

II. Sehen und Körper

Die Theorien des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty werden in den Kulturwissenschaften nur zögerlich rezipiert. Daher soll im Folgenden seine Entwicklung von einer Phänomenologie der Wahrnehmung (das frühe Werk) zur einer Ontologie des Sehens (das späte Werk), die das Körpersubjekt als Materialisierung eines kommunizierenden Netzes versteht, etwas ausführlicher nachgezeichnet werden, gleichwohl das frühe Werk hier von geringerer Relevanz ist. Merleau-Ponty macht sein intersubjektives Körperbild am Sehvorgang anschaulich, der in seinem Konzept jedoch nicht auf rein optische Übertragung beschränkt ist, sondern den Körper umfassend sinnlich besetzt. Der Körper ist immer gleichzeitig ein sehender und ein gesehener Körper, der Blick des Anderen wirkt auf ihn zurück.

Diese Doppelstruktur des Sehens hat Konsequenzen für eine medientheoretische Perspektive, welche die Dezentrierung der Eigenwahrnehmung durch den Anderen in das Verhältnis von Medium und Körper einbezieht. Aus der Bewertung der Ansätze Amelia Jones' und Vivian Sobchacks, die Performance und Film mit Merleau-Pontys Konzept des körperlichen Sehens zwischen Eigenem und Fremdem lesen, lässt sich dann ein eigener Zugang zum Spätwerk Merleau-Pontys entwickeln. Der Gewinn seines Konzepts für die vorliegende Arbeit liegt zunächst in dem de-essentialisierten Körperbild, das sich mit der Ausgangsthese der performativen Produktion von Betrachter- und Akteurs-/Puppenkörper zusammenschließen lässt: Es handelt sich um ein Körpermodell, das seine Nähte sichtbar werden lässt und durch seine Intersubjektivität ein Benennen ihrer ›Stiche‹ möglich macht.

Merleau-Pontys Phänomenologie des Fleisches

Merleau-Ponty stützt sich in seinen theoretischen Schriften auf die Phänomenologie Edmund Husserls. Von diesem übernimmt er die Kritik an wissenschaftlichem Objektivismus, die Grundzüge der Methode

der Betrachtung und den Begriff der Intentionalität¹ als Gerichtetheit des Bewusstseins auf etwas. Er lehnt jedoch den Idealismus Husserlscher Prägung ab. Insbesondere das Konzept des *Transzendentalen Ego* und der *Transzendentalen Reduktion* kann er nicht in seiner eigenen Theorie verankern. Husserls Vorstellung, den Betrachtungsgegenstand, das Phänomen, durch Rückzug des Bewusstseins von seiner ›natürlichen Betrachtungsweise‹, also durch bewusste Reduktion auf das Wesentliche, zu erkennen, erscheint Merleau-Ponty nicht möglich. Vivian Sobchack betont dies, indem sie Merleau-Pontys Theorie als *Existenz-Phänomenologie* von Husserls *Transzendenzphänomenologie* unterscheidet und ersterem einen von ihr begrüßten pragmatischen Zugang zum Phänomen attestiert:

Rejecting Husserl's transcendental ego and the transcendental reduction, Merleau-Ponty emphasizes that, no matter how rigorous our procedure, we cannot ever stand ›behind‹ existential meaning for we are immersed in it even in the midst of our most reflective and abstractive endeavors. The correlation, then, of an intentional act of consciousness and an intentional object of consciousness implicates and indicates not a transcendental ego, but an existentially embodied and situated subject of consciousness.²

Merleau-Ponty unternimmt den Versuch, die cartesianische Scheidung von Objekt und Subjekt aufzuheben, indem er sie als dynamisches Verhältnis umdeutet. Er wendet sich gegen die Vorstellung einer vorausgesetzten Bewusstseinsinstanz, die den Körper als von ihr geschiedene Behausung nutzt. Merleau-Ponty konstatiert, dass Bewusstsein im Akt der Perzeption – verstanden als körperlicher Vorgang – entsteht. Das Subjekt konstituiert sich somit erst im Prozess der Wahrnehmung, wie Semprini ausführt:

En posant dans l'acte perceptif le fondement même de la conscience, Merleau-Ponty pose la relation entre sujet et objet d'une façon radicalement nouvelle. D'une part, la relation ne saurait être de distance, ou externe. Le sujet ne se constitue qu'à travers son activité perceptive, qui est à son tour, bien plus qu'une attitude purement cognitive ou intellectuelle. Elle est un vrai faire, une activité qui met en jeu l'individu dans sa globalité. D'autre part, la texture du monde, la trame du réel ne saurait être approchée à tra-

1. Vivian Sobchack bezeichnet die Intentionalität Husserls als gerichteten Bewusstseinsstrom zwischen dem Subjekt und dem Objekt. Das Bewusstsein ist immer auf etwas gerichtet. Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, 34: »Consciousness is not empty as it is given in experience. Consciousness as we live it and reflect upon it in experience is always mediated and mediating, is always *consciousness of something* (even when it is reflexive: consciousness of itself and its activity).«

2. Sobchack (1992), 40.

vers une attitude naturelle, naïvement empiriste. La chose n'est telle qu'en tant qu'elle s'offre à mon faire perceptif, qui à son tour ne se constitue et ne se fonde que dans le déploiement de cette activité même.³

Merleau-Ponty beschäftigt sich eingehend mit der Körperlichkeit dieser welt-konstituierenden Wahrnehmung, die er nicht nur als kognitiv-intellektuellen Vorgang verstanden wissen möchte, sondern in erster Linie als sinnlich-körperlichen Prozess. Der Körper ist Voraussetzung und gleichzeitig Produkt von Wahrnehmungsbedingungen. In diesem Sinne ist er doppelt besetzt; er bezeichnet einen »corps objectif«, der eine gegenständliche Körperlichkeit bereitstellt, welcher der Betrachter den Begriff »Körper« zuweist, und einen »corps phénoménal«, der über den Objekt-Körper hinausgeht und auf den sich die eigentliche erkenntnistheoretische Dimension seiner Theorie der Wahrnehmung bezieht. Der »corps phénoménal« stellt ein Konzept für Bewusstseinsentwürfe bereit; auf ihn bezieht sich die Diskussion um Leib und Seele.

[L]e corps objectif n'est pas la vérité du corps phénoménal, c'est-à-dire la vérité du corps tel que nous le vivons, il n'en est qu'une image appauvrie, et le problème des relations de l'âme et du corps ne concerne pas le corps objectif qui n'a qu'une existence conceptuelle, mais le corps phénoménal.⁴

Mit der Konzentration auf die Körperwahrnehmung entwirft Merleau-Ponty nicht nur eine erkenntnistheoretische Theorie, sondern erarbeitet auch ein eigenes Konzept von Körper.

Im Französischen gibt es keine Unterscheidung von »Körper« und »Leib«, beides wird durch den Begriff »corps« bezeichnet. Wie oben dargelegt, gibt es im Denken Merleau-Pontys diese Unterscheidung, er bezeichnet sie durch zugefügte Adjektive (»corps objectif«, »corps phénoménal«, »corps propre« etc.). Dennoch bleibt unbezweifelbar, dass diese Sprachpraxis die Unterscheidung nicht in dem Maße zulässt wie in der deutschen Sprache. Durch Merleau-Pontys Sprache hindurch scheint das Konzept eines Körpers mit multiplen Facetten. Der Körper ist einer, aber er kann mit seinen aufgefächerten Aspekten nur als polyvalent verstanden werden: Der Körper schreibt sich ein in schillernde Ambiguität. Der Körper kann nicht als Subjekt oder Objekt erfahren werden, er ist immer beides und beides nicht. Seine Einheit lässt sich nicht schlüssig darstellen.

3. Semprini, Andrea: *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*. Paris: L'Harmattan, 1995, 49.

4. Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945, 493.

Son unité est toujours implicite et confuse. Il est toujours autre chose que ce qu'il est, toujours sexualité en même temps que liberté, enraciné dans la nature au moment même où il se transforme par la culture, jamais fermé sur lui-même et jamais dépassé. Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui. Je suis donc mon corps, au moins dans toute la mesure où j'ai un acquis et réciproquement mon corps est comme un sujet naturel, comme une esquisse provisoire de mon être total. Ainsi l'expérience du corps propre s'oppose au mouvement réflexif qui dégage l'objet du sujet et le sujet de l'objet, et qui ne nous donne que la pensée du corps ou le corps en idée et non pas l'expérience du corps ou le corps en réalité.⁵

Merleau-Ponty kondensiert in seiner Vorstellung vom menschlichen Körper die historischen Körper- und Wahrnehmungsdiskurse seiner Zeit. Er zieht die Untersuchungen der Gestalttheorie⁶ ebenso heran wie die aktuellen empirischen Ergebnisse der Physiologie und der Psychologie. Entsprechend übernimmt er aus der Psychologie das Konzept des »schéma corporel«⁷ und deutet es für seine Zwecke um. Dieser Begriff bezieht sich bei ihm auf zwei Aspekte von Körperwahrnehmung. Zum einen bezeichnet er damit das Bewusstsein einer körperlichen Einheit, das heißt, die Teile des Körpers fügen sich zu einer Gesamtheit »et je connais la position de chacun de mes membres par un *schéma corporel* où ils sont tous enveloppés.«⁸ Dieses Körperschema entwickelt sich über Erfahrungen des Körpers im Raum, über Bewegungen und motorische Stimulanzen und führt zur momentanen Signi-

5. Merleau-Ponty (1945), 231.

6. Den Begriff der »Gestalt« hat Christian von Ehrenfels 1889 geprägt, vgl. Ehrenfels: »Über Gestaltqualitäten.« In: ders.: *Gestalthaftes Sehen*. Hg. von Ferdinand Weinhandl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960, 11–43. Nach Ehrenfels vermittelt die »Gestalt« zwischen einer physischen Form und psychischen Formationen, die Wahrnehmungen bahnen. Sie ist durch Übersummativität und Transponierbarkeit gekennzeichnet.

7. Die Unterscheidung von Körperbild und Körperschema geht vor allen Dingen auf die Arbeiten des Wiener Neurologen Paul Schilder zurück. Schilder unterscheidet das Körperbild als fließende, dynamische, symbolisch besetzte Form vom Körperschema, das den Organismus, von dem die Wahrnehmung abhängt, bezeichnet. Vgl. Schilder, Paul: *The Image and Appearance of the Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche*. New York: International University Press, 1950. Interessant ist, dass das Körperbild auf eine äußere visuelle Erscheinung rekurriert, während das Körperschema vom Wortlaut her eine innere strukturelle Ordnung artikuliert. Mit der Blicktheorie Merleau-Pontys (vgl. weiter unten, Seite 87ff.) wird deutlich, dass er diese Unterscheidung in seinem Begriff von *schéma corporel* aufhebt.

8. Merleau-Ponty (1945), 114.

fikation des Körpers. Eine zweite Bedeutung des »schéma corporel« bezieht sich auf die Interaktionen des Körpers mit der Umwelt und auf die Fähigkeit, eine Fusion von Körper und Objekten anzunehmen, die ein Bewusstsein von temporären körperlichen Einheiten schaffen kann. Merleau-Ponty bezeichnet dies als »une prise de conscience globale de ma posture dans le monde intersensoriel, une ›forme‹ au sens de la Gestaltpsychologie.«⁹ Diese Form ist jedoch keinesfalls statisch, sondern vielmehr dynamisch. Das Körperschema meint nicht einfach die Erfahrung einer irgendwie eingefassten Körperlichkeit, sondern umschließt die Erfahrung des Körpers als Körper in der Welt. Im aktiven Umgang mit Objekten werden diese inkorporiert und für den Verlauf der Aktion, oder im Sinne einer habituellen Aneignung auf längere Dauer dem Körperschema integriert. So fühlt der Blinde den Stock als Teil seines Körpers, während er sich tastend fortbewegt. Die Sedimentierungen von Aktionsschemata konstituieren so ein Körperschema, das jedoch nicht letztlich fixiert ist, sondern immer neuen Sedimentierungen ausgesetzt veränderlich bleibt.

Beließe man es bei diesen Aspekten der Theorie Merleau-Pontys, so bestätigte sich der Vorwurf poststrukturalistischer Denker, Merleau-Ponty überführe die ontologische Scheidung von Subjekt und Objekt im cartesianischen Denken nur in eine anthropologische Leib-Dimension¹⁰, ohne jedoch seinem Anspruch der Aufhebung dieser Kategorien gerecht zu werden. So äußert sich auch Judith Butler kritisch zu Merleau-Ponty. In ihrem Aufsatz »Sexual Ideology and Phenomenological Description. A Feminist Critique of Merleau-Ponty's Phenomenology« (1981) hat sie deutlich gemacht, dass sein grundsätzlicher Ansatz der körperlichen Existenz als »mode of dramatizing and investigating a concrete historical situation« den feministischen Bemühungen, gegen eine naturalistische Ideologie zu sprechen, entgegenkommt. Dennoch verortet sie in dem von ihr kritisierten Frühwerk *Die Phänomenologie der Wahrnehmung* einen männlich fixierten Blick und unterschwellig immer noch wirksame metaphysische Konstruktanordnungen. Auch in *Das Unbehagen der Geschlechter* unterstellt sie Merleau-Ponty einen Begriff der *Leiblichkeit*¹¹, der auf der binaristischen Vorstellung einer bedeutungsverleihenden Immaterialität als Gegenpart einer Materialität des Körpers beruht.¹² Aufhorchen lässt jedoch, dass

9. Merleau-Ponty (1945), 116.

10. Michel Foucault etwa äußert sich hier kritisch gegenüber der Phänomenologie in *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ¹⁵1999 (1971), 392ff.

11. In seinem Spätwerk hat Merleau-Ponty den Begriff des Leibes entscheidend erweitert und betrachtet ihn nun als Kristallisation in einem Weltgeflecht, das Logos, Natur, Subjekt und Objekt entscheidend umdeutet.

12. Vgl. Butler (1991), 221, Anm. 15.

Butler einräumt, ihre Kritik an Merleau-Ponty ließe sich nicht auf sein Spätwerk beziehen:

In the place of a social ontology of the look, Merleau-Ponty suggests an ontology of the tactile, a description of sensual life which would emphasize the interworld, that shared domain of the flesh which resists categorization in terms of subjects and objects. It may well be that by the time Merleau-Ponty undertook that study [*Das Sichtbare und das Unsichtbare*; Anm. M.W.] at the end of his life, he had achieved philosophical distance from the sexual Cartesianism of his phenomenological colleagues, and that the reification of voyeurism and objectification that we have witnessed would no longer conform to that later theory.¹³

Richard A. Cohen unternimmt den Versuch, die Paradigmen in Merleau-Pontys Spätwerk¹⁴ aufzuarbeiten. Merleau-Ponty entwirft hier das Konzept des *Fleisches (la chair)*, mit dem er das dualistische Denken in den Bereich von Aspekten verweist. Es geht nicht länger um die Synthese von Polaritäten, sondern das Fleisch schreibt sich in prozesuale Vorgänge ein. Das Fleisch bezeichnet nicht die Materialität des Körpers – dies betont Merleau-Ponty immer wieder explizit – sondern hat eine übergreifende Latenz, ist Materie von Weltmöglichkeiten:

Dies besagt: mein Leib ist aus demselben Fleisch gemacht wie die Welt (er ist wahrnehmbar), und dieses Fleisch meines Leibes wird zudem von der Welt geteilt, diese *strahlt es zurück*, greift auf es über, und es greift über auf sie (das Empfundene zugleich Gipfel der Subjektivität und der Materialität), sie stehen zueinander im Verhältnis des Überschreitens oder des Übergreifens [...]¹⁵

Es ist, wie David M. Levin es ausdrückt, Medium und Matrix von Subjekt und Objekt als Dimensionen:

13. Butler, Judith: »Sexual Ideology and Phenomenological Description. A Feminist Critique of Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception (1981).« In: Allen, Jeffner u. Iris Marion Young: *The Thinking Muse*. Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press, 1989, 85-100, 97.

14. Vgl. Cohen, Richard A.: »Merleau-Ponty, the Flesh and Foucault.« In: *Philosophy Today*, Winter 1984, 329-338. Cohen bezieht sich vor allem auf die beiden posthum herausgegebenen Schriften Merleau-Pontys *Le visible et l'invisible*. Hg. von Claude Lefort, Paris: Gallimard, 1964 und *La prose du monde*. Hg. von Claude Lefort, Paris: Gallimard, 1969.

15. Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Gefolgt von Arbeitsnotizen. Herausgegeben und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München: Fink, 1986, 313f.

The flesh is the formative medium of the object and the subject. It is the elemental matrix, the texture, the field or dimensionality of our being: that ›medium‹ in the depths of which subject and object, simultaneously coemergent, are forever unified, and through which they are continually mirroring one another.¹⁶

Die Idee des Fleisches impliziert eine durchweg soziale Dimension. Subjektivität wird zur Intersubjektivität verschoben, »human beings are not self-contained, self-sufficient subjects contingently and externally related to one another, but beings who are formed, from the very beginning, in and through their social interactions.«¹⁷ Um dieses Konzept näher zu erläutern, sollen in Anlehnung an Richard A. Cohen die miteinander verschränkten Charakteristika des Fleisches dargelegt werden: die *Reversibilität*, die *Transitivität*, der *Stil* und die *Ungerichtetheit*.

Die *Reversibilität* des Fleisches lässt sich als immer unabgeschlossene, latente Bewegung verstehen. Die dem cartesianischen Subjekt-konzept verpflichtete Idee einer linearen Bewegung von innen nach außen – das innerliche Subjekt drängt nach außen zur objektiven Welt – wird durch das Bild des Möbiusbandes ersetzt.¹⁸ Innen und außen werden hier in einer kontinuierlichen, verschlungenen Bewegung gegenseitig durchdrungen. Merleau-Ponty erläutert dies anhand des Sehvorganges. Er konstatiert, dass der Sehende auch zum Sichtbaren gehört; die Verschlingung von spüren und gespürt werden faltet sich auf den Subjekt- und Objektspekt des Fleisches zurück.

Das Sichtbare kann mich somit nur deshalb erfüllen und besetzen, weil ich als derjenige, der es sieht, es nicht aus der Tiefe des Nichts heraus sehe, sondern aus der Mitte seiner selbst, denn als Sehender bin ich ebenfalls sichtbar; das Gewicht, die Dichte, das Fleisch jeder Farbe, jedes Tones, jedes tastbaren Gewebes, der Gegenwart und der Welt kommt dadurch zustande, daß derjenige, der sie erfaßt, sich wie durch eine Art Einrollung oder Verdoppelung aus ihnen auftauchen fühlt, von Grund auf gleicher Art wie sie, daß er das zu sich selbst kommende Sinnliche ist und daß das Sinnliche hinwiederum vor seinen Augen liegt wie seine Doublette oder eine Erweiterung seines Fleisches.¹⁹

Die Reversibilität, die das Fleisch definiert, ist niemals vollständig verwirklicht, sie führt niemals zu Koinzidenz, fällt niemals in einen Aspekt hinein. Das Fleisch umschließt Identität und Differenz des Seins, das

16. Levin, David Michael: »Visions of Narcissism. Intersubjectivity and the Reversals of Reflection.« In: Dillon, M.C. (Hg.): *Merleau-Ponty vivant*. Albany: State of New York University Press, 1991, 47-90, 67.

17. Levin (1991), 62f.

18. Vgl. Cohen (1984), 331.

19. Merleau-Ponty (1986), 152.

nicht ein Sein an sich ist, »mit sich selbst identisch, eingehüllt in nächtliches Dunkel, sondern Sein, das auch seine Negation, sein *percipi* enthält.«²⁰

Überschreitet die Reversibilität die Abgrenzung von sinnlicher Masse und Masse des Empfindbaren in einem Feld – etwa im Feld des Tastsinns –, so lässt sich die Entgrenzung zwischen verschiedenen Feldern – etwa die Überlappung verschiedener Sinnesfelder – als *Transitivität* denken. Beide Konzepte zusammengenommen erzeugen die Vorstellung eines in alle Richtungen kommunizierenden Netzes universalen Fleisches.

Reversibility and transitivity ultimately entail that *everything is related to everything else*, no element of the flesh is foreign to any other, no hard and fast boundaries can be erected that cannot at some point be overstepped, and that at some point must be overstepped. The flesh is at once a field and the field of fields.²¹

Entsprechend kann Merleau-Ponty etwa den sinnlichen Vorgang des Sehens nicht als optischen Vorgang abgrenzen, sondern versteht ihn als taktile Verschränkung verschiedener Sinne.

Das Fleisch kann dennoch nicht als abstraktes, ungeformtes Netz von Verbindungen betrachtet werden. Denn es ist immer schon bestimmt durch den *Stil*. In diesem Sinne ist auch die Wahrnehmung schon immer durch einen Stil geprägt. Stil bezieht sich auf Muster von Seinweisen, auf Formeln bestimmten Verhaltens gegen andere, gegen die Umwelt. Cohen vergleicht die Idee des *Stils* von Merleau-Ponty im Sinne einer historischen Voraussetzung für Bedeutung mit den *Epistemen* von Michel Foucault.

[...] Merleau-Ponty calls these patterns ›dimensions of history.‹ Foucault will later call them ›epistemes‹ and ›archeological codes.‹ They are the styles which characterize historical epochs. [...] – Style is the horizon – large or small – within which various reversibilities have significance, value and telos.²²

Dabei ist das Herausarbeiten eines Stils jedoch nie Konstatieren von Gegebenheiten, sondern gleicht dem Entwurf einer Perspektive.

Die *Ungerichtetheit* bezieht sich auf die Prozesshaftigkeit des Fleisches. Das Fleisch ist keine Finalität, seine Erscheinung schreibt sich ein in eine Ambiguität, die nicht das Manko der Unvollständigkeit in sich trägt, sondern ein Feld von Potenzialität eröffnet. Hieraus ergibt

20. Merleau-Ponty (1986), 316.

21. Cohen (1984), 332.

22. Cohen (1984), 333.

sich die methodologische Konsequenz, dass die Unabgeschlossenheit der Interdependenzbeziehungen der Analyse implizit sein muss.

Indirection, rather, means that the flesh is always on the verge, on the edge, tantalizing, just about to reverse itself but never quite falling into the comfortable comprehension of coincidence or reciprocal relations. [...] Methodologically, indirection means there can be neither a synoptic view above the flesh nor an intelligible merging with it. One is always of it and on its crest. We are at once in and of the field.²³

Merleau-Pontys wandelt seine frühe Phänomenologie der Wahrnehmung und des eigenen Leibes in seinem Spätwerk um in eine Ontologie des Sehens und des Fleisches (chair)²⁴. Dabei hebt er Konzepte wie Subjekt, Ich, Präsenz endgültig zugunsten einer Zwischensphäre auf. Sehen wird hier nicht als subjektiver Akt verstanden, sondern als Geschehen, das Sehenden, Sichtbares und Mitsehenden umgreift. Das Fleisch ist Matrix, Textur und Feld. Es ist dabei keineswegs Materie oder Substanz, sondern im Sinne eines formenden Milieus zu verstehen.

Eigenes und Fremdes, Sehender und Sichtbares formen ein Geflecht, den Chiasmus, der diese Bereiche in struktureller Offenheit ständig ineinander übergreifen lässt, ohne je eine völlige Koinzidenz zu erreichen. Dadurch entsteht ein nie endendes Spiel von Differenzen.²⁵

Ausgehend vom Paradox der menschlichen Wahrnehmung, dass man sich niemals sehend sieht und dass der blinde Fleck – Ort der blinden Materialität des Sehnervs – genau der Ermöglichungsgrund des Sehens ist, erscheint das reine Sichtbare in Frage gestellt; das Unsichtbare ist ihm immer beigegeben.²⁶ Der Andere nun – ein anderer Körper, ein anderes Objekt –, der als Irritation, Widersetzliches erscheint,

23. Cohen (1984), 334.

24. Vgl. Waldenfels, Bernhard: »Maurice Merleau-Ponty.« In: Giuliani (2000), 15-27, 25f.

25. Merleau-Ponty verwendet den Begriff der Differenz als »Differenzierungs-geschehen«, das nicht in einem Sinnzusammenhang festgeschrieben ist. W. J. Froman macht darauf aufmerksam, dass hier eine Nähe zu Derridas *différance*-Begriff besteht. Vgl. Froman, Wayne Jeffrey: »At the Limits of Phenomenology. Merleau-Ponty and Derrida.« In: Fóti, Véronique Marion (Hg.): *Merleau-Ponty. Difference, Materiality, Painting*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996, 16-26.

26. Georg Christoph Tholen spricht hier von einer Dazwischenkunft des Unsichtbaren: »[D]er mediale – gemäß der Logik des Signifikanten *dazwischenkommende* Status des Unsichtbaren als Bedingung des Sichtbaren ist als produktiver Verlust und Eröffnung von Sehfeldern zu denken [...]« Tholen, Georg Christoph: »Der Verlust (in) der Wahrnehmung. Zur Topographie des Imaginären.« In: *Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik*, Heft 3, 1995, 46-75, 63.

ist in diesem Spiel das latent Unsichtbare²⁷, das nicht im Sinne einer linearen Bewegung in Sichtbarkeit überführt werden muss, sondern eine Störung ist, die konstitutiv im Sichtbaren, im Eigenen angesiedelt ist. Der Andere, der empfindlich auf die Wechselwirkung von ›Sichtbarem‹ und ›Unsichtbarem‹, auf die chiasmatische Verschlingung hinweist, fungiert so als Landmarke im Fleisch der Welt. Somit ist der Andere eine notwendige Ergänzung und Korrektiv der eigenen totalisierenden Wahrnehmung, es ist »notwendig und hinreichend [...], daß er [der Andere; Anm. M. W.] Kraft hat, mich zu dezentrieren.«²⁸

Jacques Lacan hat Merleau-Pontys Schriften rezipiert und kritisch gelesen.²⁹ Wie auch Merleau-Ponty entwirft Lacan eine subjekt-konstituierende Blicktheorie, die sich jedoch in entscheidenden Punkten von ersterem unterscheidet. Ausgehend von der Persönlichkeitsentwicklung des Kleinkindes konstatiert Lacan ein Spiegelstadium³⁰ (zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat), in dem das Kind sich im Spiegel erstmals wahrnimmt. Das Spiegelbild gibt eine körperliche Einheit wider, die dem Kleinkind begehrenswert jedoch nicht manifest erscheint. Der anscheinend kohärente Körper im Spiegel gibt ein Ideal-Ich vor, das es zu erreichen gilt, aber das eigene manifeste Sein als Mangel existenz erscheinen lässt. Daraus ergibt sich eine dramatische Spannung, die ein ›unbefriedigtes Begehren‹ hervorruft. Das Sich-Kennen (*me connaître*) ist so wesentlich ambivalent durch den Einschluss des Verkennens (*méconnaître*). Das Subjekt antizipiert den anderen Blick im Bild, das es von sich macht im Spiegel. Der imaginäre Dualismus von Verkennen und Sich-Erkennen wird im Ansatz Lacans durch die Ebene der Sprache versöhnt, die Ordnung des Symbolischen verheißt die Überwindung der Spaltung.

Marie-Luise Angerer betont die Rolle des Anderen in der Blicktheorie Lacans, die einen doppelten Blick hervorruft: der eigene und der fremde Blick (*look* und *gaze*). Das imaginäre Andere, das Bild, liegt vor dem Subjekt und macht dessen grundsätzliche Nicht-Identität aus.

27. Merleau-Ponty gibt einen Hinweis auf vier ›Schichten‹ des Unsichtbaren: 1) verborgene, inaktuelle Aspekte eines Dings, verborgene oder ›anderswo‹ angesiedelte Dinge; 2) was auf das Sichtbare bezogen ist, aber dennoch nicht gesehen werden kann; 3) was nur taktil ist oder nur kinästhetisch usw. existiert; 4) das Cogito. Vgl. Merleau-Ponty (1986), 323f.

28. Merleau-Ponty (1986), 114.

29. Vgl. etwa Lacan, Jacques: »Maurice Merleau-Ponty.« In: *Les Temps Modernes*, Bd. 17, Heft 184-185, 1961, Sonderheft »Maurice Merleau-Ponty«, 245-254.

30. Vgl. Lacan, Jacques: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (1936).« In: ders.: *Schriften I*. Hg. N. Haas u. H.-J. Metzger. Olten u. Freiburg im Breisgau: Walter, ³1991 (1973), 61-70.

Der Blick auf das (Spiegel-)Bild erfolgt dabei vom Ort des Anderen aus, der das Subjekt in die Pose eines Sehenden versetzt. Damit definiert Lacan die Spaltung des Subjekts nicht länger triebökonomisch, sondern als eine dem Repräsentationssystem innewohnende, die den Ort des Sehens nicht mit dem des Blicks zusammenfallen lässt. Vielmehr ist – so Lacan – eine Präexistenz des Blicks anzunehmen, das heißt, ›ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt.‹ (Lacan) – Doch nicht nur die Präexistenz des Blicks ist wesentlich, ebenso ist es die zweifache Bestimmung dieses Blicks, die Lacan vornimmt. Im Englischen lässt sich diese mit *look* und *gaze* bezeichnen, während im Deutschen hierfür keine Differenz möglich ist.³¹

Lacan positioniert diese visuelle Doppelung räumlich als im eigenen Auge angeordnetes *Bild* (*image*) und als *Tableau*, das man selbst abgebe gegenüber dem fremden Blick. »Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau.«³² Dieses Tableau ist nur imaginär besetzbar, nicht im Blick fassbar. Die Objekte, die einen umgeben, spiegeln dieses Tableau des fremden Blicks, ausgedrückt in der im Meer schwimmenden Sardinenbüchse, die ihn ›anblickt‹ (frz. »elle me regarde« im Doppelsinn von »sie blickt mich an« und »sie geht mich etwas an«).³³

Diese Doppeltheit des Blicks findet sich auch bei Merleau-Ponty in der Anordnung des Sichtbaren und des Unsichtbaren. Um dieser Doppeltheit gerecht zu werden, wird im Folgenden von *Auge* und *Blick*³⁴ die Rede sein.

Der Unterschied zwischen Lacan und Merleau-Ponty liegt in der Bewertung des Sichtbaren und des Unsichtbaren in Bezug auf die Subjektbildung. Merleau-Ponty betrachtet die Subjektbildung von einem Kern der gelebten Körperwahrnehmung aus, die den Subjektkörper konstituiert vor einer bewussten Selbstwahrnehmung. Er verwirft Lacans Theoreme des Spiegelstadiums nicht, sorgt jedoch für deren ›Verkörperlichung‹. Vivian Sobchack legt den Akzent auf Merleau-Pontys positive Wendung von Lacans Verlustmetaphern des Bildes. Sobchack wird hier in einer längeren Passage zitiert, da nur so verständlich wird, was sie meint mit ihrer Unterscheidung einer *méconnaissance* (Lacan) und einer *reconnaissance* (Merleau-Ponty) der Wahrnehmung.

31. Angerer, Marie-Luise: *Body Options. Körper. Spuren. Medien. Bilder*. Wien: Turia und Kant, 1999, 77. Angerer zitiert Lacan (1978), 78.

32. Lacan (1978), 102.

33. Lacan (1978), 101f.

34. Diese Unterscheidung geht auf Jacques Lacan zurück, der sich explizit auf Merleau-Pontys *Das Sichtbare und das Unsichtbare* bezieht, wenn er die Doppeltheit des Blicks so beschreibt. Vgl. Lacan (1978), 77-79.

For Lacan, the infant's ego emerges in and according to the deceptive, alienating, objectifying character of the relations the infant as seer has to its specular image. It is through a perceptual ›mistake‹, an act of *méconnaissance*, that the little ›hommelette‹ originates the sense of its corporal limits, meets the resistance of the image that is the Other, and constitutes in this resistance the boundary conditions of its own existence. Without rejecting this description or the differentiation it marks between the Self and the Other, Merleau-Ponty does transform its negativity and literally fleshes out its dialectical and diacritical possibilities. He does this by contextualizing the specular alienation of the mirror encounter within a primordial and immanent knowledge the infant already possesses – a knowledge of the subjective body lived perceptively from within as ›mine‹. [...] – Thus, where Lacan originates the Self in the ›being-seen‹ in the mirror (that is, with the visible), Merleau-Ponty originates subjectivity in the ›seeing being‹ in the mirror (that is, with the visual), in the infant's knowledge of the invisible and pre-personal intentional activity of the subjective body, centered and situated in the world.³⁵

Damit wird deutlich, dass sich Merleau-Ponty nicht damit auseinandersetzt, wie das Kind seine Subjektivität wieder zurückerlangen kann, die durch die Verkennung als Anderes (im Bild) verloren ging, sondern das Problem besteht darin, wie das Kind, das sich im gelebten Wahrnehmungskörper subjektiv situiert, den Objektkörper des Anderen als Subjektkörper in seiner Wahrnehmung ›einkörpern‹ kann. Dies verursacht den Umschlag der Perspektive von einer *objektivierten Subjektivität* (Lacan) zu einer *Subjektivität als Intersubjektivität* (Merleau-Ponty).³⁶

Auge und Blick

Merleau-Pontys Theorie des Sehens hat insofern medientheoretische Relevanz, als er damit die Spaltung zwischen Auge und Blick ausleuchtet und somit auf die mediale Verfasstheit von Wahrnehmung verweist. Georg Christoph Tholen bezieht sich ausdrücklich auf Merleau-Ponty und Lacan, um deutlich zu machen, dass beider Verdienst in medientheoretischer Hinsicht darin liegt, eine unmittelbare Wahrnehmung aufzuheben und sich genau mit den Besetzungen eines mittelbaren Blicks auseinander zu setzen.

Diese mediale, in der Geschichte des Denkens vernachlässigte Spaltung von Auge und Blick wird zum Fokus der Aufmerksamkeit erst in der Phänomenologie und Psychoanalyse. Ihre gemeinsame Reflexion über den Verlust *in* der Wahrnehmung, der diese allererst eröffnet, ist für eine Theorie der Medien wegweisend. Denn den unsichtbaren Verlust oder Entzug in der Wahrnehmung unbedacht zu lassen, führt zum Dilemma, den Verlust

35. Sobchack (1992), 119.

36. Vgl. Sobchack (1992), 123.

der Wahrnehmung, den in fortschreitender Distanzierung vom menschlichen Auge die künstlichen ›Sehmaschinen‹ (Virilio) verantworten, als den der vermeintlichen Unmittelbarkeit oder Natürlichkeit der Wahrnehmung zu verbuchen und mit dem Verschwinden des Menschen gleichzusetzen.³⁷

Tholen argumentiert hier gegen Paul Virilio, dessen Medientheorie konstatiert, Sehmaschinen wären in der Lage menschliche Wahrnehmung zu überholen oder zu ersetzen. Problematisch ist, dass diese Theorie auf der unbefragten Annahme einer ›natürlichen‹ menschlichen Wahrnehmung basiert, die von technischen Medien besetzt werden könnte. Technische Artefakte können das Auge ersetzen, aber nicht den Blick.

Die Klage über die technische Substitution des menschlichen Auges übersieht, daß der Blick nicht im Sehstrahl des Auges fixiert, also in dessen technischem Ersatz auch nicht ersetzt werden kann. Keine Tele-Vision oder Mondo-Vision kann das Reale ›ablösen‹ oder ›auflösen‹. Denn das Reale entzieht sich per definitionem den Bildern, die wir uns von ihm machen. Das Reale bleibt unterschieden von seinem Platz, die Bilder sind am Rand des Unmöglichen, d.h.: verschiebbare Aus-Schnitte bzw. mediale, also mit-teilende Rahmen-Setzungen.³⁸

Die Phänomenologie betont, dass das Sichtbare sich als verschiebbare Differenz herstellt, die ein Unsichtbares abtrennt. Das Erfassen des Sichtbaren, das ›reine‹ Sehen, schreibt sich als Illusion fort. Nach Tholen ist es die Rolle der Kunst, sich an diese Differenz heranzuarbeiten, das Sichtbare als verschiebbare Abtrennung vom Unsichtbaren herauszustellen. Das Auge bezieht sich auf das ›reine‹ Sehen, während der Blick als Alterität, als Blick des Anderen, als Fehlendes in das Sichtbare einbricht.

Verwiesen auf den Blick werden wir zugänglich erst einer unvorhersehbaren Passivität des Gesehenwerdens oder Angeblicktwerdens. Es ist der Blick, den die Kunst deponieren kann, wenn sie den undarstellbaren Chiasmus des Unsichtbaren im Sichtbaren nachzeichnet, verschiebt und verdichtet. – Das reine Sehen zu unterbrechen, die Perspektiven und Phantasmen der Erfüllung als Illusion zu enttuschen, ist die Technik der Kunst. Sie wiederholt, wie das Begehren die Ordnung symbolischer und medialer Einschnit-

37. Tholen (1995), 47.

38. Tholen (1995), 68, Anm. 5. Ähnlich ließen sich Ansätze problematisieren wie etwa Derrick de Kerckhoves Vorstellung von Theater als einem Wahrnehmung eintrainierenden Medium. Auch hier liegt im Kern das Konzept einer unmittelbaren Wahrnehmung vor, auf die durch mediale Einwirkung eine direkte Manipulation ausgeübt werden kann. Vgl. Kerckhove, Derrick de: »Eine Theorie des Theaters.« In: ders.: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*. München: Fink, 1995, 71-95.

te, wenn sie – stets neu – die Frage nach dem Sichtbaren stellt, ohne dieses zu annullieren.³⁹

Es ist der Andere, der in das ›reine‹ Sehen des Auges einbricht und so den Blick erzeugt, der eine imaginäre Ersetzung des ›mangelhaften‹ Auges darstellt. Wendet man dieses Bild medientheoretisch, so ist diese Spaltung der Ort medialer Besetzungen. Hier wird deutlich, dass ein ganz anderer Entwurf vorliegt als ihn Medientheorien vertreten, die sich auf Exponierung von Medientechnik als Ersetzung und Verlust des Körperlichen beziehen. Ein solches Medienverständnis gerät leicht in Versuchung, die Technik als das Fremde zu postulieren, das den menschlichen Körper kontrollierend besetzt.⁴⁰ In der phänomenologischen Perspektive geht es nicht darum, (Medien-)Technik als ›per se Fremdes‹ des ›natürlichen‹ Körpers zu sehen – etwas, was sich mit Merleau-Ponty eben nicht mehr denken lässt. Mediale Vermittlung stellt sich eher als Spielraum des Sichtbaren und des Unsichtbaren dar, der sich als *anderer* Raum der menschlichen Wahrnehmung zugesellt. Das Fremde, das Unsichtbare bezieht sich dann auf die Transparenzillusion, die auch schon die Apparatus-Theorie, wenn auch anders gewichtet, benannt hat.⁴¹

Eine Parallelsetzung des Sehens von Auge und Blick mit demmittlungsvorgang von Medien stößt an eine wichtige Grenze. Das Sehen setzt eine Differenz von Sichtbarem und Unsichtbarem. Diese Differenz erweist sich als verschiebbar, als den Einflüssen des Anderen ausgesetzt. Das Medium, zumindest als technischer Apparat verstanden, weist hier eine Konstanz der Ausgrenzung des Unsichtbaren auf. Daher ist es schwierig, das Unsichtbare zu erfahren angesichts solch technischer Vermittlung. Es bedarf des radikalen Einbruchs im Sinne einer Störung, oder einer Operation am Medium, die seine differenzierende Rahmensetzung aufweichen könnte. Genau an diesem Punkt kann die *künstlerische* Operation ansetzen, die sich durchaus auch der Störung bedient, um, so Tholen, »die Ränder des Wahrnehmbaren (Sichtbaren, Hörbaren) und Kommunizierbaren zu verschieben.«⁴²

39. Tholen (1995), 67. Bernhard Waldenfels bestätigt diese Sicht auf die Rolle der Kunst. Waldenfels, Bernhard: »Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei.« In: ders.: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, 204–224, 213: »Das künstlerische Bild, so können wir versuchsweise sagen, macht nicht nur etwas sichtbar, *es macht vielmehr die Sichtbarkeit selbst noch sichtbar, ohne dabei die Sphäre des Sichtbaren zu verlassen.*«

40. Vgl. hierzu das Kapitel IV, Seite 139–149 dieser Studie.

41. Vgl. Kap. III, Seite 105ff. dieser Studie.

42. Tholen, Georg Christoph: »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der

Figuren der Zwischenkörperlichkeit

Merleau-Pontys späte Schriften sind ein wichtiges theoretisches Scharnier zwischen den Diskursfiguren der Körperlichkeit und der Medialität. Wie oben dargelegt, ist insbesondere der Aspekt des Sichtbaren/Unsichtbaren als medientheoretische Kerbung zwischen Auge und Blick lesbar. Es soll hier nochmals zu dem Körperbild zurückgekehrt werden, das mit den Theoremen zur Wahrnehmung einhergeht, um dieses dann in ein Verhältnis zur Medialität zu setzen.

Schon in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* ist der Körper nicht als statuarische Einheit dargestellt. Er situiert sich in schillernder Ambiguität zwischen Subjekt und Objekt und stabilisiert sich nur über die Wahrnehmung. Ausdruck für die Konzepthaftigkeit des Körpers ist das Körperschema (*schéma corporel*), dem eine körperliche Unabgeschlossenheit inhärent ist. Dennoch bleibt der Unterscheidung von Körper als Subjekt und Körper als Objekt die problematische Binarität von bedeutungsverleihender Immaterialität und bedeutungstragender Materialität⁴³ eingeschrieben. Sein Spätwerk stellt hier eine entscheidende Weiterentwicklung dar. In seiner Konzeption des Fleisches erscheint der Körper nun konsequent als ›Zwischenkörperlichkeit⁴⁴. Er ist immer im Begriff in das Objekthafte der Umwelt, mit der er kommuniziert, umzuschlagen, ohne dass der Umschlag sich jemals vollzöge. Im Sinne seiner Fleischhaftigkeit ist der Körper mit sich selbst identisch und gleichzeitig als Differenz Negation dieser Identität. So ist er als differenter Körper ein ›vernährter‹ Körper. Das Fleisch bezieht sich auf eine durchlässige Grenze; der ›fleischige‹ Körper konstituiert sich immer wieder neu in der Interaktion mit dem Anderen, seine Nähte ›stechen‹ beide gleichermaßen. Somit wird die soziale und politische Dimension von Körperlichkeit im Konzept der Intersubjektivität ersichtlich. Der Körper ist als Fleisch gleichzeitig abgrenzende Hülle und Ort von Verschmelzungen von innen und außen. Beide Eigenschaften treten momenthaft in Erscheinung; sie sind an ein immer weiterlaufendes Wechselspiel gebunden. Der Begriff des Stils verweist auf eine Zeitlichkeit dieser Körpererscheinungen und fordert historisierende Analysen. Zu untersuchen ist, wie sich je historisch spezifisch ein Kör-

Medialität.« In: Schade, Sigrid u. ders.: *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München: Fink, 1999, 28.

43. Vgl. hierzu Butlers Kritik in Butler (1991), 221, Anm. 15.

44. Bezeichnenderweise sieht Bernhard Waldenfels mit Merleau-Ponty den Schritt von der *Intersubjektivität* zu einer *Interkorporeität* vollzogen. Vgl. Waldenfels, Bernhard: »Fremderfahrung zwischen Aneignung und Enteignung.« In: ders. (1991), 57-71, 65.

perschema konstituiert, welche historischen ›patterns‹ der Intersubjektivität sich dem Körperbild aufprägen.

Die Medialität erscheint nun in dieser Körperanordnung angesiedelt in der Marge zwischen Auge und Blick, die durch das Hinzutreten des Anderen wahrnehmbar gemacht wird. Das Spannungsverhältnis von Auge und Blick bringt den Körper als mediale Figur in Bewegung, negiert die Festschreibung irgendeiner Art von essentieller Körperlichkeit. Diese Vorstellung einer Körperlichkeit als Differenz ließe sich auch auf das Puppentheater beziehen, das seine flüchtigen Körper im Spannungsfeld von statuarischer Vorgabe und performativem Spiel momenthaft zu kristallisieren weiß.

Die Frage ist, ob es möglich sein kann, diese Vorgaben von Körperlichkeit in Theateraufführungen auf eine Art zu fassen und einer analytischen Beschreibung auf Basis phänomenologischer Konzepte zu unterwerfen. Amelia Jones und Vivian Sobchack haben beide den Versuch unternommen, ausgehend von Merleau-Pontys Phänomenologie Lesarten von Performance und Film zu entwickeln. Während Amelia Jones, die 1998 eine Studie zur Body Art vorlegte,⁴⁵ sich explizit auf die Konzeption des Fleisches und der Intersubjektivität von Merleau-Ponty bezieht, liegt der filmtheoretische Fokus von Vivian Sobchacks *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (1992) auf der Reversibilität des Sehvorgangs und dem medialen Aspekt Merleau-Pontys Theorie des Sehens.

Jones liest den Körper im Sinne von Merleau-Ponty als Fleisch und betont seine mehrdeutige Grenzsetzung/Entgrenzung:

As a physical membrane that sheds and reconstitutes itself continually, the flesh is never always the same material but always a contour in process; the flesh exists provisionally both as a permeable, shifting physical perimeter, a limbic surround of virtual containment, and as the visible trace of the human body (whose contours are never stable in one's own or an other's visual field). Metaphorically as well as materially, the flesh is an envelope, a ›limit‹ inscribing the juncture between inside and outside but also the *site of their joining*.⁴⁶

Jones sieht hier einen engen Zusammenhang mit der Derridaschen Grenzfigur des »Hymen«⁴⁷, das als Fusion und Konfusion von Diffe-

45. Jones, Amelia: *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1998.

46. Jones (1998), 206f.

47. Jones bezieht sich auf den Begriff von »Hymen«, den Derrida in *La dissémination* (1972) entwickelt. Vgl. Derrida, Jacques: *Dissemination*. Engl. Übers. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1982, 209.

renzen eine ›liminale (Anti-)Grenze‹ setzt.⁴⁸ Insbesondere das Konzept der Intersubjektivität, das die Subjektbildung als reversiblen Vorgang zwischen Eigenem und Fremdem beschreibt scheint ihr als adäquate Rahmung für die Performance-Situation der Body Art. Sie bezieht sich auf die performative Aufhebung des Autor-Subjekts, das sich nun erst zwischen Produktion und Rezeption konstituiert.⁴⁹

Für Jones sind es die von diesem Punkt aus weitergeführten Projekte der Body Art, die explizit das von Merleau-Ponty erarbeitete Modell der Intersubjektivität, der Zwischenleiblichkeit durch Einsatz ihres eigenen Körpers demonstrieren. Der Austausch zwischen den Subjekten findet mittels der Körperwahrnehmung statt, die sich in der Umschlagbewegung von Expression und Rezeption auszeichnet. Jones erarbeitet vor einer phänomenologischen Folie Analysen der Projekte von Vito Acconci, Hannah Wilke und anderen, welche die brüchige Subjektkonzeption spiegeln. »Informed by a phenomenological inflected feminist poststructuralism, I stress again here that the presentation of the body/self in body art marks not the immediacy, unity, and presence of this body/self but its radical interdependence with the other.«⁵⁰

Vivian Sobchack, auf die sich Amelia Jones als Inspirationsquelle bezieht,⁵¹ legt ihren Interessenschwerpunkt weniger auf die verhandelten Körperkonzepte im Zusammenhang mit der Frage nach dem Autorsubjekt, sondern möchte den Erfahrungskörper des Zuschauers in ihr filmtheoretisches Analysemodell verankern. Sie betont, dass die Besonderheit der Film-Erfahrung im doppelten Sehen liegt, das heißt, der Zuschauer sieht etwas und sieht sich gleichzeitig sehen. Er hat also ein Bewusstsein von seinem spezifischen Sehvorgang, der durch das Medium bewirkt wird und dessen, was das Medium als Form hervorbringt.⁵²

Sobchack beklagt, dass die körperliche Erfahrung des Zuschauers in der der Filmanalyse weitgehend ausgeklammert wird und möchte diesem Mangel im Rekurs auf Merleau-Ponty abhelfen. Sie konstatiert, der Zuschauer befinde sich mit dem Film in einer interdependenten Wahrnehmungssituation. Somit sei der Zuschauer nicht nur Sub-

48. Vgl. Jones (1998), 207.

49. Jones konzidiert den Arbeiten Jackson Pollocks in dieser Hinsicht eine Schlüsselfunktion, spricht gar von einem »Pollockian Performative«, vgl. Jones (1998), 53ff.

50. Jones (1998), 107.

51. Vgl. Jones (1998), 316, Anm. 27.

52. Vgl. Sobchack (1992), 54: »Indeed, without such reflexive and reflective consciousness of vision and that latter's reversible structure, what we *mean* by the film experience would not be possible.«

jekt, sondern gleichzeitig auch Objekt der Betrachtung; Sobchack geht so weit, dem Film genauso eine Doppelrolle zuzusprechen, d.h. auch er ist ein Subjekt der Vision. Das *embodiment* betrifft den Zuschauer ebenso wie den Film, beide bedingen sich, sind Faktor der Verkörperung des anderen. Diese Blick-Situation bezeichnet Sobchack als »address of the eye«:

The eye's address must originate in a body lived simultaneously and reversibly as an object for vision and a subject of vision. For spectator and film alike, the »address of the eye« is irreducibly both material residence and intending consciousness correlated in a world and with others.⁵³

Problematisch an Sobchacks Filmtheorie scheint die überaus ambitionierte Umsetzung von Merleau-Pontys Phänomenologie auf die Film-Wahrnehmung. Dies erfolgt bis in detaillierte Übersetzungen einzelner Begrifflichkeiten. Dadurch erscheint es fast unmöglich, ihr Konzept auf konkrete Analysen hin anzuwenden.⁵⁴ Sinnvoller wäre es, sich mit Grundzügen der Blick-Theorie auseinander zu setzen, um vom Untersuchungsgegenstand ausgehend Ergänzungen, aus der Medientheorie etwa, vornehmen zu können und somit einen kreativen Umgang damit zu finden. Man mag nun Sobchack folgen oder nicht, das zentrale Moment ihres Ansatzes, die Fokussierung auf den Betrachter und seine körperliche Erfahrung im Film als dialogische Struktur, gibt eine wichtige Analyseperspektive vor, die auch Ausgangspunkt dieses Projektes ist. Amelia Jones, die Merleau-Ponty in einem eher globalen Sinne für ihr Anliegen der Analyse der Subjektkonstitution in der Performance nutzt, eröffnet einen freieren Umgang mit dem phänomenologischen Körpermodell.

In dieser Arbeit geht es im Wesentlichen darum, den Körper in der existenzphänomenologischen Wahrnehmungskonstellation des Theaters zu situieren. Es betrifft den Körper auf besondere Weise, wenn sein eigener Blick auf andere Körper trifft. Der künstliche Körper, also die Puppe im Theater, dezentriert die eigene Körperwahrnehmung auf besondere Weise. Man erkennt sichtlich einen menschenähnlichen Körper, vielleicht menschenähnlich animiert, sich menschlich bewegend, der jedoch das fremde Moment der Künstlichkeit als Grundprinzip seiner Erscheinungsweise in sich trägt. Oben wurde mit Merleau-Ponty erarbeitet, welche Rolle das Fremde, der/das Andere

53. Sobchack (1992), 262.

54. Bezeichnend ist, dass der einzige Film, auf den sie sich in einem längeren Abschnitt bezieht, eine besondere Wahrnehmungssituation inszeniert: Es handelt sich um *Lady in the Lake* (1946), in dem die Hauptperson, der Detektiv Philipp Marlowe, ausschließlich durch den »subjektiven« Kamerablick personifiziert ist.

für die subjektive Körperwahrnehmung spielt. Diese phänomenologische Lesart verspricht Analysemöglichkeiten des Puppenspiels, die sich nicht nur auf das Sichtbare, die Strukturen der Inszenierung etwa, beziehen, sondern auch das Unsichtbare einschließen, das den Zuschauer als sehenden und gesehenen Körper betrifft. Eine These dieser Arbeit ist, dass das zeitgenössische Puppenspiel, Figurentheater sich auf besondere Art und Weise mit diesem Fremdheits-Prinzip der Puppe, der Figur als Antrag an den eigenen Körper auseinandersetzt, und dies in seinen Inszenierungen sichtbar markiert. Diese Denkfigur des ›anderen Körpers‹ wäre mit Medialität zu verknüpfen, um eben nicht nur die Wahrnehmung zu betrachten, sondern auch die (mediale) Bedingung dieser Wahrnehmung, ihre Funktion. Wie verhält sich dies nun zu einer Vorstellung von Medialität als einer produktiven Matrix? Wahrnehmung und Materialität sind diskursive Faktoren, die in dieser Matrix qualitativ zusammengeführt werden – als eine Medialität, welche die involvierten Körper (Betrachter und Akteur) herstellt.

Im anschließenden Kapitel sollen diese phänomenologischen Implikationen einer Medientheorie weiter ausgeführt werden, um zu einem Begriffsinstrumentarium zu kommen, das mit ›Medium‹, ›Medialität‹ und ›Störung‹ die oben erarbeitete Wahrnehmungssituation des ›Körperlichen‹ praktikabel macht für die Analyse ästhetischer Formen, respektive der Formen des Figurentheaters.

