

## Einleitung

### *The Dawn of Man und die Schichtungen der Boxerfigur*

Der Prolog von Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* bleibt im Gedächtnis. Er ist mit der anschließenden Weltraumhandlung durch ein aufsehenerregendes Montagemanöver verkoppelt. Ein weitverbreitetes Einführungsbuch in die Betrachtung des bewegten Bildes behauptet, es sei „wahrscheinlich der anspruchsvollste Match Cut der Geschichte“<sup>1</sup>. Die Behauptung ist doppeldeutig. Ihr Bezugsfeld ist einerseits die Filmgeschichte und andererseits die historische Dimension, die der ‚Match Cut‘ herstellt. Unter dem Titel *The Dawn of Man* wohnen wir zunächst der Auseinandersetzung zweier Horden von Affenmenschen um ein Wasserloch bei. Der Konflikt wird schließlich durch einen frühen Schritt in der Waffenentwicklung entschieden.

Im Siegesrausch kommt das frisch erfundene Schlaginstrument Knochen auch innerhalb der Triumphgebärde zur Geltung. Die Kamera konzentriert sich auf einen Affenmenschen, von dem man glaubt, er sei der Erfinder. Dieser Triumphator schleudert seinen Knüppel gegen den Himmel. Das Fallen des sich um die eigene Achse drehenden Gebeins und die Abwärtsbewegung einer länglichen Weltraumstation bilden sodann den berühmten ‚Match Cut‘. Ein Schnitt überbrückt Jahrtausende. Er stellt den Zivilisationsprozeß als eine Angelegenheit der Werkzeugentwicklung dar. Kubricks eigentliches Wagnis besteht jedoch weniger darin, den enormen Zeitraum zwischen zwei Bildern zu spannen. Es handelt sich vielmehr um das Unterfangen, die mit dem ‚Match Cut‘ gegebene Überschätzung der Werkzeuggenese innerhalb der Menschheitsgeschichte durch die Wendungen der folgenden Odyssee zu konterkarieren.<sup>2</sup>

---

1 Monaco 1980, S. 205.

2 Der psychotische Computer *HAL* bremst die Euphorie der KI-Forschung der sechziger Jahre in ‚menschlicher‘ Schwäche aus. Die psychodelische Reise am Ende liefert uns einer unvordenklichen Zeitdimension aus. Aber schon die Ironie der Affenkostüme und die Präsenz des schwarzen Monolithen, der mehr als der Konkurrenzdruck um das lebenswichtige Wasser für die Erfindung der Knochenkeule verantwortlich zu sein scheint, bilden Gegenstücke zur Werkzeuggenese.

Der Versuch, eine Figur im Universum des Populären aufzusuchen und ihre Areale und Tempi zu erkunden, ist angewiesen auf Impulse, die von einem Außerhalb des engeren Wirkungsfeldes ertragreiche Sichtweisen evozieren: Denkanstöße, die es vermögen, die Terrains und zeitlichen Schichtungen der Figur aufzufächern. Für den Boxer – wie für jede andere Figur des populären Kinos – lassen sich derartige Impulse aus den Kraftfeldern anderer prominenter Leinwandgestalten gewinnen. Auf dieser Ebene interagiert der Faustkämpfer mit dem Gangster und dem Westernhelden, dem Arbeiter und der Prostituierten.

Im filmischen Universum stößt man darüber hinaus auf konkrete Momente, die wesentlich abseitiger des Interessezentrums zu liegen scheinen, sich aber aus dieser Entfernung heraus als besonders produktiv erweisen. Im Kontakt mit der noch undifferenzierten Boxerfigur veranlassen diese Momente jene Art von Denkschub, der in der avancierten ästhetischen Theorie der Moderne mit Konzeptionen der Montage verbunden ist. Walter Benjamin begreift Montage als Prinzip der modulierten Unterbrechung. Die „Zäsur in der Denkbewegung“, für die das „dialektische Bild“ steht<sup>3</sup>, initiiert eine Implosion des Denkens. Sie wird daher – anders als etwa in der filmpraktischen und -theoretischen Arbeit Eisensteins – nicht in der Verkettung nach einem vorgezeichneten dialektischen Gesetz (der filmischen Zeit bzw. der Geschichte) aufgefangen: „Dialektik im Stillstand – das ist die Quintessenz der Methode“<sup>4</sup>. Gilles Deleuze, der Eisensteins Filmästhetik in diesem Sinne als ein Paradigma des klassischen Kinos verhandelt<sup>5</sup>, bestimmt derartig unversöhnliche Einschnitte als maßgebliche Verfahren auf allen Bildebenen des modernen Kinos: unschließbare Brüche, die unser Denken herausfordern.<sup>6</sup>

Montiert man die Boxerfigur im Geiste mit dem erwähnten Prolog aus *2001: A Space Odyssey* ergibt sich eine Konstellation, die eine solchen Produktionsschub des Denkens stiften kann. Der ‚Match Cut‘ provoziert das Experiment, den Faustkämpfer in die durch ihn gegebene Zeitspanne einzuordnen. Es bleibt beim Modus

---

3 Benjamin 1991e, S. 595.

4 Benjamin 1991e, S. 1035.

5 Vgl. Deleuze 1990, S. 53ff, 1991, S. 205ff.

6 Vgl. Deleuze 226ff. Barthes (1990, S. 101) kritisiert Eisenstein und Brecht für die universalistischen Ansprüche, die sich in den totalisierenden Bewegungsgesetzen ihrer Arbeiten äußern.

des Experimentellen, denn die Boxerfigur läßt sich ohne weiteres weder innerhalb der Spanne noch in einer einzigen Relation zu ihrer Bauart fixieren. Immer andere Vergangenheitsschichten – ihre mythischen und ästhetischen Phantome – tauchen in dieser Konstellation auf.

In die Vorgeschichte, noch vor die Knochenkeule, drängt der boxerische Verzicht auf die in der Menschheitsgeschichte gewonnene Distanz zum Gegner.<sup>7</sup> In die Ära analytischer Körpertechnologisierung führen die spezialisierten Techniken des Kämpfens. Der selbstgewählte Kampf läßt an den antiken Agon freier Bürger ebenso wie an die amerikanische Freiheitsideologie denken. Die Ausbeutungsmotive des professionellen Pugilismus rufen das Gladiatoren-tum und gleichzeitig den Klassenkonflikt der industriellen Epoche ins Gedächtnis. Die symbolischen Ritualhandlungen verweisen uns auf die Entstehungszeit des neuzeitlichen Boxens im aristokratischen England des achtzehnten Jahrhunderts, wo der Faustkampf das Duell mit dem Degen in der Funktion des Ehrenhändels vorübergehend verdrängt.<sup>8</sup>

Die kapitalistischen Strategien, mit denen die Athleten vermarktet werden, versetzen uns indessen in die Gegenwart der Massenmedien. Das Boxen ist eine Variante der vielfach strapazierten Duellsituationen des amerikanischen Kinos. Hier wird mit ‚Ehre‘ und ‚Heldentum‘ als den Versatzstücken einer populären Mythologie jongliert. Das Boxen und seine medialen Reproduktionen forcieren Nostalgie und gleichzeitig eine Beschleunigung intensiver Stimuli, die mit der Reizproduktion des zwanzigsten und, wie es sich momentan darstellt, auch des einundzwanzigsten Jahrhunderts Schritt halten kann. Die Kampfabende bieten eine rituelle Gewalt, die uns unter der Herrschaft des Gewaltmonopols moderner Staatlichkeit rar geworden ist. Aber sie offerieren die Gewaltriten als ein auf seine mediale Verwertung ausgerichtetes Showspektakel, das in den heutigen Bildprogrammen willkürlich neben der Attraktion einer

---

7 Überheblich, aber dennoch bedenkenswert, bezeichnet Peter Sloterdijk (1993) den modernen Action-Film als eine permanente Erinnerung an die große Leistung des Menschen, mit den Techniken des Werfens und Schießens Distanz in die Auseinandersetzung mit dem feindlichen Objekt einzuführen. Das Boxen ist nicht die Verneinung dieser Erinnerung, sondern diejenige der Waffen.

8 Vgl. Schöffler 1986, S. 30ff.

Raumstation oder derjenigen von Steinzeitmenschen erscheinen kann.

### *Uneinholbare Realität: die Boxerphysis*

Diese zeitliche Schichtung macht den Boxer zu einer extraordinären Erfahrungsfigur der Moderne. Die Schichten sind die uneinheitlichen Plattformen, von denen aus uns die *physischen Existenzweisen* des Boxers entgegenschlagen. Ihrem Publikum eröffnen die Faustkampffiguren die Grenzerfahrung des sich dem Zugriff entziehenden Körpers. Während die Erschütterungen der Schläge eine Versicherung des eigenen Empfindens versprechen, die der Moderne andern Orts fremd zu sein scheint, bleibt etwas vom Schmerz im Blick des Zuschauers stumm zurück. Die Techniken der Gewalt stoßen zu frontal auf diejenigen des Umsorgens in den Rundenpausen. In Haltungen und Posen erfinden die Boxer sich selbst in den Augen der anderen, um sich im Symbolkosmos männlicher Aktion zu exponieren. Gleichzeitig jedoch verschiebt sich die Grenze der Handlungsfähigkeit an den Einfassungen von Sieg und Niederlage: Noch in den Momenten, in denen ein Kämpfer den anderen in seine Gewalt bringt, entgleitet uns beider Körperlichkeit in der zerklüfteten Fluchtlinie des Knockouts. Der Kampf verdichtet die Zeitlichkeit des schwitzenden, blutenden Fleisches und damit zugleich existentielle Lebensprobleme. Die Fragen des Verschleißes und des Alterns, die Anwesenheit von Kontrollverlust und Tod, dringen jenseits der Fäuste unheilbar in den Betrachter ein.

Derart zeugt die Boxerfigur von dem, was an der Realität des Körpers uneinholbar ist. Es handelt sich um eine Realitätsdimension, die selbst virtuell bleibt und daher ständig auf Aktualisierungen (in rituell geteilten Mythen, fachmännischen Feststellungen, Gefühlen und Imagos) drängt, ohne jemals in ihnen aufzugehen. Der Körper bildet Medium und Bedingung unserer Erfahrung. Aber Körper und Erfahrung sind unserer Verfügung nicht gegeben. Stets bleibt ein unvordenkliches Residuum. Immer verharrt ein differentieller, aber undifferenzierter Rest jenseits unserer Horizonte und fordert von dort zur Bild- und Gedankenproduktion heraus. Auf die Dimension des Physischen, die hartnäckig *außerhalb* unseres Denkens liegt, geht die Konjunktur der Körpertheorie in den letzten Dekaden wesentlich zurück. Der Konjunkturtrieb besteht also nicht darin,

sich jener süßlich-utopischen Verirrung einer unverbrauchten Ressource des Spürens und Empfindens zu ergeben, auf deren Falschheit Max Horkheimer und Theodor W. Adorno nachdrücklich hingewiesen haben.<sup>9</sup> Das physische *Außen* unseres Denkens ist keine natürliche Gegebenheit, die unabhängig von geschichtlicher Zeit existiert. Vielmehr konstituiert es sich in der historischen Dialektik von Zugriff und Entzug.

Das ist die Bilanz, die Dietmar Kamper, einer der deutschen Pioniere der Körpertheorie, für das moderne Verhältnis zum Physischen zieht. Der Körper ist gleichermaßen Ort und Gedankenfigur sowohl grenzenloser Unterwerfung als auch renitenter Unverfügbarkeit. Je widerspenstiger sich die Zonen des Physischen erweisen, desto eifriger suchen die intelligenten Technologien der Macht nach Zugriffsmöglichkeiten. Aber je nützlicher sich diese Technologien und ihre Machtinteressen den Körper auch zurichten wollen, desto nachdrücklicher durchkreuzt das Körperreale ihre Wunschimagos. Damit ist kein Perpetuum mobile des Katastrophenausgleichs benannt, sondern lediglich der Punkt, an dem eine Reflexion auf eine moderne Körperlichkeit, ihre Katastrophen und Potentialitäten, einzusetzen hat.<sup>10</sup>

Wenn das Interesse im folgenden dem Körper der Boxerfigur gilt, dann in erster Linie unter der Kondition kinematographischer Zweidimensionalität. Jedes Körperbild des Boxfilms konstituiert sich mitsamt seinem besonderen *Außen*. Die aktuelle Konstruktion der Physis grenzt andere Konzeptionen des Boxerkörpers (und auch anderer Figuren) aus. Die Kadrierung ist Metapher und buchstäbliche Technik dieser Ausgrenzung. Gleichzeitig konstituiert sich das Körperbild in einem bestimmten Bezug auf sein Außen, über den es selbst bestimmbar wird. Montage und *Mise-en-scène* modulieren die ästhetischen Verfahren, welche die aktuelle Körperlichkeit in einer spezifischen Relation zur Virtualität der Boxerfigur formieren. Die Bandbreite der Relationen reicht von der Anerkennung bis zur mehr oder weniger subtilen Verdrängung der virtuellen Dimension. Auf Augenhöhe mit der theoretischen Erkenntnis in die Unverfügbarkeit des Physischen befindet sich das Körperbild, wenn es sein Außen

---

9 Vgl. Horkheimer / Adorno 1969, S. 209: „Der Körper ist nicht wieder zurückzuverwandeln in den Leib. Er bleibt die Leiche, auch wenn er noch so sehr ertüchtigt wird.“

10 Vgl. Kamper 1997, S. 407ff.

mit den Mitteln ästhetischer Reflexion in dessen kategorialer Fremdheit anerkennt: ein *absolutes* Außen, das sich dem Sehen und dem Denken entgegenstellt, und dem sich Sehen und Denken im Gegenzug zu stellen hätten. Der Verdrängungsmechanismus, der dazu im Gegensatz steht, kann insofern subtil sein, als er stillschweigend voraussetzt, daß das Außen des Bildes nach ähnlichen Prinzipien funktioniert wie die aktuelle Bildstruktur: eine Verlängerung des Sichtbaren in ein *relatives* Außen, das unserem Blick im Moment entgeht, ihm aber jederzeit mit der Leichtigkeit einer Kamera- oder Schnittbewegung zufallen könnte.<sup>11</sup>

Kampers Diagnose der massenmedialen Bildproduktion läuft darauf hinaus, daß die Flut der Körperimago das widerspenstige Körperreale flächendeckend leugnet. Der Körper wird zur Obsession eines entfesselten Imaginären, das letztlich der Fessel seines dominanten Phantasmas erliegt, alles möglich machen zu können.<sup>12</sup> Das Mißtrauen gegenüber der Bildproduktion schlägt dabei in eine Kontaktsperre um. Kamper stellt sich darin in die

Tradition der *Dialektik der Aufklärung*, daß populäre Bilder zu meiden sind.<sup>13</sup> Die folgenden Analysen des Boxfilms suchen dagegen den ausführlichen Kontakt mit der ästhetischen Produktion des Films. Ihr Projekt ist es, die Bildbetrachtung, selbst dort, wo die Verdrängung des Außens jede Subtilität vermissen läßt, nicht im Rundumschlag einer generalisierenden Kritik verenden zu lassen.

Indem sich die radikale Ablehnung Berührungen mit der populären Produktion versagt, bringt sie sich auch um die Gelegenheit – freilich eine mit dem Risiko der Selbsttäuschung beladene –, Bilder umzuformen. Bedeutsamer noch ist ihr Versäumnis, nach den Relationen zu einer uneinholbaren Realität des Körperbildes innerhalb der Filmwahrnehmung selbst zu fahnden. Denn diese Realitätsdimension ist das Potential der Umformung. Keines von beidem soll im folgenden wiederholt werden. Statt dessen bildet dieser Antagonismus die Grundlage der Analyse: Einerseits gewinnt das Kino

---

11 Vgl. Deleuze (1991, S. 300) zum hors-champ und seinen Grenzen.

12 In kritischer Anlehnung an die Machbarkeitsutopien, die mit den elektronischen Medien verbunden sind, steht der Begriff des Virtuellen bei Kamper für die Illusion eines unbegrenzt Möglichen. Ich stütze mich dagegen auf Deleuze' Virtualitätsbegriff, der vom Möglichen streng unterschieden ist. Die Begegnung mit dem Virtuellen ist eher Ohnmachts- als Allmachtserfahrung. Vgl. dritte Achse: I. Reflexiver Modus und virtuelle Bilder.

13 Vgl. Kamper 1999, S. 23.

seine Bilder im Bezug auf unsere gewohnten Wahrnehmungen, Vorstellungen und Wunschbilder menschlicher Physis – der Welt überhaupt. Andererseits bringt es jedoch Verfahren hervor, die das Körperbild im Bruch mit dem Vertrauten – mit der Vertrauensbildung als solcher – neu erfinden. Es produziert fremde Körperlichkeiten, indem es die bekannten Bilder in Frage stellt. In seinen großen Momenten offeriert uns der Boxfilm nicht nur Zerstückelungen von Bewegungsabläufen, Variationen der Leidens- und Kampfhaltungen, Unzerstörbarkeit des deformierten Fleischmaterials, Zeitlupeblut oder surreale Landschaften der Haut, sondern gibt anhand ihrer reflexiven Modulation die ästhetische Realität der Filmboxerphysis als ein virtuelles Bild zu denken: als ein fernes und fremdes Außen.

### *Achsenmodell*

Die Frage nach dem filmischen Boxerkörper differenziert sich in der vorliegenden Untersuchung entlang dieser drei Achsen: erstens des mythologischen Kontextes, zweitens des Spektakulären und drittens der ästhetischen Reflexion. Die Achsen lassen sich als Bildarten verstehen, insofern sich das Bild erst im Betrachter konstituiert – eine Vorstellung, die einem Begriff wie Filmerfahrung bereits inhärent ist. In der Filmerfahrung gibt es die Achsen nicht in reiner Form.<sup>14</sup> Etwas von allen drei Achsen existiert in jeder Boxerkörperinszenierung.

Die Beziehungen der Achsen sind somit dynamisch angelegt. Im Filmereignis stehen sie in energetischem Austausch miteinander, so daß verschiedene Konstellationen entstehen. Auch überlagern sie sich, was zu Mischformen führen kann. Aber es gibt Vorherrschaften, an denen sich das Achsenmodell orientiert. Seine Umsetzung will demnach sowohl der Komplexität des Filmeindrucks als auch den Ansprüchen analytischer Differenzierung gerecht werden. Die drei Teile dieser Arbeit bewegen sich jeweils an einer der drei Achsen entlang, ohne die Unreinheiten der Bilderfahrung zu liquidieren. Der jeweilige Achsenentwurf steht immer schon unter dem Einfluß der anderen Achsen. Jedem der drei Achsenkapitel sind einige Überlegungen vorangestellt, die den Erfahrungswert der entsprechen-

---

14 Zur Konzeption sich konkret überlagernder, aber dennoch analytisch separierter Bildarten vgl. Deleuze 1990, S. 102.

den Körperbildart theoretisch grundieren. Die maßgeblichen Orientierungsmarken dieser Grundierung bilden die Zeitlichkeit der entsprechenden Bildart und der Modus, auf dessen Basis sich das Bild unserer Mimesis empfiehlt.

Auf der ersten Achse genügt sich das Boxerbild in den aktuellen Verkettungen – d. h. in der imaginären Vergegenwärtigung – seiner populären Mythologie. Der historisch anthropologische Rekurs auf verschiedene Theorien des Ritualen (vor allem Karl Meulis, René Girards, Walter Burkerts und Emile Durkheims) dient zum einen dazu, die für die filmische Boxmythologie zentrale Kategorie des Opfers bzw. des Opferkampfes anthropologisch zu unterfüttern. Die Unterfütterung läßt sich über die am Ritual orientierte Genretheorie (Thomas Schatz) an das filmwissenschaftliche Feld anschließen. Zum anderen zeigt sich der entsprechende Bildmodus durch diesen Rekurs als rituell-imaginärer bestimmbar. Zunächst werden die Grenzmarkierungen der Boxerfigur ausgelotet und anschließend drei Arten von Opferkämpfen (Berufsoffer, Passageritus und Totalopfer) unterschieden, für welche die gleichen Prinzipien der Durchdringung und Überlagerung wie für das Achsenmodell gelten.

Auf der zweiten Achse verdichtet sich die Gegenwart des Boxerbildes zur spektakulären Attraktion. Die einleitende Diskussion des Attraktionsbegriffs stützt sich auf die filmwissenschaftliche Debatte (Sergej M. Eisenstein, Tom Gunning) sowie auf Benjamins Theorie moderner ‚Chocksignatur‘ und die sich darauf beziehenden literaturwissenschaftlichen Beiträge zum Plötzlichen (Karl Heinz Bohrer). Wir werden zunächst sehen, inwiefern der Boxspielfilm das Erbe des frühen Kampffilms (*Fight Film*) antritt und seine Attraktionen im Modus des Zeigens anbietet. Weiterhin steht die Konstruktion von Könnens-Körpern in den Trainingsszenen zur Debatte und mit ihr die Differenz von Boxerphysis und Schauspielerkörper. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf den Erschütterungen der Boxsequenzen und den Elementen, aus denen sich der filmische Boxkampf zusammensetzt. Zu klären bleibt, inwieweit diese Körperspektakel die Ankündigungen der Opferkampfmythologie erfüllen, über sie hinausgehen oder gar mit ihnen brechen. Den Bruchformen sind die letzten beiden Kapitel des zweiten Teils gewidmet, die sich mit den ästhetisch reflexiven Konstellationen der Boxerhaltungen und der gewaltsamen Überschreitungen beschäftigen.



Die dritte Achse führt zu einer für die Boxerfigur spezifischen Abgründigkeit ihrer Zeichen. Abgründig wird das Körperbild, wenn es sich in die virtuellen Dimensionen koexistierender Vergangenheiten und Zukünfte aufspaltet und diese Spalten nicht mehr mythisch versiegelt. Die Theorie dieser achronologischen Zeitserien wird auf der Basis von Deleuze und Benjamins Virtualitätskonzeptionen erstellt. Sie erläutert das Produktionspotential des ästhetisch-reflexiven Modus, der die Rede von einem modernen Boxkino erst legitimiert. Die Filmanalyse betrifft zunächst die besonderen nostalgischen und typologischen Rückwendungen des Boxfilms auf seine eigene Geschichte und Mythologie. Auch die Wunschbewegung des Boxers und ihre Disjunktionen stehen zur Debatte. Anschließend gilt das Interesse den ästhetisch-reflexiven Verfahren, welche die drei großen Themen des modernen Boxfilms gleichzeitig zum Ausdruck bringen und in Frage stellen: Körper, Milieu und Glauben. Zur Diskussion stehen hier diejenigen Körperbilder, welche die Formationen des Boxfilms und seiner populären Sphäre reflektieren und damit lesbar machen.

### *Material*

Die autorenorientierte Filmwissenschaft hat sich mit den einzelnen Arbeiten der bekannteren Schauspieler und Regisseure der entsprechenden Faustkämpferdramen in beträchtlichem Umfang beschäftigt. Aber als zusammenhängendes Feld oder gar Genre wird der Boxfilm trotz seines immensen Erkenntniswerts für die mythologische und ästhetische Untersuchung des amerikanischen Kinos eher vernachlässigt. Zwar liegen diverse Essays, Aufsätze oder Buchkapitel zu allgemeinen Problemen und Spezialfragen vor.<sup>15</sup> Detaillierte Vergleichs- und Klassifikationsoperationen, insbesondere was die verschiedenen Körperbilder des Boxers betrifft, fehlen bisher jedoch.

Neben den filmästhetischen und -geschichtlichen Zusammenhängen situieren sich die hier angestellten Analysen bisweilen explizit im Bezugsfeld des professionellen Boxsports, obwohl die aus-

---

15 Vgl. z. B. die Aufsätze von Cook 1982, Ardolino 1989, Recchia 1990, 1993, 1995, Büttner / Dewald 1992, Grindon 1996, Baker 1997 und die Buchkapitel in Bergan 1982, Conway 1999. Die Thesen dieser Autoren werden später in den entsprechenden Passagen diskutiert.

gewählten Spielfilmproduktionen die Präsenz des spezialisierten Athletenkörpers in der Regel durch einen ihn darstellenden Schauspieler ersetzen. Den Beanstandungen seitens der Sportkundigen, diese Spielfilminszenierungen verstünden im Generellen nichts von ihrem Gegenstand, stehen ebenso viele Beteuerungen seitens der Filmschaffenden gegenüber, sich ausführlich mit dem professionellen Faustkampf auseinandergesetzt zu haben.

Die anschließenden Überlegungen erwachsen aus der Erkenntnis, daß die produktivste Form der Vermittlung darin besteht, beide Seiten im Rahmen einer Mimesistheorie ernst zu nehmen: die filmischen Welten werden im schöpferischen Bezug auf andere Welten erschaffen.<sup>16</sup> Als mimetische ist die Beziehung von Spielfilmkino und Boxen weder praktisch noch im theoretischen Nachvollzug dem Dogma des Gleichtakts überantwortet. Vielmehr sehen wir auf ein Feld der Ähnlichkeitsproduktion, das keineswegs einseitig perspektiviert ist, denkt man etwa an die ‚filmreifen‘ Inszenierungen des sportlichen Showgeschäfts. Die Produkte dieses Feldes erlauben sich durchaus Freiheiten und Streifzüge ins Neuland, Verfälschungen und Strategien des Fälschens. Dabei müssen sich die Affinitäten zwischen Boxen und Film oder zwischen den verschiedenen Filmen kaum allein an der Oberfläche zeigen, insofern man die Möglichkeit struktureller Ähnlichkeiten im Feld der Mimesis in Betracht zieht.

Erst vor diesem umfassenden Verständnis mimetischer Produktion werden schließlich auch offensive Absetzungen und fundamentale Differenzen bestimmen sowie die Ränder des Mimetischen erkennbar. Der mimetische Ansatz öffnet somit den analytischen Blick gegenüber der Geschichte des Boxens, der sportlichen und geschäftlichen Praxis, der Mythologie und Ästhetik. Insbesondere die öffentliche Person und das Bild des audiovisuell am besten dokumentierten Athleten – Muhammad Ali – dienen mir als wichtige Bezugspunkte der Spielfilmanalyse. Ohnehin spielt der professionelle Faustkampf, gerade aufgrund seines Randstatus als Gewaltsport bzw. dessen Kultivierung, in der Öffentlichkeit der Vereinigten Staaten eine wesentlich größere Rolle als in Europa (mit Ausnahme von vielleicht Großbritannien). Daher kann hier – beizeiten im Medium des Exkurses – auf ein breites Thesenspektrum zurück-

---

16 Zum Konzept des Mimentischen vgl. Gebauer / Wulf 1988a, S. 7.

gegriffen werden.<sup>17</sup> Festzuhalten bleibt aber, daß die einzelnen Kinoproduktionen sich die Fragmente der Boxgeschichte nach ihren eigenen ästhetischen, technischen und geschäftlichen Maßstäben einverleiben.<sup>18</sup> Dabei zeigen sie nur selten tiefgreifendes Engagement gegenüber den engeren oder weiteren Perspektiven der Boxfanatiker oder der Sportgeschichtsschreibung.

An der Herausforderung der Boxerphysis hat die Kinematographie bereits in ihren frühesten Formen Anteil. Der Auftritt dieses Körpers in den Kampffilmen der ersten Kinodekade leitet eine bis heute währende Beziehung von professionellem Faustkampf und bewegtem Bild ein.<sup>19</sup> Diese Beziehung bringt neben der Sportberichterstattung in Wochenschauen und später im Fernsehen, zahlreiche dokumentarische, essayistische und experimentelle Produktionen hervor.

Darüber hinaus ist Boxen diejenige Sportart, der sich das fiktionale Kino häufiger als jeder anderen zuwendet.<sup>20</sup> Obgleich aus anderen Filmnationen bemerkenswerte Beiträge zum Boxfilm zu verzeichnen sind<sup>21</sup>, handelt es sich vor allem um ein US-amerikanisches Phänomen. Die Konjunkturphasen des Faustkämpferdramas liegen in der Zeit des Tonfilms.<sup>22</sup> Die vorliegende Untersuchung legt daher die Schwerpunkte auf die amerikanischen Produktionen seit den dreißiger Jahren. Die nähere Auswahl begründet sich zum Teil durch die mythologische und ästhetische Wirksamkeit. Das bedeutet eine weitgehende Beschränkung auf Filme, die wie *Body and Soul*, *The Set up*, *Fat City*, *Rocky* oder *Raging Bull* einen prägenden Einfluß auf nachfolgende Produktionen oder einen nachhaltigen Eindruck im filmhistorischen Gedächtnis hinterlassen haben. Zwingender jedoch wirken sich die Notwendigkeiten des Ana-

---

17 Vgl. etwa Oates 1988, Gorn 1986, Sammons 1988, Early 1994, 1999. Um den deutschen Diskurs des Boxens hat sich Junghanns (1995, 1997a, 1997b, 2001) besonders verdient gemacht. Luckas (2001a) hat kürzlich eine umfassende Betrachtung der Boxerfiguren in der Literatur vorgelegt.

18 Vgl. Büttner / Dewald 1992, S. 217.

19 Zu den frühen Kampffilmen vgl. Musser 1990, Streible 1994.

20 Vgl. Zucker und Babich 1987.

21 Z. B. Luchino Viscontis *Rocco e i suoi Fratelli* (Italien / Frankreich 1960) oder Takeshi Kitanos *Kidzu Ritan* (Japan 1996).

22 Zucker / Babich (1987) und Grindon (1996) formulieren diesen Befund explizit. Der Rest der Forschung stimmt zumindest implizit in Filmauswahl und Ausrichtung des Erkenntnisinteresses mit ihm überein.

lysekonzepts auf die Filmauswahl aus: Die anfänglichen Sondierungen des Untersuchungsfeldes führen zu einer Skizze des Achsenmodells, auf deren Grundlage sich die Selektion der Filme vorantreiben läßt, was wiederum die Konturen des Achsenkonzepts verschärft usw.<sup>23</sup>

### *Boxerfigur und moderne Erfahrung*

Mit Deleuze und Benjamin sind die Hauptlieferanten für das theoretische Fundament des Achsenmodells bereits benannt. Benjamins Diagnose der Moderne basiert auf einem Denken der Zeitlichkeit, die unserer Wahrnehmung durch die zunehmende Ballung von Industrie und Massen aufgezwungen wird. Angesichts der Serien von abrupten und intensiven Stimuli, der die Bewohner der großen Städte ausgesetzt sind, entwickelt er den Begriff des „Chocks“.<sup>24</sup> Die Schockserien durchschlagen die traditionellen Erfahrungszusammenhänge, bringen sie in ihrer Verdoppelung und Beschleunigung zum Schwinden.<sup>25</sup> Die Anpassung des menschlichen Reizschutzes an die verschärften Wahrnehmungsverhältnisse besteht nicht in einfacher Abstumpfung. Um der Gefahr einer permanenten Traumatisierung vorzubeugen, entwickelt sich das Bewußtsein – also jene psychische Instanz, die der Außenwelt am direktesten zugewandt ist – zum Schutzschild. Das Bewußtsein trainiert sich in der Gewöhnung des Alltags darauf, schnellstmöglich auf die Schocks zu reagieren, sie zu parieren. Damit schützt es tiefer liegende Schichten des Organismus vor den intensiven Stimuli.<sup>26</sup>

In der Folge konstatiert Benjamin nicht ohne Ironie: „Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chockabwehr zuletzt darin sehen: dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine

---

23 Die tautologische Tendenz ist mir durchaus bewußt, weshalb das Modell - in diesem Punkt einigen Ansätzen der Genretheorie nicht unähnlich (etwa Altmans Arbeit zum Musical von 1987, vgl. dazu Schweinitz 1994) - einen lediglich relativen und nicht etwa absoluten Anspruch auf Vollständigkeit hat.

24 Benjamin 1991, 1991a.

25 Die Philosophie Paul Virilios (vgl. 1980, 1986, 1992, 1994) zentriert sich um das Problem der modernen Beschleunigung. Die Suche nach neuen (ästhetischen) Erfahrungsformen, die für Benjamin die Kehrseite dieses Problems bildet, steht dabei hinter der Emphase des Verschwindens und Schwindens zurück.

26 Vgl. Benjamin 1991, S. 612, vgl. auch gl. Freud 1975, S. 235.

exakte Zeitstelle im Bewußtsein anzuweisen. Das wäre eine Spitzenleistung der Reflexion. Sie würde den Vorfall zu einem *Erlebnis* machen.<sup>27</sup> Diese reduzierte Reflexion verbucht die Wahrnehmungsschocks in ebenso übersichtlichen wie oberflächlichen Registraturen. Zwar ist es die Leistung solcher Registraturen, die Unmenge der disparaten und intensivierten Reize (Signale und Gefahren des Verkehrs, Nachrichtenschwämme, Bilderflut, Reklame, Warrenaustellung) zu ordnen und sich auch in ihnen intellektuell zurechtzufinden. Gleichzeitig werden sie dadurch jedoch von einer weitergehenden Reflexion innerhalb der gelebten Erfahrungsstruktur abgeschirmt.<sup>28</sup>

Bekanntlich konstruiert Benjamin seinen Standpunkt gegenüber den modernen Wahrnehmungssignaturen und ihrer Erfahrungsproblematik in einer ambivalenten Einstellung. Einerseits warnt er vor dem Verfall traditioneller Erfahrung. Denn die Vorherrschaft des Erlebnisses stellt die, wie es Miriam Bratu-Hansen formuliert, „Fähigkeit, Wahrnehmung mit Erinnern und Reflexion zu verbinden, Zusammenhänge zu sehen und zu fühlen“, fundamental in Frage, und dies angesichts der enorm beschleunigten Technikentwicklung und der sich ankündigenden Gefahr industrieller Massenvernichtung.<sup>29</sup> Andererseits findet man emphatische Begrüßungen der Er-

---

27 Benjamin 1991, S. 615 (Hervorh. meiners.).

28 Thiessen hebt die in der Schockabwehr begründete Möglichkeit einer späteren Bearbeitung des vom Bewußtsein registrierten Ereignisses hervor: die nachträgliche Integration in den kollektiven Erfahrungszusammenhang. Vgl. 1997, S. 10ff u. 120ff. Die Verkümmern der Erfahrung wird im übrigen befördert durch die moderne Informationspolitik, die Verdrängung der traditionellen Erzählung seitens der journalistischen Information. Letztere bereitet die beschleunigte und vergrößerte Menge der Ereignisse so auf, daß sie schnellstmöglich wahrgenommen werden können, sich jedoch gerade deshalb nicht in der Erfahrung niederschlagen: Ihre Grundsätze sind „Neuigkeit, Kürze, Verständlichkeit und vor allem Zusammenhangslosigkeit der einzelnen Nachrichten untereinander“. Benjamin 1991, S. 610-611, vgl. auch 1991f.

29 Bratu-Hansen bzw. Bratze-Hansen, 1995, S. 258. (Der zitierte Artikel ist, wie ich annehme, aufgrund eines Druckfehlers unter dem Namen Miriam Bratze-Hansen erschienen und erscheint unter diesem Namen auch in meinem Literaturverzeichnis.) Vgl. auch Buck-Morss 1992. Wie Bratu-Hansen bin ich mißtrauisch gegenüber der Funktion, die Susan Buck-Morss (S. 5) in Benjamins Rede von der ‚*Politisierung der Kunst*‘ zu erkennen glaubt. Buck-Morss meint, der Kunst komme die Aufgabe zu, „to restore the instinctual power of the human bodily senses for the sake of humanity’s self-

fahrungsarmut vor. So dokumentieren es die Wendungen von der „Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe“<sup>30</sup> oder vom „destruktiven Charakter“, dessen „Bedürfnis nach frischer Luft [...] stärker [ist, d. Verf.] als jeder Haß“<sup>31</sup>. Denn die Verkümmern traditioneller Erfahrung schafft eine Tabula rasa für das Neue. Die zerstörerischen Kräfte rufen Risse im althergebrachten Gefüge hervor, aus denen andere Erfahrungsformen und Sichtweisen hervorgehen können, welche der idealistischen Tradition nicht mehr verpflichtet sind und die überkommenen organischen Weltmodelle verabschieden.

Benjamins Betrachtung verschiedener Schocktypen lädt vielseitig dazu ein, die Boxerfigur mit seiner Theorie der Moderne zu konfrontieren. Weil sich der Faustkämpfer den Stößen der gegnerischen Fäuste aussetzt, entspricht seine Gestalt kaum der Metapher des Fechters, die Benjamin von jenem französischen Dichter aufnimmt, der „die Chockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt“<sup>32</sup> hat: „Die Psychiatrie kennt traumatophile Typen. Baudelaire hat es zu seiner Sache gemacht, die Chocks mit seiner geistigen und physischen Person zu parieren, woher sie kommen mochten. Das Gefecht stellt das Bild dieser Chockabwehr.“<sup>33</sup> Der Boxerfigur sind Abwehr und Ausweichen zwar unverzichtbare Kampftechniken. Was aber von ihren Kämpfen mit Nachdruck im Gedächtnis bleibt, ist die physische Erschütterung. Die Szene in Raoul Walshs *Gentleman Jim*, in welcher der Protagonist gegen die Strömung des Menschenflusses auf der Straße geht und allen Zusammenstößen durch behende Meidbewegungen vorbeugt, ist insofern irreführend. Im Film wie im Sport ist Boxen „eher eine Sache des Geschlagenwerdens als des Schlagens“<sup>34</sup>. Der Boxer ist alles andere

---

*preservation*, and to do this, not by avoiding the new technologies, but by passing through them.“ Vornehmlich das den Körpersinnen beigestellte Attribut des Humanen wie das ihrer Macht angehängte des Instinktiven lassen erkennen, daß hier die Bewahrung einer kulturellen Kontinuität angerufen wird, die Benjamin gerade verabschieden wollte. Sein Interesse an den neuen Medien richtet sich auf die durch sie beförderte Überschreitung des bisher Menschlichen - namentlich der idealistischen Tradition - und des vermeintlich konstant Instinktiven.

30 Benjamin 1991a, S. 478.

31 Benjamin 1991g, S. 396.

32 Benjamin 1991, S. 616.

33 Benjamin 1991, S. 616.

34 Oates (1988, S. 29) über das professionelle Boxen.

als ein Surfer, der auf der Flut verschiedenster Reize über weite Distanzen gleitet. Seine Lebensbewegung kulminiert im Erschütterungsraum des Rings, wo er den eigenen Körper den Riten des Opferkampfes und der Destruktion aussetzt.

Der Boxer wird in Literatur und Film ständig als Metapher für bestimmte Lebensweisen, für kämpferische oder erschütterte Haltungen zur Welt, inszeniert.<sup>35</sup> Um seine Figur jedoch zu begreifen, muß man sie ebenso innerhalb ihrer konkreten Kampfform bzw. deren ästhetischer Aufarbeitung aufsuchen.<sup>36</sup> Gerade die Konsistenz des *filmischen* Faustkämpfers benötigt diese Methode. Denn das maschinell bewegte Fleisch und das fotografisch konstruierte Milieu fordern auf, den Anachronismen ihrer spezifisch filmischen Buchstäblichkeit zu begegnen. Im sportlichen Boxring sind die Quellen der Erschütterung die individuierten Körper, nicht die für die moderne Faktur maßgeblich verantwortlichen Maschinenprozesse. Die maskuline Physis wird innerhalb einer Situation aktiv, die der industriellen Reizproduktion Paroli bieten will. In der bisweilen nostalgischen Ritualisierung des Boxens avanciert der einzelne Männerkörper noch einmal zum Kraftzentrum des

Geschehens.<sup>37</sup> Im Boxkino hingegen, wo Schlag und Schnitt zusammenfallen, holt die Apparatur den nackten Körper ein und transformiert ihn in industrielle Bildstrukturen. Die Relationen von Körper und kinematographischer Maschine lauern wenigstens auf der Schwelle zum ästhetischen Bewußtsein.

Der Film ist für Benjamin einer der Hauptvertreter der modernen Erfahrungsambivalenz. Einerseits hat der Film als technisch reproduzierbares Schockmedium gewichtigen Anteil an der modernen Reizinflation. Andererseits ist es die Suchbewegung nach neuen, der industriellen Epoche und ihrer Reflexion angemessenen Erfahrungsformen, die zur Intensität und Diskontinuität des Filmi-

---

35 Zur literarischen Metapher des Lebenskampfes vgl. Luckas 2001a, S. 135.

36 Oates (1988, S. 7) plädiert für die Buchstäblichkeit des Boxens.

37 Andere Sportarten stehen im Ruf, den Menschen in eine andere Position als die des zentralen Kraftzentrums zu bringen: „Anstatt den Sportler gegen die Natur zu stellen, kommt es darauf an, die sportliche Bewegung mit der Natur zu entwerfen, in einem geduldigen Abwarten, Beobachten, listigen Mitgehen mit den Naturkräften, wie der Surfer die Entstehung einer Welle vorhersieht und sich in ihr Abrollen hineingleiten läßt.“ Gebauer / Wulf 1998a, S. 72.

schen geleitet.<sup>38</sup> Ins Kino findet Benjamin durch diese Bewegung jedoch nicht. Trotz der Bedeutung, die Arbeiten einiger berühmter Regisseure und die technischen sowie ästhetischen Eigenarten filmischer Konstruktion für sein spätes Denken einnehmen, ist er nie zum eigentlichen Kinogänger geworden. Seine Überlegungen gehen kaum aus filmanalytischen Zusammenhängen hervor, sondern stehen vor der zweiseitigen Ausrichtung sowohl geschichtsphilosophischer als auch kunstphilosophischer Gedankenfiguren.

Deleuze hingegen gewinnt seine philosophische Betrachtung der kinematographischen Wahrnehmungs- und Gedächtnis Modi aus der analytischen Nähe zu verschiedensten Kinoregionen.<sup>39</sup> Die Zeitstrukturen der einzelnen Filme und Filmströmungen werden in eine detaillierte Klassifikation zwischen den Polen klassischer und moderner Filmästhetik eingebracht. Deleuze geht dabei auf Benjamins Frage nach moderner Erfahrung bzw. ihrer Armut nicht ein.<sup>40</sup> Dennoch lassen sich die Kino-Bücher als eine konkrete Antwort auf die über fünfzig Jahre ältere Problemstellung lesen. Die Bildintensitäten beider Pole verbleiben nicht im Status von Erlebnissen, die schlicht verpuffen. Sie münden statt dessen in ein Denken der Differenzen in der Bildzeit, an denen sich ästhetische Erfahrung entfaltet. Darin zeichnet sich die Konzeption eines Zuschauers ab, der gelernt hat, die Intensitäten des filmischen Medium lesen.

Die Strategie der folgenden Analysen ist es, zwischen Benjamins und Deleuze' Gedanken eine Form der Filmreflexion zu entwickeln, die eine solche Erfahrung in sich trägt. Ich nenne sie *ästhetisches Lesen*: eine Reflexion, deren Bewußtsein nicht Schutzschild sein will, sondern den Schutz des Kinodispositivs zum Denken im Angesicht des sich wandelnden Bildes nutzt. Zumindest Nebenziele der Arbeit liegen darin, Benjamins Diagnose der Moderne im filmi-

---

38 Vgl. Benjamin 1991a, Bratze-Hansen 1995.

39 Abgesehen von den filmtheoretischen Strömungen, die in den Kino-Büchern explizit diskutiert werden, spiegeln sich im Anmerkungsapparat weite Felder der filmanalytischen Debatten aus den *Cahiers du cinéma* und ihrem Umfeld.

40 Benjamins Kunstwerk-Aufsatz wird nur im Zusammenhang mit dem Ende des Bewegungs-Bildes in der nationalsozialistischen Propaganda erwähnt. Vgl. Deleuze 1991, S. 337. In ihrer Analyse der kapitalistischen Produktion beleuchten Deleuze und Guattari die Dialektik der modernen Erfahrungsverhinderung (,ödpale' Strukturen) und der Freisetzung neuer Produktivkräfte zur Erfindung von neuen Erfahrungsformen. Vgl. Deleuze / Guattari 1974, 1992.



schen Kontakt mit der Boxerfigur spezifizierend zu konkretisieren und Deleuze' Klassifikation auszubauen, insbesondere was seine Gedanken zum Kino der Körper und der Gewalt betrifft. Das Hauptziel besteht jedoch darin, auf der Grundlage des ästhetischen Lesen zu Aussagen über die ausgewählten Boxfilme zu kommen. Die Strategien des Lesens lösen sich somit erst in der Analyse ein. Eine kurze theoretische Darstellung des Lektüreprinzips soll hier jedoch bereits gegeben werden.

### *Resonanzkörper: Affekt, Reflexion, Lesen*

Die alleinig anwesenden Körper im Kino sind diejenigen der Zuschauer, in denen sich der überdimensionale Ausdruck der Boxerkörperbilder niederschlägt. Kracauer spricht angesichts der filmischen Audiovision von einem „Resonanz-Effekt“<sup>41</sup> beim Zuschauer: „kinästhetische Reaktionen wie zum Beispiel Muskelreflexe, motorische Impulse und ähnliches“<sup>42</sup>. Im Unterschied zum Boxen, wo die Menschen ihre Erregung und Teilnahme am Ringgeschehen kundtun (Szenenapplaus, Mitfiebern, Zurufe, Aufspringen etc.), agiert das Kinopublikum seine Resonanzen deutlich weniger oder verhaltener aus.<sup>43</sup> Die Vorstellung eines *Resonanzkörpers* liegt nahe, insofern man in ihr das Physische nicht abtötet. Der Film verwandelt Wahrnehmungsintensitäten in Ausdrucksintensitäten. Basierend auf der nach außen passiven Rezeptionshaltung ist die mimetische Resonanz im Kino eine in erster Linie innere Aktivität. Die sich wandelnde Boxerfigur drückt sich in den Zuschauerkörper ein, woraus eine Reihe innerer Zustände hervorgeht. Diesen Prozeß theoretisiert Deleuze in den Kino-Büchern unter dem Begriff des kinematographischen *Affekts*, den er aus der Bergsonschen Affektkonzeption ableitet. Der Körper ist nach Bergson das einzige Ding der materiellen Welt, welches das Lebewesen auch von innen wahrnimmt.<sup>44</sup> Wahrnehmungstheoretisch entspricht der Affekt genau diesem Moment der Selbstwahrnehmung: „Er ist eine Koinzidenz von Subjekt

---

41 Kracauer 1985, S. 216.

42 Kracauer 1985, S. 216.

43 Das gilt in erster Linie für die westliche Kinotradition. Aber auch hier gibt es Ausnahmen wie z. B. die Kultfilme, die von ihren Verehrern während der Vorstellung kommentiert oder nachgespielt werden.

44 Vgl. Bergson 1991, S. 1, 48-49.

und Objekt oder stellt die Art dar, in der sich das Subjekt selbst wahrnimmt – oder vielmehr sich „von innen“ empfindet oder spürt (...).“<sup>45</sup> Das filmische Bewußtsein der Boxerfigur konstituiert sich in der affektiven Resonanz in der Mimesis des Zuschauers.

Der Begriff des Affekts scheint eine alltägliche Vorstellung zu bestätigen, nach der das Kino eine Emotionsmaschine darstellt.<sup>46</sup> Zu einer grundlegenden Kategorie der Deleuze'schen Kintotheorie wird der Affekt jedoch, weil diese Vorstellung lediglich von einem seiner beiden Zustände gestützt wird, während sich der andere Zustand ihr entgegengesetzt. Die Zustände sind durch die zeitliche Differenz, die Differenz zwischen Aktualität und Virtualität, unterschieden: „soweit sie sich in einem gegebenen Zustand und den entsprechenden *realen Zusammenhängen* aktualisiert haben (mit einem jeweiligen Raum-Zeit-Zusammenhang, *hic et nunc*, mit bestimmten Charakteren, Rollen und Objekten); und soweit sie für sich selbst zum Ausdruck kommen, außerhalb räumlich-zeitlicher Koordinaten, als Singularitäten in ihrer Einzigartigkeit und in ihren *virtuellen Verbindungen*.“<sup>47</sup>

Ein Gefühl kann der Affekt nur im aktuellen Zustand sein: die Erschöpfung des Boxers. Der virtuelle Affekt hingegen ist das Ausdruckspotential, das die Voraussetzung einer Aktualisierung im Gefühl erst bildet. Als solcher ist er aber kein Gefühl, sondern bloßer Ausdruck: die Haltung des Boxerkörpers, die sich in Erschöpfung aktualisiert. Diese bipolare Affektkonzeption funktioniert als eine der Kupplungen zwischen den beiden Kino-Bänden. Sie betrifft das klassische Kino des Bewegungsbildes, das zur Aktualisierung der Affekte in kontinuierlichen Verkettungen neigt. Der virtuelle Affekt aber ist der Umschlagplatz zum modernen Kino des Zeit-Bildes, das den kinematographischen Ausdruck in seinen potentialisierten Zuständen organisiert.<sup>48</sup> Das für die Analyse des Boxfilms entworfene Achsenmodell sieht noch einen weiteren Zustand des Affekts vor. Wenn das filmische Kampfspektakel den Ausdruck zu einem plötz-

---

45 Deleuze 1990, S. 96.

46 Ed S. Tans' Untersuchung zur Identifikation und Empathie im Kino trägt diese Vorstellung im Titel: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*.

47 Deleuze 1990, S. 144.

48 Deshalb erscheinen Dreyer und Bresson im *Bewegungsbild* als Vertreter des Affektbildes und im *Zeit-Bild* als Paradigmen eines modernen Kinos, welches die Kategorie des Glaubens ästhetisch erneuert. Vgl. Deleuze 1990, S. 143ff; 1991, S. 215ff.

lichen Augenblick verdichtet (der Schlag), besteht immer die Gefahr des bloßen Sensationsschocks. Der Ausdruck verpufft lediglich als ein Erlebnismoment im Sinne Benjamins. Er dringt nicht in die tieferen Erfahrungsregionen vor, weil er sich weder im Gefühl aktualisiert, noch als virtuelles Bild insistiert.

Erfahrungstheoretisch ist der virtuelle Affekt die erste Dimension unserer Wahrnehmung. In Deleuze' Klassifikation der kinematographischen Zeichen besitzt er den Status der *Erstheit*: „Sie betrifft das Neue in der Erfahrung, das Unverbrauchte, Flüchtige und dennoch Ewige.“<sup>49</sup> Er stellt die erste Ausdrucksdimension eines jeden Bildes dar, wie es dem universalen Begriff des eingedrückten Ausdrucks entspricht. Es ist jedoch ein Mißverständnis, davon auszugehen, wir wären mit dieser Dimension ständig konfrontiert. Der virtuelle Affekt stellt zwar die Bedingung noch der konventionellsten Wahrnehmungsproduktion dar, aber im Alltag ist er eine verschüttete Dimension. Wir leben gewöhnlich in Aktualisierungen, und die direkte Begegnung mit einer Virtualität ist eine Besonderheit, auch wenn alle aktuellen Bilder ein virtuelles Double besitzen.

Das Boxkino ist ein Ort dieser Begegnung, wenn es sich von den Verschüttungen des Alltags emanzipiert und seine Arenen und Milieus zu reinen Potentialitäten werden. Die Ausdruckselemente ergeben sich nicht den emotionalen Verkettungen, sondern treten als affektive Singularitäten auf: „Das Ausgedrückte - das heißt der Affekt - ist komplex, weil es sich aus allen Arten von Singularitäten zusammensetzt, die es entweder vereint oder in die es sich teilt. Deshalb wandelt es sich ständig und ändert seine Natur gemäß den Vereinigungen, die es bewirkt, und den Teilungen, denen es unterliegt. Solcherart ist *das Individuelle*, das weder anwächst noch abnimmt, ohne seine Natur zu ändern.“<sup>50</sup> Körper, Schlag und Gesicht, Milieuoberflächen und Rhythmen isolieren sich gegeneinander und gehen virtuelle Verbindungen ein. Die Ausdruckssingularitäten stellen sich in ihren Relationen ständig neu her. Ihre Teilungs- und Vereinigungsprozesse bringen somit ständig neue Bilder hervor.

Ein vergleichbare ästhetische Produktionsform faßt Benjamin in *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* als Reflexion: „Es wird also unter Reflexion das umformende – und nichts als

---

49 Deleuze 1990, S. 137.

50 Deleuze 1990, S. 147 (Hervorh. meiners.); vgl. S. 138.

umformende – Reflektieren auf eine Form verstanden.“<sup>51</sup> Die ästhetische Reflexion destruiert das sich identisch wählende Ich, weil sie das Prinzip eines unpersönlichen Spaltungsprozesses ist. Sie spaltet sich permanent in ein Reflektierendes und ein Reflektiertes auf: die Boxerfigur und der Blick auf diese Figur. Das Reflektierte (die Boxerfigur) geht dem Reflektierenden (dem Blick) nicht voran. Beide sind das Produkt desselben Reflexionsprozesses, so wie jedes Körperbild dem Sehen nicht oder nur virtuell vorangeht, sondern sich im Sehen konstituiert.<sup>52</sup>

Der Reflexionsprozeß ist potentiell (also nicht zwangsläufig) unendlich: Das „reflektierende Denken“ vermag, „jede frühere Reflexion zum Gegenstand einer folgenden“ zu machen.<sup>53</sup> Der Prozeß ist aber auch deshalb potentiell unbegrenzt, weil er den ästhetischen Gegenstand in immer anderen Aspekten reflektieren und damit stets neu *reproduzieren* kann. Es sei an diesem Punkt dahingestellt, ob diese radikale Spaltungskonzeption tatsächlich der romantischen Philosophie entspricht oder eine ‚rettende‘ Umformung des Interpretens darstellt.<sup>54</sup> Bedeutsam für unseren Zusammenhang ist dagegen,

---

51 Vgl. Benjamin 1991c, S. 20.

52 Vgl. Benjamin 1991c, S. 63: „Der Indifferenzpunkt der Reflexion, an dem diese aus dem Nichts entspringt, ist das poetische Gefühl.“ Zu diesem Komplex vgl. Menninghaus (1987, S. 25-26) über das Erbe der Romantiker bei Jacques Derrida: „Das Spiel der Spiegelungen führt nämlich, konsequent gedacht, zu einem Abschied von dem, was Derrida ‚Metaphysik der Präsenz‘ nennt. Diese Metaphysik der Präsenz, die in Jakobsons rudimentärer ‚Theorie‘ des Parallelismus unbefragt in Kraft bleibt, lebt von der ausdrücklichen oder unausdrücklichen Annahme eines Seins, Sinns oder Geistes, die sozusagen an sich selbst sind, was sie sind, über eine *vorgängige Präsenz* verfügen, welche dann lediglich *nachträglich* in Zeichen repräsentiert wird. Diese ‚klassische‘ Logik von Vor und Nach, Prä- und Re- wird von den Romantikern an dem dafür prädestinierten Begriff der Reflexion durchbrochen. Eine Spiegelung, eine Reflexion fügt sich in ihrem Verständnis nicht länger einem vorausgesetzten Gespiegelten, Reflektierten hinzu, vielmehr konstituiert die Bewegung der Reflexion – die ein Dual, eine gespaltene Figur der *différence* ist – allererst beides, das Reflektierende und das Reflektierte.“

53 Benjamin 1991c, S. 21.

54 Bohrer (1989a) erkennt in Benjamins Romantik-Arbeit die Spannung dieser beiden Vorhaben: erstens der Aufwertung der romantischen Ästhetik als Widerstandspotential gegen die rationalistisch-positivistische Moderne und zweitens eines Rettungsprojektes, in dem Benjamin die Grundsteine für seine eigene Ästhetik der Moderne gewinnt.

daß sie in Benjamin Spätwerk im Zeichen der Montage und damit des Montagemediums Film steht, dessen Prinzip „auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen.“<sup>55</sup> Wie die Stellungen der Boxerfigur in der Montage ständig wechseln, läßt sich die filmische Reflexion nicht als eine stabile Instanz binden. Sie verbleibt nicht in einer einzigen Perspektive, in deren Blick dann verschiedene Gegenstände unter die gleiche Sichtweise fallen. Vielmehr kann sich in jedem Moment ein weitere Perspektive abspalten, die auf ein sich veränderndes Neues schaut oder auf die von einem anderen beweglichen Punkt geschaut wird.

Treten die Boxerfiguren und ihre Welten in virtuellen Singularitäten auf, werden wir immer wieder auf ihre affektive Resonanz zurückgeworfen. Der reflexive Modus äußert sich in endlosen Frageschlaufen: Was hat es mit dem Kämpfer auf sich, der am Boden kauert? Welchen Eindruck hinterläßt das Milieu? Wir beginnen zu lesen. Die Lektüre geht jedoch nicht in der Aufnahme eines mittelbaren Sinns auf, in der das Bild zum Äquivalent einer Schriftkommunikation wird, wie man es aus den Traditionen der bildlichen Religionsvermittlung und der Bilderzählung kennt.<sup>56</sup>

*Ästhetisches Lesen* besteht vielmehr in einem reflexiv auf die Filmwahrnehmung – die affektive Selbstwahrnehmung des Resonanzkörpers im Angesicht des Films – bezogenen Denken. Das Prinzip des Lesens ist es weniger, die Identifikation und den mittelbaren Sinn zu blockieren, als sie in ihrer Spiegelung zu überschreiten. In dieser Hinsicht stellt das ästhetische Lesen die Entfaltung des reflexiven filmischen Bewußtseins und damit des Spaltungsprozesses dar.<sup>57</sup> Der derart Lesende gewinnt eine Ahnung davon, was in Benjamins Surrealismus-Essay mit jener „Welt allseitiger und integraler Aktualität“<sup>58</sup>, die der Durchdringung von Leib und Bildraum entspringt, gemeint sein könnte. Konfrontiert mit immer neuen Bildkonstellationen verliert er ständig seinen Standpunkt. Er gibt

---

55 Benjamin 1991a, S. 502. Vgl. dritte Achse: I. Reflexiver Modus und virtuelle Bilder.

56 Zur bildlichen Religionsvermittlung und zur Bilderzählung vgl. Belting 1981 u. 1985.

57 Vgl. Kappelhoff (1995/96, S. 6) über Benjamins Figur des Lesenden: „Dem Lesenden im Kino ist die Wirklichkeit des Sichtbaren und Hörbaren unmittelbar zu einer Form des Denkens und der Reflexion geworden.“

58 Benjamin 1991k, S. 309.

ihn auf, um an den Veränderungen des Bildes entlangzuleiten und *anhand ihrer* andere bewegliche und vorläufige Plattformen zu erschließen, von denen aus neue Bilder sichtbar werden usw.

Das Lesen, aus dem die folgenden Analysen hervorgegangen sind, ist aber insofern auf die Schrift bezogen, als es in die organisierte Produktion von Begriffen übergeht – ins geisteswissenschaftliche Schreiben. Das Lesen-Schreiben muß sich auch mit Bildern auseinandersetzen, deren Struktur die Tendenz hat, die Reflexion zu verhindern, seien es narzißtische Klischees, Sensationsschocks oder entleerte Ironie. Es bringt daher eigene Montagesequenzen hervor: Vergleiche und Verbindungen zwischen den Filmen oder zwischen Theorie und Film. Aber das Lesen-Schreiben bleibt auf die Momente der Lesbarkeit innerhalb des filmischen Materials angewiesen, die zum Denken drängen; gleichgültig ob diese Lesbarkeiten auf einer tief in die Bildstruktur eingelassene Reflexivität beruhen oder nur in einem Augenblick der Fremdheit im historischen Abstand aufblitzen. Ästhetisches Lesen ist daher niemals Verfügung über das Bild. Der Lesende bewegt sich stets zwischen dem Kämpfen um und dem Lauern auf ästhetische Erfahrung.<sup>59</sup>

---

59 Das ‚Auf-der-Lauer-Liegen‘ propagiert Deleuze im Fernsehinterview *L'ABÉCÉDAIRE De Gilles Deleuze* als die adäquate Haltung gegenüber dem ästhetischen Gegenstand.