenden Ablehnungshaltung von ideologischen und idealisierenden Tendenzen durch Bataille einen produktiven Austausch miteinander pflegten, lässt sich möglicherweise auf ein durchweg ambivalentes Verhältnis beider Theoretiker zum dialektischen Marxismus zurückführen. Auf die Konflikte Eisensteins mit der aus dem Materialismus abgeleiteten sozialistischen Ideologie Stalins werde ich später zurückkommen, an dieser Stelle sei jedoch festgehalten, dass Bataille eine intensive Auseinandersetzung mit dem marxistischen Materialismus pflegte, die nicht als grundlegende Ablehnung, aber als Aushandlungsverhältnis beschrieben werden kann. Wie Allan Stoeckl betont, bezog sich Bataille immer wieder auf Fragen nach der Dialektik. Er integrierte diese in seine Theorien, stieß jedoch konstant auf das Grundproblem, dass in der Dialektik das Niedere und Heterogene nicht um seiner selbst willen angenommen (»embraced«) werden kann ohne von einer – von Bataille strikt abgelehnten – Bewegung zum Höheren vereinnahmt zu werden (Stoeckl 2004, xii). Als mögliche Antwort auf dieses Problem bezog sich Bataille 1930 nach dem Beiwohnen von Eisensteins Vortrag an der Sorbonne (s. Kapitel 4, Fußnote 4) explizit auf das Schaffen des Regisseurs, der es laut Bataille (als einziger) vermochte, diesem Problem Rechnung zu tragen (Didi-Huberman 2010, 283; Bataille 1994 [1930], 504–505).

Pathos geltend gemacht werden, den Eisenstein als Grundsatz der Montage herausarbeitet. Die Szene führt hier zwar nicht – oder zumindest nicht belegbar –, wie von Eisenstein formuliert, zu einem *Außer-sich-geraten des Zuschauers* (Eisenstein 1939, 173). Doch wenn wir von der Ebene der Wirkungsästhetik zurück in die Filmästhetik treten, so lässt sich konstatieren, dass Gisaburo durch die in Bewegung versetzten Einzelbilder der Szene *außer sich gerät*, aus seinem *vorigen Zustand herausrückt*.

In der »Berührung« der Bilder vom individuierten, aber beweglichen und wie zuvor beschrieben mit Wasser assoziierten Gesicht (Abb. 1) und von der starren Materialität des entindividualisierten Gesichts (Abb. 3) durchläuft die Figur des Gisaburo eine Transformation vom Flüssigen ins Feste (Abb. 2). Die Beschreibung Eisensteins von dem dynamisierenden Effekt der kontrasthaften Kollision einander affizierender Bilder kehrt sich hier folglich um und: *das Bewegliche – erstarrt* (vgl. ebd., 173). Im Sinne Eisensteins können wir von dieser Transformation als einem »Übergang von einer Qualität in eine andere Qualität« sprechen (ebd., 185). Eisenstein beschreibt diesen Übergang im Sprachgebrauch Friedrich Engels als »Vollziehung des Sprunges«¹⁴ und führt dies anhand verschiedener Phasenübergänge aus:

Wasser [wird] zu Dampf, das Eis zu Wasser, das Eisen zu Stahl. [...] Und wenn das Wasser, der Dampf, das Eis und der Stahl ihre Empfindungen in diesen kritischen *Momenten*, in den Momenten der *Verwirklichung*, der *Vollziehung* des Sprunges, psychologisch registrieren könnten, dann würden sie sagen, daß sie vom Pathos besessen, daß sie in Ekstase sind! (ebd., 185)

Die *Materialisierung des flüssigen Geistes* in IM REICH DER LEIDENSCHAFT lässt sich auf diese Weise als fundamental pathetische Szene, als Moment der filmischen Ekstase begreifen. Die Montage scheint in der Szene zwar unauffällig, da sie durch eine Überblendung quasi *aufgeweicht* wird; doch das mediale Moment der aus Einzelbildern technisch zusammengesetzten Bewegung des Films wird dadurch nur umso deutlicher wahrnehmbar. Durch die *Kopulation der Einzelbilder* im Sinne Didi-Hubermanns vollzieht die Figur des Gisaburo auf der Darstellungsebene einen Sprung, der nicht die harmonische Konvergenz des amerikanischen Modells zulässt, sondern den gewaltvollen Konflikt zwischen Flüssigem und Festen, zwischen Identifikation und Entzug verstetigt. Dieser Konflikt ermöglicht nicht die Aufhebung der Gegensätze in synthetisch-glatte Form. Stattdessen bleibt die unauflösliche Materialität als konkrete Formgebung und rätselhafte (De-)Figuration bestehen.

Vom *Pathos besessen* prallen die einzelnen Filmbilder im Transformationsmoment Gisaburos aufeinander und öffnen sich, auf einer nächsten medialen Ebene, gegenüber dem Aufeinanderprallen der Einstellungen im Moment der (operativen) Montage und damit gleichsam zum gesamten *Reich der Leidenschaft*, zur audiovisuellen Erotik des

14 Das Aristotelische Prinzip *Natura non facit saltus* (Übers.: Die Natur macht keine Sprünge) wendet Engels dialektisch, indem er deklariert, die Natur mache nur deshalb keine (offensichtlichen) Sprünge, da sie sich grundlegend aus Sprüngen zusammensetzt (Engels 1962 [1873–1883], 533). In seinen Ausführungen überträgt Eisenstein das von Engels der Natur zugeschriebene Prinzip des sprunghaften Formwechsels auf das Filmmedium und reißt durch diese Analogisierung abermals die vermeintliche Trennung von Natur und Technik ein.

Films. Dass Pathos aus dem Altgriechischen (πάθος) mit *Leiden(schaft)* übersetzt werden kann, erscheint hier schon fast schicksalhaft. Die kollidierenden (bzw. *kopulierenden*) Bilder des Films, die in Form der Einzelbilder 24-mal pro Sekunde ephemeral aufblitzen, inkorporieren dieses Reich in sich: Sie integrieren die filmische Erotik in den konkreten Momenten des Übergangs von einem Filmbild zum nächsten. Die organische Spirale der Filmmontage öffnet sich gegenüber dem filmischen Reich der Erotik, die umgekehrt wiederum das ekstatische Pathos dieser Spirale durchkreuzt. In diesem Sinne exemplifiziert die Spiralform des Films das dialektisch verfasste, rekursive Prinzip der über mehrere Ebenen gestaffelten Filmtechnik, welches sich vom Kleinsten (dem Bild), über das Nächstgrößere (die Einstellung), bis zum gesamten Film erstreckt, je nach Montageauffassung sogar Zuschauer_in, Kinosaal und Popcorn mit einzufassen vermag und dadurch umgekehrt auf die grundlegende Materialität des Films in Form des Einzelbildes zurückwirkt.

Der dialektische Zusammenhang zwischen dem Organischen und dem Pathos, der für Eisenstein 1939 die Grundlage für die Bestimmung der Montage und folglich des Films darstellt, erweist sich in diesem Sinne als grundlegend affektiv, wenn nicht gar bereits sexuell konnotiert (wie Didi-Huberman betont) und zeigt starke Analogien zu Batailles Konzipierung der Erotik auf: Das Pathos beschreibt ebenso wie die Erotik das primär sinnliche Zusammenprallen zuvor diskontinuierlicher, individuierter Wesen, und zwar der kollidierenden Bilder. Die Filmbilder als *winzige Wesen* – das Bild des menschlich identifizierbaren Geistes Gisaburos (Abb. 1) und das der starren Materialität des verschlossenen Gesichtes (Abb. 3) – lösen sich in einer ephemeren Bewegung der Kontinuität auf: »Die Bewegung als Horizont der Formen, das Begehren als Horizont der Bewegung«, wie Didi-Huberman es ausdrückt (2010 [1995], 315). Sie hören auf, in ihrer individuell konturierten Abgeschlossenheit zu existieren. Anstatt jedoch in eine tatsächliche *Kontinuität des Seins* überzugehen – die, wie anfangs beschrieben, nur der Tod einzulösen im Stande ist – integriert das kontinuierliche Transformationsmoment des Bewegtbildes den Tod in den Schaffensprozess. Der Film gründet sich dieser Argumentation nach ebenso wie die Erotik auf einer Überführung winziger, diskontinuierlicher Wesen in eine im Bataille'schen Sinne transgressive Bewegung der Kontinuität des Seins, mündet aufgrund der letztendlichen Unmöglichkeit dieser Bewegung jedoch wiederum in der Herausbildung eines neuen diskontinuierlichen Wesens: der Szene, die sich ihrerseits gegenüber dem Film als ganzem diskontinuierlichem Wesen öffnet. Die dialektische Spirale des Films, die Eisenstein beschreibt, wird folglich erotisch vorangetrieben.

Der Film als zeitbasiertes Medium strebt im Moment seines Erscheinens stets nach einer zeitlichen Entgrenzung, einem dauerhaften Anderswerden.¹⁵ Die Transitorik des Films stellt eine fließende Bewegung dar, die jedoch ihrerseits davon gekennzeichnet ist, dass im Moment des Werdens immer der Moment der Auflösung inbegriffen ist (vgl.

15 Julia Bee beschreibt das Anders-Werden des Films in ihrem gleichnamigen Aufsatz unter einem Rückbezug auf die Philosophie von Deleuze vor allem als politischen Faktor, der die Festschreibung des als *anders* Empfundene(n) (*Othering*) in eine Befragung der Prozesse dieses ständigen In-Bewegung-Seins zu überführen vermag. Bee bezieht das Anders-Werden des Films hierbei vor allem auf die Praxis des ethnografischen Films, die in den 1960er-Jahren mit den Filmen Jean Rouchs einsetzte (vgl. Bee 2020).

Wolf 2008, 69). Das Entstehen ist geprägt von gleichzeitigem Sterben. Das Wechselspiel zwischen diesen beiden Polen kennzeichnet sowohl die Sehnsucht des filmischen Mediums nach einer zeitlichen Unendlichkeit als auch gleichzeitig seine unabwendbare Vergänglichkeit. Ebenso wie Menschen nach Bataille in der Erotik die Auflösung ihrer selbst in einer Kontinuitätsbewegung suchen, suchen Filme nach der Auflösung ihrer selbst in einem stetigen Anderswerden, das jedoch – wiederum parallel zur menschlichen Erotik – zu einem unausweichlichen Scheitern verdammt ist. Die Montage, die für den Film als künstlerisches Medium von fundamentaler Bedeutung ist, lässt sich durch das Zusammenführen der Pathos-Theorie Eisensteins mit der Erotiktheorie Batailles als eine Formation von affektiven Kollisionen neu perspektivieren, die in ihrer filmerotischen Ausprägung auch den Tod inkorporiert. Der Film wird dieser Lesart folgend als ein erotisches Medium kenntlich. Die *filmische Erotik* erschöpft sich demnach nicht in der Repräsentation erotischer Szenen, sondern erweist sich als eine Kraft, die auch die medientechnische Ebene des Mediums tangiert und informiert. Ähnlich wie Deleuze über das amerikanische Kino ausführt, dass die klassischen Hollywood-Narrative aus einer technischen Verfertigung der Konvergenzmontage emergieren (vgl. Deleuze 2017 [1983], 52), stellt die Repräsentation von Erotik im Film ein Emergenzphänomen mit spezifischen Ästhetiken und narrativen Ausprägungen dar, das aus der medientechnischen Erotik des Films entspringt. Die affektiven wie narrativen Ausprägungen dieses Phänomens werden im nachfolgenden Kapitel ausgelotet, vor allem jedoch in den anschließenden Filmanalysen (Kapitel 6–8) exemplifiziert. Welche konkreten Montagetechniken des Erotischen sich beschreiben lassen und welche Erzähl- sowie Adressierungsmodi aus diesen Techniken hervorgehen, stellt dabei eine der zentralen und wiederkehrenden Fragen dar. Zuvor möchte ich jedoch noch einige Überlegungen zur historischen Verortung der erotisch-organischen Konzeption des Films anschließen.

4.5 Vom Sprachlich-Intelligiblen zum Organischen

Wolfgang Beilenhoff beschreibt den Übergang der frühen Montagetheorie Eisensteins in *Dramaturgie der Filmform* (Eisenstein 2018 [1929]) hin zu seiner späteren Theorie *Das Organische und das Pathos* (Eisenstein 1973 [1939]) als einen, sich auf die Chiffren 1929/1939 verdichtenden, Paradigmenwechsel (vgl. Beilenhoff 2011, 214). Während Eisenstein die Montage 1929 noch als »Film-Grammatik« ausweist (Eisenstein 2018 [1929], 284), die letztendlich zur Herausbildung des »rein intellektuellen Film[s]« führt (ebd., 301), entwirft er 1939 (wie zuvor beschrieben) ein »holistisches System, in dem Qualitäten wie Synästhesie, Gesamtheit, organische Einheit und Ekstase die zentralen Rollen einnehmen« (Bulgakowa 2001, 44). Wie Beilenhoff in Bezug auf Oksana Bulgakowas Theoretisierung dieses Paradigmenwechsels ausführt, handelt es sich hierbei um ein neues Verständnis des Films, welches gleichsam einen neuen Theorierahmen und neue Leitkonzepte mit sich bringt: Die Chiffre 1929 steht dabei für Reflexologie und Linguistik ein; 1939 hingegen kennzeichnet eine Bewegung hin zu Affekt-, Pathos- und Bildtheorie. Die hier skizzierte Fluchtlinie verdichtet sich zudem in Eisensteins Monumentalwerk

Die Methode (2016 [1932–1948])¹⁶, in welcher – wie Elena Vogman betont – Eisenstein sein Schaffen sowohl inhaltlich als auch formal in der Konzeption des *sinnlichen Denkens* zusammenführt:

Das sinnliche Denken ist dabei als ein spezifischer Bezug zwischen Denken und Material zu begreifen: als ein Materialraum, der denkt und als ein Denken, das im Material seine Bewegung wiedererlangt. (Vogman 2018, 15)

Material und Theorie waren bei Eisenstein schon immer zwei eng miteinander verwobene Seiten seines Werks. In der *Methode* kondensiert sich diese Verschränkung auf eine gleichsam theoretisch wie formal konzipierte Idee von Sinnlichkeit. Eisensteins Denk- und Schreibbewegungen finden hier in der Form von »intellektuelle[n] Attraktionen« ihren Ausdruck (ebd., 107). Eisenstein betont indes, dass intellektuelle Attraktionen keinesfalls die Emotionalität ausschließen. Vielmehr werde die »reflektorische Tätigkeit als Affiziert-Sein wahrgenommen. [...] Der Erhalt des emotionalen Effekts ist unabdingbar« (Eisenstein zitiert nach Vogman 2018, 107).

Der Schritt von der *Methode* – als Auseinandersetzung mit der Verschränkung von Affizierung und Kognition – hin zur Erotik als psychologische Suche im Sinne Batailles ist nicht weit. Die Wesensverwandtschaft zwischen Sexualität und Kunst stellt in der *Methode* für Eisenstein einen der Hauptbezugspunkte des (poetischen) Denkens dar (vgl. Bershtein 2021). Sexualität vermag es, die von Eisenstein 1939 in der Pathos-Theorie zentralisierte Funktion der Ekstase einzunehmen und darüber hinaus – vor allem in Form dessen, was er in der *Methode* als »Bisexualität« bezeichnet (Eisenstein 2016 [1932–1948], 49) – neue Möglichkeiten des soziopolitischen Fortschritts zu eröffnen.

Eisenstein verwendet den Begriff der Bisexualität nicht im heutzutage üblichen Sinne einer beidgeschlechtlichen sexuellen Orientierung, sondern als Synonym für Androgynität. Er arbeitet anhand verschiedener Rituale und mythologischer Vorstellungen die Idee von einem idealtypischen »Zweigeschlechterwesen« (ebd., 45) heraus, das in einer ursprünglichen Einheitlichkeit existierte, bevor sich die Trennung der Geschlechter in Mann und Frau auf sozialer Ebene vollzog (ebd., 47).¹⁷ Als immanenter Gegenpol zu Nietzsches Übermensch stellt das Zweigeschlechterwesen für Eisenstein eine regressive Triebverhaftung im Menschen dar, welche unterdessen weder unterdrückt noch vollständig rekonstruiert werden darf. Stattdessen muss die regressive Bisexualität des Menschen »mit einer positiven [also progressiven] Anwendung einhergehen«

16 *Die Methode (Metod)* wurde 2008 erstmals als vollständige Textversion des russischen Originalmanuskripts in vier Bänden bei PotemkinPress publiziert. Auszüge erschienen 2016 in der deutschen Übersetzung unter dem Titel *Das Urphänomen der Kunst*, herausgegeben und übersetzt von Oksana Bulgakowa und Dieter Hochmut (Eisenstein (2016 [1932–1948])).

17 Die Beschreibungen Eisensteins erinnern an Platons Konzipierung eines ursprünglichen Zweigeschlechterwesens in Form des Kugelmenschen. Den Mythos der Kugelmenschen führt Aristophanes in Platons Symposion aus (vgl. Paulsen/Rhen 2006). Nähere Ausführungen zu Platons Eros Konzept, das er im Symposion entwickelt, folgen in Kapitel 5.6 dieser Arbeit. An dieser Stelle sei lediglich angemerkt, dass im Gegensatz zum Mythos des Kugelmenschen bei Eisenstein aus der Vorstellung eines ursprünglichen Zweigeschlechterwesens kein strikt binäres Denken folgt, das den Menschen als dual zerrissenes Mängelwesen konzipiert.

(ebd., 49). So muss die ursprüngliche Androgynität (das Regressive) mit der Aufhebung sozialer Gegensätze (dem Progressiven) – sprich der gesellschaftlichen Benachteiligung von Frauen – zusammengeführt werden, um einen tatsächlichen Fortschritt möglich zu machen. Eisensteins Konzipierungen von Sexualität sind in diesem Sinne hoch anschlussfähig für aktuelle Tendenzen der *Queer Theory*.

Abb. 7: Erotische Zeichnung Eisensteins aus der Serie ›Prometheus‹ (1932).

Abb. 8: Erotische Zeichnungen Eisensteins aus der Serie ›Salomé‹ (1931–1932).

Abb. 9: Erotische Zeichnung Eisensteins aus der Serie ›Stigmatization‹ (1931–1932).



Quelle: Vogman/Rebecchi 2017, 67 (links); ebd., 79 (mitte); ebd., 73 (rechts).

Einer solchen Zusammenführung verlieh Eisenstein zwischen 1931 und 1948, also im Zeitraum des Entstehens der *Methode*, einen künstlerischen – vor der Zensurpolitik Stalins verborgenen – Ausdruck. In dieser Zeit fertigte er eine Vielzahl erotischer und pornographischer Zeichnungen an (Abb. 7–14). Die Zeichnungen Eisensteins sind von antiken und christlichen Mythologien durchzogen, so referieren ganze Bilderserien auf Prometheus (Abb. 7), Salomé (Abb. 8) oder den gekreuzigten Christus (Abb. 9). Die als pornographisch eingeordneten Zeichnungen – welche aufgrund dieser Kategorisierung nicht archiviert und lange Zeit unter Verschluss gehalten wurden (Abb. 10–14)¹⁸ – wei-

18 Im Zuge der Auflösung privater Eisenstein-Archive (bspw. in den 1990er Jahren des Privatarchivs Andrei Moskvins) wurden die Zeichnungen in erotische und pornographische Darstellungen unterteilt. Die erotischen Darstellungen wurden anschließend in die *Eremitage* überführt, wohingegen die pornographischen Zeichnungen größtenteils verkauft wurden – sie sollten in privaten Haushalten unter Verschluss gehalten werden, um das Ansehen Sergej Eisensteins nicht zu beschmutzen. 2007 wurde in der *Alexander Gray Associates Gallery* in New York erstmals eine umfassende Schau der sich in Privatbesitz befindenden pornographischen Zeichnungen Eisensteins präsentiert (vgl. Alexander Gray 2017). Die (Selbst-)Zensur pornographischer Inhalte findet sich auch in dem Bildband *Eisenstein on Paper* (vgl. Kleiman 2017) wieder, welcher zwar ein breites Spektrum der Zeichnungen Eisensteins zusammenbringt, jedoch wiederum die pornographisch eingestufte Darstellungen exkludiert. Vergleichbare Archivpraktiken finden sich im Hinblick auf eine Vielzahl der nachfolgend zu besprechenden Filme wieder. Die (akademische) Auseinandersetzung mit erotischen und pornographischen Materialien ist nach wie vor höchst kompliziert, da expli-

sen zudem gezielt obszöne Pervertierungen christlicher Institutionen auf (Abb. 13) und spielen oftmals cartoonesk mit der sexuellen Verschmelzung von Mensch, Tier und Natur (Abb. 11–12). All diesen Bildern ist gemein, dass die menschliche Figur durch erotische Verschränkungsmomente ähnlich dem anfangs aufgegriffenen Bilde des *eselsköpfigen Gottes* ihrer isolierten Position und einer damit einhergehenden konturierten Formgebung beraubt wird. Sie durchläuft gewaltvolle Entgrenzungen, Defigurationen und Metamorphosen. Begehren und Tod, Regression und Progression vereinen sich in diesen Bildern zu teils zynischen, teils parodistischen Überspitzungen.

Abb. 10–14: Als pornographisch eingestufte Zeichnungen Eisensteins aus Privatbesitz, angefertigt 1931–1948.



Quelle: Alexander Gray and Associates Gallery in New York 2017.

zite (und auch Softcore-)Darstellungen oftmals als nicht erhaltenswert bewertet und folglich aus Archiven, Bibliotheken und Kinematheken ausgeschlossen werden.

Es gilt folglich festzuhalten, dass Eisenstein eine zunehmende Abwendung vom primär sprachlich-intelligiblen Potenzial poetischen Schaffens im Allgemeinen und des Films im Speziellen vollzog, die ihn zu den organischen und zuletzt explizit sexuellen Qualitäten filmischer wie poetischer Ausdrucksformen führte. Obgleich Eisensteins Montagetheorien in den 1960er-Jahren oftmals den Ausgangspunkt für Konzeptualisierungen des Films als Sprachsystem darstellten (vgl. Peters 2018 [1962], 383–388), lässt sich so eine gegenläufige Tendenz nachzeichnen, die – ähnlich der Verwandlung Gisaburos vom flüssigen Geist in abstrakte Materialität – zu einem organisch-materiellen Filmverständnis führt. Diese Tendenz wird in der Eisenstein-Forschung vermehrt seit den 2000er-Jahren von Theoretiker_innen wie Oskana Bulgakova, Elena Vogman, Wolfgang Beilenhoff und Evgenii Bershtein betont. Anschlussfähig und gleichsam kritisch gegenüber zeitgenössischen Konzeptionen des *Films als Körper*, die mit Steven Shaviro und Vivian Sobchack in den 1990er-Jahren eingeleitet wurden (vgl. Sobchack 1992; Shaviro 1993, vgl. zu einer Einordnung dieser Tendenz in der Filmwissenschaft auch: Hediger/Tröhler 2005), ermöglicht sie den Rückbezug auf Theorien, die dem Film organisch-körperliche Dimensionen bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusprechen.

Der Paradigmenwechsel, den Eisenstein zwischen 1929 und 1939 vollführte, findet, wie Beilenhoff und Bulgakova betonen, unterdessen seine Rahmung in einer grundlegenden Konjunktur von Konzeptionen des Organischen in den 1920er- und 1930er-Jahren (vgl. Beilenhoff 2011, 215). Diese Konjunktur durchzieht eine Vielzahl neu aufkommender Diskurse in den Humanwissenschaften (vgl. Beilenhoff 2011, 215; vgl. auch Plessner 1928 und Driesch 1928). Das Suchen nach Analogien zwischen künstlerisch-ästhetischen und biologischen Komponenten kann im historischen Kontext als Abwendung von der Faszination des technologischen Fortschrittes des beginnenden 20. Jahrhunderts angesehen werden, die mit der Brutalität des ersten Weltkriegs in ein negatives Schreckensszenario umschlug. Der Film – als mechanisch-technologisches Medium par excellence – stellt in diesem Zusammenhang einen zentralen Aushandlungsort dieses theoretischen Umdenkens dar. Wie Beilenhoff hervorhebt, versprach der Paradigmenwechsel vom Technischen zum Organischen eine Befreiung des Films »von der ›Herrschaft der Mechanisierung‹« (Beilenhoff 2011, 215).¹⁹

4.6 Vom Organischen zum Organlosen

Gerade die historische Dimension dieser Konjunktur gibt unterdessen zu denken, scheint doch die Analogisierung organischer Entitäten mit künstlerischen, technischen und sozialen Strukturen in den Humanwissenschaften erschreckende Parallelen zu Organismus-Konzeptionen der parallel in Europa aufkommenden Totalitarismen aufzuweisen. Das Volk als *biologischer Organismus* wurde in diesem Zuge politisch

19 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Henri Bergson den Film als mechanistisch verdammt. Erst André Bazin und Gilles Deleuze lösen den Film (mithilfe der Theorie Bergsons) aus der mechanistischen Verhaftung. Sie wenden also Bergsons Theorie gegen ihn selbst und verweisen auf die organischen Komponenten der Filmtechnik (vgl. Engell 2010, 113ff.)

instrumentalisiert und ebnete nicht zuletzt den Weg für die nationalsozialistische Propaganda des ›Ausmerzens krebsartiger Geschwulste‹ aus dem von Krankheit befallenen Volkskörper (vgl. Weber 2006). Auch die begriffliche Verwendung des Pathos durch Eisenstein 1939 verlangt nach einer kritischen Distanz, stellte doch das Evozieren eines filmischen Pathos eines der Hauptprinzipien sowohl nationalsozialistischer als auch stalinistischer Monumentalästhetik und der darin verorteten Verknüpfung von Affekt- und Wertehorizonten dar (vgl. Hüningen 2011). Ohne aus diesen begrifflichen Überschneidungen Kausalitäten oder einen terminologisch-konzeptuellen Determinismus ableiten zu wollen, ist es an dieser Stelle essentiell, die Überschneidungen zwischen totalitären Organismus-Konzeptionen und dem (human-)wissenschaftlichen Aufkommen von Körperbegriffen als gängige Metaphern und Theoriekonzepte im frühen 20. Jahrhundert näher zu beleuchten.

In der Eisenstein-Forschung gibt es eine intensive Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Eisensteins Schaffen (sowohl theoretisch als auch praktisch) und dem sowjetischen Stalinismus. In ihrer Dissertation *Film und Macht* (2003) greift Anna Bohn die Hauptzüge dieses Diskurses auf und setzt sie zu Eisensteins Kunsttheorien (Der *Methode* und dem *Grundproblem*) in Bezug. Das Verhältnis zwischen Eisensteins Schaffen und dem stalinistischen System ist hierbei durchweg ambivalent. Bohn arbeitet zwei Momente des Konflikts zwischen beiden Seiten heraus, welche 1937 in dem Verbot des Films *DIE BESHIN-WIESE* (*Beschin lug*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR kein Erscheinungsjahr [Drehzeit 1935–37]) und 1946 in dem Verbot des zweiten Teils von *IWAN DER SCHRECKLICHE* (*Iwan Grosny II*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1958 [1946]) kulminierten. Vor allem das zweite Verbot steht hierbei in einem harschen Kontrast zu der im gleichen Jahr erfolgten Verleihung des Stalinpreises für den ersten Teil von *IWAN DER SCHRECKLICHE* (*Iwan Grosny I*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1944) und zeigt das Ausmaß der Widersprüchlichkeiten auf.

Die 1939 veröffentlichte Pathostheorie Eisensteins kann im Zusammenhang dieser Konflikte als Versuch einer politischen Rechtfertigung angesehen werden, die spezifisch das propagandistische und dialektische Potenzial des *Panzerkreuzers* betont. Die leibliche Lenkung eines Publikums, als Höhepunkt des formal angelegten Filmpathos, welches im Moment der wirkungsästhetisch erzielten Ekstase vom Kinossessel aufspringt, würde eine Hinwendung zur totalitären Instrumentalisierung emotionaler Wertesysteme im Sinne Stalins nahelegen. Im Gegenzug wurde jedoch der zweite Teil von *IWAN DER SCHRECKLICHE* gerade aufgrund seines Ausstellens, Thematisierens und Ansprechens sexueller Subtexte in der Inszenierung der Herrschaft von Iwan IV. Wassiljewitsch – also wegen dem Zusammenführen von politischen und den Körper adressierenden Momenten – von Stalin aufs Schärfste verurteilt. Eisenstein führte hier die politische Ebene der Alleinherrschaft Iwans (die er als Allegorie zu der Alleinherrschaft Stalins glorifizieren sollte) mit dem archaischen Bild des seine Kinder fressenden Saturns (1823) von Francisco de Goya zusammen (vgl. Bohn 2003, 330–331). In der Kombination aus politischem und archaischem Moment ergab sich hierbei »das Bild für die Vernichtung des eigenen Volkes« (ebd., 331). Bereits bei Goya waren Gewalt und Eros verschaltet, musste so das erigierte Glied des kannibalischen Saturns schon im 19. Jahrhundert zensiert werden. Wie Joan Neuberger argumentiert, führte Eisenstein die Tradition dieser Verschaltung fort, evozierte – Neuberger Analyse folgend – *IWAN DER SCHRECKLICHE II* doch vor al-

lem aufgrund seines homoerotischen Subtextes die Empörung Stalins (vgl. Neuberger 2018, 116).

Während Eisenstein es gelang, das Zusammenführen des politischen Inhalts der russischen Revolution 1905 mit dem pathetischen Kollidieren affektiver Einstellungen im PANZERKREUZER POTEMKIN vor Stalin theoretisch zu legitimieren, führte die gleiche Form des Zusammenschlusses 1946 beinahe zu seiner Liquidierung (vgl. Bohn 2003, 307). Das Evozieren erotischer, mystischer und religiös geprägter Bildlichkeiten widersprach nach offizieller Auslegung dem Anspruch des sozialistischen Realismus, die sowjetische Wirklichkeit und mit ihr tatsächlich »lebendige Menschen« (ebd., 319) darzustellen.

Im Anschluss an Bohns und Neuberger Ausführungen lässt sich demnach argumentieren, dass die Verbindung von Pathos und Politik je nach inhaltlicher Ausgestaltung von Stalin mal zelebriert, mal verdammt wurde. Während der stalinistische Totalitarismus jedoch die Lenkung des organisch geschlossenen, sowjetischen Menschen zentralisiert, lösen sich die Menschenbilder Eisensteins – wie in seinen Zeichnungen – in Metamorphosen auf. Hierin lässt sich ein subversives Potenzial verzeichnen, das durch die Dezentrierungen des Menschen seinen Ausdruck findet.

Eine einfache Reduzierung von Eisensteins Organismus- und Pathos-Theorien auf propagandistische Totalitarismen wäre in diesem Sinne ebenso fehlgeleitet wie die Attestierung grundsätzlicher Widerständigkeit. Der normative Anspruch auf gesellschaftlichen Fortschritt aufklärerischer Idealismen fand in den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts sein negatives Kippmoment und wird aufgrund dieser Tatsache oftmals als fundamental fehlgeleitet interpretiert.²⁰ Gleichmaßen fatal wäre jedoch als Antwort auf dieses Scheitern, das Organisch-Körperliche per se als emanzipativ-subversiven Gegenpol zum gescheiterten Fortschrittsgedanken der Moderne in Stellung zu bringen. Eine solche Tendenz schreibt Thomas Morsch einer Vielzahl poststrukturalistischer Theorien und nicht zuletzt auch der Wiederentdeckung des Körpers in der Filmtheorie der 1990er-Jahre zu. Der Körper werde hier immer wieder als »Subversion des Diskursiven, des Wissens, der Ordnung und Normativitäten« (Morsch 2011, 131) in Stellung gebracht, werde jedoch durch diesen Rückgriff wiederum seiner Interpretierbarkeit ebenso beraubt wie seiner Ambivalenzen.²¹

In diesem Zusammenhang scheint allein eine grundlegende Skepsis gegenüber normativ-universalistischen Wertungsprinzipien einen dritten Weg aufzuzeigen. Diese

20 Adorno und Horkheimer gaben in der *Dialektik der Aufklärung* (2017 [engl. Original 1944]) den Anstoß für eine auf den Faschismus gerichtete Kritik am normativen Vernunft- und Fortschrittsgedanken der Aufklärung. Als Grundbaustein der *Kritischen Theorie* bildete die *Dialektik der Aufklärung* den Ausgangspunkt für eine intensive Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen Vernunft und Mythos, zwischen intelligibler und emotionaler Weltanschauung.

21 Explizit führt Morsch seine Analyse am Begriff des *Punctums* von Roland Barthes, des *Figuralen* bei Jean-Francois Lyotard, des *Exzesses* bei Linda Williams und des *Semiotischen* bei Julia Kristeva aus. So unterschiedlich die einzelnen Ansätze und Konzepte auch sein mögen, arbeitet Morsch einen gemeinsamen Nenner heraus, welcher den Körper als subversive Grenze des Sag- und Zeigbaren konzipiert. Auf Steven Shaviros *Cinematic Body* referierend, konstatiert Morsch eine ähnliche Tendenz, welche sich auch hier in einem positiv gewandten, doch weiterhin mit Denk- und Interpretationsansätzen nicht kompatiblen Körperbegriff manifestiert (vgl. Morsch 2011).

muss sich sowohl gegenüber philosophischen Traditionen kritisch verhalten, die das Körperlich-Organische als grundlegend anti-aufklärerisch und regressiv diffamieren, als auch gegenüber neueren Strömungen, die es in umgekehrter Manier als ebenso grundlegend widerständig und emanzipativ einzustufen versuchen. Gegenteilig zu solch einseitigen Wertungskategorien ist es ausschlaggebend, affektive, körperliche und organische Dimensionen im Sinne Deleuzes und Massumis – und es ließe sich ergänzen, auch erotische Dimensionen im Sinne Eisensteins und Batailles – als Potenzial zu begreifen, jedoch immer als Potenzial eines Kippens: sowohl ins Emanzipativ-Progressive als auch ins Totalisierend-Regressive, was die in dieser Arbeit diskutierten Filmbeispiele paradigmatisch vor Augen führen.

Deleuze und Guattari adressieren diese Problematik in ihren Ausführungen zum *organlosen Körper* (oK) (2007 [1980])²². Grundlegend ist für die Konzeption des organlosen Körpers die Unterscheidung zwischen Körper und Organismus – weswegen auch in den vorangegangenen Überlegungen in Bezug auf Eisenstein nie vom *Organismus*, sondern immer vom *Organischen* als tendenziell ent- statt begrenzter Denkfigur die Rede war.

Der oK heult: Man hat mir einen Organismus gemacht! Man hat mich zu unrecht gefaltet! Man hat mir meinen Körper gestohlen! Das Gottesgericht reißt ihn aus seiner Immanenz heraus und macht ihm einen Organismus, eine Signifikation, ein Subjekt. Es ist der oK, der stratifiziert wird. (ebd., 218)

Körper und Organismus stehen sich hier antagonistisch gegenüber. Im Moment der Festschreibung – der Stratifizierung – verwandelt sich der Körper in den Organismus und verliert das Potenzial seiner Immanenz. Die stratifizierende Festschreibung besteht dabei in einer Reduktion des (organlosen) Körpers auf Subjektivität und Signifikation. Gegenteilig muss der Prozess des organlosen Körpers als Loslösung von diesen Zu- und Festschreibungen verstanden werden, als Prozess der »Entsubjektivierung« (ebd., 219).

Doch selbst die Entsubjektivierung des organlosen Körpers scheint nicht frei von dem zuvor beschriebenen Kippmoment: »Wie kann man sich einen oK fabrizieren, ohne daß er zum krebshaften oK eines Faschisten in uns selber wird, oder zum ausgezeherten oK eines Drogensüchtigen, eines Paranoikers oder eines Hypochonders?«, fragen Deleuze und Guattari weitergehend (ebd., 224). Die Frage scheint nicht eindeutig beantwortbar zu sein. Die nationalsozialistische Metapher des Krebsgeschwürs umkehrend, inkorporiert der organlose Körper immer die Gefahr, von »Fröhlichkeit, Ekstase und Tanz« (ebd., 207) in Faschismus und Totalitarismus (vgl. ebd., 223) umzuschlagen. Aufgrund

22 Die Autoren übernehmen die Idee des organlosen Körpers von Antonin Artaud, der diese erstmals in seinem Radiovortrag *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1986 [1947]) entfaltete, der dazu diente das von Artaud vertretene *Theater der Grausamkeit* im Radio vorzuführen. Artaud rechnet in dem Beitrag radikal mit Gesellschaft, Kirche und Psychiatrie ab, die ihn jahrelang weggesperrt hatte. Dass sich Deleuze und Guattari im Konzept des organlosen Körpers demnach wiederum auf einen Zeitgenossen und Weggefährten Batailles zurückbeziehen, ist in dem hier vorgeschlagenen Argumentationsstrang nicht überraschend, sondern unterstreicht vielmehr die Verknüpfung zwischen den frühen Theorien Bataille und Artauds mit den körperfokussierten Entgrenzungstheorien Deleuze und Guattaris.

dieser Gefahr relativieren beide Autoren ihre Forderung nach der maximalen Entsubjektivierung an gewissen Stellen des Textes, wenn sie schreiben:

Man muß genügend Organismus bewahren, damit er sich bei jeder Morgendämmerung neugestalten kann; und man braucht kleine Vorräte an Signifikanz und Interpretation, man muss auf sie aufpassen, auch um sie ihrem eigenen System entgegenzusetzen, wenn die Umstände es verlangen [...]; und man braucht kleine Rationen von Subjektivität, man muß so viel davon aufheben, daß man auf die herrschende Realität antworten kann. (ebd., 220)

Der organlose Körper als Bewegung der Entsubjektivierung scheint besonders anfällig dafür, von Krankheiten befallen und von Totalitarismen vereinnahmt zu werden. Diese Gefahr im Blick behaltend, wird in den nachfolgenden Analysekapiteln (Kapitel 6–8) immer wieder die Frage nach Subjektivierungen und Entsubjektivierungen gestellt und verhandelt werden. Eine Antwort auf die von Deleuze konstatierte Gefahr kann es meines Erachtens nur sein, sich den *herrschenden Realitäten* zuzuwenden und jedes Mal von Neuem zu fragen, wie viel Subjektivität vonnöten ist, um sich ihnen entgegenzustellen.

Mit dem Deleuze'schen Spagat zwischen einer maximalen Entsubjektivierung und einer unauflösbaren Notwendigkeit letzter Bastionen von Subjektivität kommen wir nun in einer schleifenartigen Bewegung zurück zu den anfänglichen Überlegungen bezüglich der Subjektivität und der entindividualisierenden Materialisierung des Geistes von Gisaburo in Ōshimas Film *IM REICH DER LEIDENSCHAFT* einerseits und zu dem stetigen Oszillieren der Erotik Batailles zwischen Kontinuität und Diskontinuität andererseits. Am Anfang dieser Schleife stand das visuelle Bild einer *Mechanik des materialisierten Geistes*, welches es erlaubte, die theoretische Hinwendung zu körperlichen und materiellen Paradigmen in einem vorerst primär sinnlichen Kontext der Erotik zu verorten. Mit Bataille erhielt die *Mechanik des materialisierten Geistes der Erotik* eine erste Charakterisierung, welche auf der Auflösung individuierter (und mit Deleuze ließe sich ergänzen: *stratifizierter* und *subjektivierter*) Diskontinuität beruht. Da diese Bewegung immer auf der Überschreitung von Grenzen einer in sich kohärenten, diskontinuierlichen Entität beruht, die nur im Tod vollends einlösbar ist, schreibt sich in die Erotik hierbei – in *IM REICH DER LEIDENSCHAFT* ebenso wie in die erotischen Zeichnungen Eisensteins – eine fundamentale Geste der Gewalt ein. Mit den Ausführungen Deleuze und Guattaris lässt sich nun wiederum die erotische Auflösung diskontinuierlich-festgeschriebener *Organismen* als Entsubjektivierung, als Prozess des organlosen Körpers beschreiben. Erotik wird so als paradigmatischer Prozess des organlosen Körpers kenntlich. Die Erotik muss hierbei unterdessen – wie der organlose Körper – einen Restbestand der diskontinuierlichen Individualität bestehen lassen, um »sich bei jeder Morgendämmerung neugestalten« (ebd., 220) zu können, also um wiederum ephemere Diskontinuitäten herauszubilden.

Durch die Hinzunahme der Montagetheorien Eisensteins, des hierin verorteten Paradigmenwechsels und des theoretischen Kontextes der 1920er- und 1930er-Jahre folgte ein Perspektivwechsel, der den Film unter dem Blickwinkel eines Gefüges der affektiv-technischen Verschränkung kenntlich zu machen erlaubt. Diese affektiv-technische Verschränkung beruht dabei auf der der filmischen Montage immanenten erotischen Be-

wegung. Sie kann als erstes analytisch herausgearbeitetes Moment der Anthropomedialität filmmedialer Erotik benannt werden. Diese erotische Bewegung weist sich durch den Rückbezug sowohl zu Bataille als auch zu Eisenstein als dialektische Bewegung aus. Dies mag zuerst paradox erscheinen, hängt doch der Dialektik immer eine Form von Zwangsläufigkeit und Determinismus, von Ausrichtung zum Höheren und intelligibler Abstraktion an, welche die Erotik als grundlegend heterologes Element gerade in Frage stellt. Wenn die Erotik folglich dialektisch gedacht wird, so ist daran zu erinnern, dass sich diese Verbindung immer auf eine *konkrete Dialektik* bezieht, die – wie von Bataille und Eisenstein eingefordert – das Niedere als Eigenwert bestehen lässt, ohne es in einem Höheren aufzulösen.

Nach diesem theoretischen Durchgang möchte ich nun in einem ersten Zwischenfazit auf die anfangs formulierte Frage zurückkommen, ob sich aus der Hinwendung zu der konkreten Operation medialisierter Erotik ein strapazierbares (Film-)Körperversständnis gewinnen lässt, das philosophische und filmwissenschaftliche Körperbegriffe gleichzeitig befragt und erweitert. Wenn die Erotik derjenige Operationsmodus ist, der auf der Ebene der Montage das Fundament für das Verständnis des Films als organisch-technisches Gefüge bildet, so macht diese Verschiebung bereits deutlich, dass die Konzipierung eines singulären Filmkörpers zu kurz gegriffen wäre. Wenn mit dem Begriff des Körpers gearbeitet wird, so muss diesem durch eine radikale Entgrenzungsbewegung immer ein Antagonismus zum stratifizierten, individuierten und subjektivierten Organismus im Sinne Deleuzes eingeschrieben sein. Ein Dualismus zwischen Körper und Organismus würde jedoch zu kurz greifen, da wir gesehen haben, dass der organlose Körper ebenso wie der erotisierte Körper stets einen kleinen Vorrat der diskontinuierlich-organisierten Subjektivierung behalten muss, um nicht wie eine offene Wunde, zugänglich für Ideologien jeglicher Art zu sein.

Die filmische Erotik verweist folglich auf ein Konzept von Körperlichkeit, das es vermag, zwischen Festschreibung und Auflösung ebenso zu changieren, wie zwischen Technischem und Organischem. Im Sinne eines anthropomedialen Verständnisses geht sie diesen Polen unterdessen voraus. In der Frage nach der Erotik (verstanden als organisch-technischer Relation) lösen sich die vorher vermeintlich klaren Relata auf. Das Organische ist in Form des sexuellen Akts grundlegend in den medientechnischen Prozess der Filmmontage eingeschrieben und daher nicht von ihm abtrennbar. Die menschliche Erotik ist ihrerseits wiederum auf's Innerste verschränkt mit technisch bedingten Operationen, zu welchen am Ende in besonderem Maße die Filmmontage zählt. Nicht nur erweist sich menschliche Sexualität dann, wie in Kapitel 3 argumentiert, als medial geprägte Körpertechnik, auch zeigt sich über die Erotik der Montage das gegenseitige Ineinandergreifen von sexueller Aktivität und technischer Prozessualität. Die Übergänge von Diskontinuität in Kontinuität sind nicht – wie noch ansatzweise bei Bataille – als anthropologische oder wie im Fall von Spermium und Eizelle rein biologische Prozesse zu verstehen, sondern als anthropomedial figurierte Existenzvollzüge.

