

---

1 Ereignis der  
Scham, 1974



2 Abschied,  
1974 (VELVET  
GOLDMINE)



3 Zustand der  
Melancholie, 1984  
(VELVET GOLDMINE,  
USA 1998)



---

# Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino?

## Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung

Chris Tedjasukmana

Über die als schlecht empfundenen Gefühle und das körperliche Schlechtfühlen ließe sich ohne Weiteres eine Subgeschichte des Films schreiben, denkt man nur an die physiologischen Experimente der Filmavantgarden der 1920er und 1970er Jahre, in denen die Sinneswahrnehmung des Kinopublikums herausgefordert wurde, oder an das Affektarsenal des Genrekinos: an die Angst im Horrorfilm, die Sentimentalität im Melodram, die Nostalgie im Heimatfilm, aber auch an die sadistische und voyeuristische Lust, welche die feministische Filmtheorie am klassischen Hollywoodkino kritisierte. Es ist schon auffällig, dass die «Gefühlsmaschine» Kino (Ed Tan) in so vielen unterschiedlichen Fällen und auf so verschiedene Art und Weise dazu dient, schlechte Gefühle zu produzieren. Sehen wir einmal davon ab, dass es natürlich Zuschauer\_innen gibt, die aus Angst vor der Angst keine Horrorfilme ansehen, die sich aufgrund schlechter oder gar traumatischer Erinnerungen Filmerfahrungen verschließen oder die einfach nach einem harten Tag keine Lust auf allzu große emotionale Anspannung verspüren. Sehen wir von diesen und ähnlichen, legitimen Fällen ab, so stellt sich die Frage, warum wir uns im Kino willentlich und so häufig Ekel, Angst, Schrecken, Trauer etc. aussetzen – Gefühlen, die wir allgemein als schlecht oder unangenehm empfinden und in unserem Alltag zu vermeiden suchen. Die Antwort liegt bereits in der Fragestellung: Wir setzen uns diesen Gefühlen aus, weil es sich eben nicht um eine

bloß allgemeine und alltägliche Situation handelt. Im Kino lassen wir uns im Wissen um den fiktionalen Charakter affizieren. Dieses Wissen erzeugt zwar eine gewisse Distanz gegenüber dem filmischen Geschehen, doch führt dies gerade nicht zu einem Verlust an emotionaler Wirkung. Wir können hier einige Rückschlüsse auf die allgemeine Modalität ästhetischer Erfahrung im Kino ziehen: In der Kinoerfahrung ist das negative Moment bestimmter Gefühle nie absolut, sondern bleibt an die Aufmerksamkeit, die Lust, das Interesse und das interesselose Wohlgefallen – kurzum: an die subjektive und notwendig positive Beteiligung der Zuschauer\_innen gebunden, sei auch der Anlass für das Filmschauen ein negativer (Eskapismus, Langeweile, Kummer, Verpflichtung), und torpedieren wir auch gelegentlich die Schaulust durch schlechtes Gewissen, Schuldgefühle oder körperliches Schlechtfühlen. Es gilt also: Schlechte Gefühle im Kino sind besser als ihr Ruf.

Im Folgenden werde ich die These entfalten, dass wir im Kino nicht bloß schlechte Gefühle empfinden, sondern genuin ästhetische Affekte erfahren, welche mit einem notwendigen Distanzmoment einhergehen, das überhaupt erst Filmerfahrungen ermöglicht. Dabei werde ich mich insbesondere auf kulturtheoretische Debatten um politische Emotionen beziehen, in deren Mittelpunkt intime Gefühle stehen, die untrennbar an bestimmte politisch minoritäre Subjektivitäten gebunden sind. Diese politische, aber oftmals nicht als solche wahrgenommene Intimität findet im Kino einen Ort der Veröffentlichung oder, wie Heide Schlüpmann (2002) schreibt, der «öffentlichen Intimität». In der ästhetischen Erfahrung im Kino verkörpern und verlebendigen wir das filmische Geschehen, mit dem wir negative Affekte produzieren, ohne dass diese innerhalb einer bipolaren Logik rein positiv gewendet oder kathartisch aufgehoben würden. Dadurch werden ästhetische Affekte erfahrbar, die als unmittelbare Gefühle unzugänglich oder an-ästhetisch blieben.

### **Gemischte Gefühle und ihre politische Geschichte**

Die filmwissenschaftliche Hinwendung zu den *bad feelings* des Kinos erfolgt im Zuge eines seit den neunziger Jahren stetig gewachsenen Interesses an den *Kinogefühlen* (vgl. Brütsch et al. 2005), das sich in den theoretischen Ansätzen unterschiedlicher Provenienz widerspiegelt, seien sie kognitivistisch, semiotisch, psychoanalytisch, phänomenologisch, oder deleuzianisch. Über die disziplinären Grenzen hinaus ist die Rede von einer «affektiven Wende» (Patricia T. Clough) in den Geistes- und Sozialwissenschaften, aber auch in den Naturwissenschaften,

insbesondere im Kontext der neuropsychologischen Erforschung des «emotional brain» (Joseph LeDoux). Damit nehmen die Begriffe Affekt und Emotion eine transdisziplinäre Scharnierfunktion zwischen Natur, Geistes- und Sozialwissenschaften ein, wofür in der Filmwissenschaft zuletzt das Projekt einer «empirischen Medienästhetik» stand (Kappelhoff/Bakels 2011).<sup>1</sup> Angesichts dieser Renaissance wissenschaftlicher Affekt- und Emotionsforschung und vor dem Hintergrund einer post-modernen Kultur der Affekte und Intensitäten erscheint der moderne Konflikt zwischen Verstand und Gefühl, welcher noch die romantisch und lebensphilosophisch inspirierten klassischen Filmtheorien von Béla Balázs, Jean Epstein und Siegfried Kracauer durchzog, obsolet. Statt der Forderung nach affektiver und emotionaler Erfahrung in einer intellektualistischen und abstrakten Kultur scheint gegenwärtig vielmehr die im Folgenden diskutierte Frage virulent, *welche* Affekte und Emotionen *in welcher Art und Weise* erfahren werden.

Bevor ich mich in diesem Sinne der spezifischen Affektmodalität ästhetischer Erfahrung im Kino zuwende, möchte ich zunächst eine kleine Phänomenologie der schlechten Gefühle skizzieren und dabei insbesondere auf die aktuelle Diskussion um politische Emotionen verweisen, die in der filmtheoretischen Debatte bislang kaum eine Rolle spielte. Unter *bad feelings* verstehe ich eine lose Gruppe disparater, situativ und kulturell lokalisierter Einzelphänomene, zu denen sowohl physisch-psychische Zustände wie Angst und Scham, qualitative und inhaltsbezogene Emotionen wie die Wut auf und die Trauer um jemanden oder etwas sowie Stimmungen wie alltägliche Melancholie und psychische Erschütterungen wie das Trauma zählen. Der lose Zusammenhang und die Diversität der Einzelphänomene zeigen sich beispielsweise auch darin, dass sich einerseits Nostalgie, Sentimentalität oder Trauma durch ihre entgrenzende Zeitlichkeit entfalten, während andererseits Wut oder Ekel vordergründig aktualitätsbezogen zu sein scheinen. Letztere sind zudem weitaus expressiver als die diskreten und anhaltenden Zustände der Scham oder Depression, die keine eruptiven Ereignisse beschreiben. Oder denken wir an Angst und Wut, die überwältigende und totalisierende Erfahrungen darstellen, wohingegen sich Depression oder Trauma gerade durch die Unverfügbarkeit der Erfah-

1 Zu klären bleibt, inwiefern die quantitative Messung psychophysischer Zuschauerreaktionen tatsächlich vereinbar ist mit einer komplexen Theorie ästhetischer Erfahrung, welche die vollzugsorientierte und kontingente Wahrnehmung betont, oder lediglich an eine filmische Poetologie gekoppelt werden kann, auf welche sich bereits die neoformalistische Filmtheorie stützte.

rung auszeichnen. Die explizit unscharfe Bezeichnung *bad feelings* hebt somit die vor-wissenschaftlichen, lebensweltlichen Aspekte hervor.

Im Zuge der affektiven Wende etablieren sich insbesondere Kulturtheorien, welche die *bad feelings* im Zusammenhang postkolonialer, postsozialistischer, heteronormativer oder patriarchaler – das heißt kurzum: dezidiert politischer Differenzenerfahrungen diskutieren. Damit kommt es auch zu einer sukzessiven Ausweitung des Arsenal politischer Emotionen, in dem bislang das Gefühl der Wut über die herrschenden gesellschaftlichen Zustände privilegiert wurde. In diesem erweiterten Zusammenhang erhalten schlechte Gefühle ihre Bedeutung aus minoritären aber keineswegs identitären, spezifischen aber keineswegs exklusiven, sondern empathisch und intellektuell zugänglichen Erfahrungen, aus denen wiederum bestimmte Einsichten, Dynamiken, Unterbrechungen oder Wendepunkte folgen können. Exemplarisch möchte ich nun die Phänomene der Nostalgie, Melancholie und Scham herausgreifen, um einige gemeinsame Strukturmomente zu extrapolieren. So untersucht Svetlana Boym im Kontext postsozialistischer Transformationsprozesse kulturelle Formen der Nostalgie und unterscheidet die restaurative Nostalgie, welche das Moment der Heimat (*nostos*) und somit der Zugehörigkeit (*belonging*) zu einer existierenden oder verlorenen, abgrenzbaren Gemeinschaft in den Vordergrund stellt, von einer reflexiven Nostalgie, welche vielmehr die Sehnsucht selbst (*algos, longing*) als unbestimmtes, prospektives Gefühl und Einbildungskraft betont. Damit entwickelt sie einerseits einen positiven, nicht-revanchistischen Begriff des Exils und der Diaspora und verteidigt andererseits das «schlechte» Gefühl der Nostalgie gegenüber modernen Fortschrittsimperativen.

Neben Paul Gilroys (2006) Diagnose einer «postkolonialen Melancholie» und Homi Bhabhas Analyse der melancholischen «Desinkorporation des Herren» (zit.n. Butler 2001, 177) hat vor allem Judith Butler Freuds klinische Analyse der Melancholie politisch umgedeutet und für eine queere und feministische Kritik heteronormativer Kulturen nutzbar gemacht. Butler zufolge vollzieht sich der Prozess der Identitätsbildung über eine melancholische Verwerfung nicht-normativer sexueller und geschlechtlicher Möglichkeiten, die eine ganze «Kultur der Geschlechtermelancholie» mit sich bringe (Butler 2001, 132). Im melancholischen Schweigen sieht sie wiederum einen verdeckten, fortschrittskritischen Widerstand gegen das Realitätsprinzip, welches zur Aufgabe des verlorenen Liebesobjekts zwingt (vgl. *ibid.*, 177).

Eine politische Neubewertung des Gefühls der Scham entstand infolge von Normalisierungstendenzen innerhalb lesbischer und schwu-

ler Gemeinschaften, die zur Angriffsfläche einer queeren Kritik wurde. Dabei enthält der Begriff *queer* selbst eine Geschichte negativer Gefühle, steht er doch heute für die Aneignung einer vormals abwertenden Fremdbezeichnung devianter sexueller und geschlechtlicher Erscheinungen. Das queere Interesse am Phänomen der Scham, das Autor\_innen wie Eve Kosofsky Sedgwick (2003; vgl. auch Halperin/Traub 2009) formulieren, folgt aus dem Zweifel an dem seit Ende der 1960er Jahre dominierenden Emanzipationsnarrativ des *Gay Pride*: Statt das *Coming Out* als den einmaligen Akt der Selbstbefreiung zu inszenieren, erinnern sie an das Fortwirken heteronormativer symbolischer oder unmittelbarer Gewalt und deren Spuren im eigenen alltäglichen Leben. In eine ähnliche Richtung weist auch die queere Debatte um die «soziale Negativität: Wider die «affirmative Wende» der Community zu Fragen der Homo-Ehe, des Zugangs zum Militär etc. plädieren Lee Edelman (2004) und andere Autor\_innen stattdessen für die Annahme des heteronormativen Stigmas des «Antisozialen» gleichgeschlechtlicher Sexualitäten, wobei sich das antisoziale Moment auf eine durchaus positive Gemeinschaft der *Outcasts* bezieht, die sich in Widerspruch zu gesellschaftlichen Normen sieht. Mit Edelmanns inzwischen berüchtigter *No Future*-Losung teilt zwar der Ansatz von Heather Love (2007) die Kritik an der affirmativen Wende, doch geht es darin um eine rettende Geschichte bereits gescheiterter Formen von Sozialität. In ihren an Boyms Nostalgie-theorie erinnernden Überlegungen zur affektiven Geschichtsschreibung evoziert Love eine ähnliche Krisensituation, die sie als den Konflikt skizziert, nach vorne schauen zu müssen, während man sich zugleich innerlich zurück sehnt. In diesem Sinne beschreibt auch Lauren Berlant (2011) das Gefühl, sich in einer *Sackgasse* zu befinden, um dies jedoch nicht als Endpunkt, sondern als einen Reorientierungspunkt zu denken.

Was also letztlich die hier genannten Theorien auszeichnet, ist dass das intime *feeling bad* untrennbar mit einem politischen Zusammenhang verbunden ist und so die bürgerliche Trennung von öffentlicher und privater Sphäre durchkreuzt wird. In Anknüpfung an die bekannte Losung der Zweiten Frauenbewegung, dass das Private politisch sei, spielt beispielsweise in Ann Cvetkovichs Arbeiten zu *Trauma* (2003) und *Depression* (2012) das klinische Vokabular kaum eine Rolle, stattdessen dominieren ethnografische Analysen, die im Kontext politisch relevanter Krisen wie AIDS oder 9/11 entstanden sind. Berlant wiederum hat als Teil der Gruppe *Feel Tank Chicago* die alljährliche «International Parade of the Politically Depressed» mitbegründet, auf der Demonstrant\_innen in Pyjamas und Bademäntel Slogan wie «Depressed?

It Might be Political» verbreiteten (Cvetkovich 2012, 34; Love 2007, 26). In dieser ironischen Ausstellung realer Leidenserfahrungen bleibt der Bezug zu den *bad feelings* und zum *feeling bad* durchaus ambivalent und beschreibt einen scheinbar paradoxen minoritären Aneignungsprozess, den José Esteban Muñoz (1999) als *Desidentifikation* bezeichnet und in dem man sich weder mit dem schlechten Gefühl identifiziert noch es zu verdrängen versucht. Auch wenn die Diskussionen zu Trauma, Depression, Melancholie oder Scham bisweilen an therapeutische Fragekomplexe anzuschließen scheinen, besteht ein entscheidender Unterschied zu diesen darin, einer Fokussierung auf Heilung, Katharsis, aber auch einer einseitigen politischen Funktionalisierung zu widerstehen und im Sinne der Desidentifikation an der Verletzungserfahrung festzuhalten, oder wie Love resümiert: «mit der Verletzung [zu] leben, nicht sie [zu] beheben» (2007, 4; übers. C.T.). Damit laufen die *bad feelings* jenen Fortschrittsimperativen zuwider, die mancher therapeutischen, aber allen voran politischen Rhetorik eigen sind, und schließen somit an den geschichtlichen Kontext der Modernekritik an, wie sie paradigmatisch Walter Benjamin (1974 [1940]) in seinen Geschichtsthesen formulierte.

Fortschrittskritik und Geschichtsbegriff verweisen wiederum auf die inhärente zeitliche Dimension bestimmter negativer, politischer Emotionen wie Nostalgie, Melancholie, Scham oder Depression. Statt der gängigen narrativen Entfaltung, die man polemisch als *getting into trouble and out of it* bezeichnen kann, beschreiben die hier diskutierten Theorien eine komplexe temporale Dynamik, die sich über Momente des Schocks, der Unterbrechung, des Umschwungs oder der Entgrenzung lebendiger Kontinuität vollzieht, aber nicht in einem Happy End oder überhaupt einem fixierbaren Endpunkt kulminiert. Die diskrete oder eruptive Folge von Einschnitten in der gelebten Zeit verweist auf die zumeist unerkannte Geschichtlichkeit jener negativen Gefühle: Melancholie, Nostalgie, Scham etc. sind nicht bloß Reaktionen auf einen Schnitt, selbst als unerkannte haben sie prinzipiell eine Geschichte. Sie gehen zurück auf äußerlich zugefügte und innerlich verbleibende Erinnerungen und Verletzungen und binden so den Schmerz der Vergangenheit an den Alltag der Gegenwart.

Dabei ist jenes Außen zwar gesellschaftlich bedingt, aber nicht auf ein äußeres Eindringen gesellschaftlicher Macht zu reduzieren. Vielmehr werden *bad feelings* im und durch den eigenen Körper produziert und entfalten eine Eigenlogik, die von außen bisweilen unberechenbar und geschichtslos erscheint. Man denke hier etwa an Freuds Beschreibung des melancholischen Verhaltens, das stellenweise durch

plötzliches Schwanken zwischen melancholischer Introvertiertheit und manischer Extrovertiertheit gekennzeichnet ist. Es ist ihre zeitliche Uneindeutigkeit, ihre unerkannte Geschichtlichkeit, die es den *bad feelings* ermöglicht, nachhaltigen Einfluss auf unser Leben zu nehmen. Das heißt: Gerade über das Festhalten an Vergangenen entfalten sie vergegenwärtigende, prospektive und projektive Kräfte – und machen so auf unklare, unscheinbare oder unerkannte Weise Geschichte.

Wie genau diese Vergegenwärtigung durch das Vergangene in den besagten Theorien gedacht wird, scheint allerdings keineswegs eindeutig zu sein. Während einige letztlich doch die produktiven, positiven Effekte negativer Affekte und Emotionen pointieren, scheinen andere eine derartige Kanalisierung gerade zu verweigern und somit das Produktivitätsparadigma insgesamt zu verwerfen. Sara Ahmeds symptomatische Formulierung, «um weiter zu kommen, muss man die Rückkehr antreten» (2010, 50) ist nur auf den ersten Blick mit Loves bereits zitierter Haltung deckungsgleich, «vorwärts [zu] schauen, während wir uns zurück sehnen» (2007, 27).<sup>2</sup> Der Unterschied besteht darin, dass im ersten Fall der Wille zum Weiterkommen die Rückkehr *veranlasst*, während im zweiten Fall derselbe Wille durch das emotionale Zurückbleiben *durchkreuzt* wird. So wichtig mir es scheint, diese Unterschiede zu extrapolieren, so sehr wäre es zugleich eine falsche Frontstellung, hier mehr als Variationen von Graden der Negativität zu sehen – zumindest solange wir mit Bergson (1967 [1907], 294) die logische Prämisse über die Unmöglichkeit reiner Negativität auch als ontologische anerkennen, also voraussetzen, dass das Nichts immer schon ein Etwas und somit nicht nichts ist.<sup>3</sup> Beide Positionen stellen in meinen Augen kein Entweder-Oder dar, sondern zeugen gleichermaßen von dem Dilemma, das Benjamin (1974 [1940], 697f) in dem Engel der Geschichte sah: dass unser individuelles Leben und die Geschichte fortschreiten ungeachtet der stetig wachsenden Verluste.

- 2 Im englischen Original heißt es: «[...] to move on, you must make this return» (Ahmed 2010, 50) respektive: «Contemporary queers find ourselves in the odd situation of looking forward while we are feeling backward.» (Love 2007, 27)
- 3 Bergson sah im Nichts selbst die Folge einer Art bad feeling: Das Nichts sei nur eine menschliche Schwäche, in der sich die quasi melancholische Vorstellung darüber, was wäre, wenn dieser oder jenes nicht existierte, Bahn breche. Das Nichts bestünde demnach also nur als positive Abwesenheit von Etwas. Mit Freud ließe sich kontern, dass Bergsons Position selbst melancholisch ist, und zwar in dem Sinne, dass er Trauer und Todesangst verweigert.



## Negative Affekte und ästhetische Erfahrung

Im Kino erscheint die unscheinbare Geschichtlichkeit disparater schlechter Gefühle auf spezifische Weise, welche wir mithilfe eines dezidiert ästhetisch verfassten Affektbegriffs beschreiben können. Affekte unterscheiden sich von Emotionen und Gefühlen dadurch, dass sie diese, also subjektive Affektionen übersteigen. Mit Brian Massumi (2002, 23) können wir in diesem Sinne von einer «Autonomie des Affekts» sprechen.<sup>4</sup> Massumi bezieht sich dabei auf Überlegungen von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die den Affekt wiederum als ein *an sich* seiendes Wesen fassen, das seine Autonomie gegenüber subjektiven Instanzen wie der Künstler\_in, der Betrachter\_in und der dargestellten Person oder dem Modell behauptet: «[...] Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen» (Deleuze/Guattari 2000 [1991], 191). Dass Affekte mehr sind als subjektive Affektionen und Emotionen, bedeutet für die Autoren allerdings noch nicht, dass sie selbst Objekte sind, vielmehr betont Deleuze an anderer Stelle, dass Affekte auf eine Verkörperungsinstanz angewiesen bleiben. *Affekte wollen affizieren*, und umgekehrt: «diese Macht zu affizieren und affiziert zu werden definiert ebenfalls einen Körper in seiner Individualität» (Deleuze 1988 [1981], 160). Affekte sind weder rein subjektiv noch objektiv, sie sind verkörperte Zwischenwesen. Sie migrieren zwischen Subjekt und Objekt, Subjekt und Subjekt, Affizierendem und Affiziertem, sie enteignen sie und transformieren sich beständig. Kurzum, Affekte sind unberechenbar, und genau darin liegt ihre Radikalität.

Mit einem solchen Affektbegriff ebnet die beiden Autoren einem relationalen Verständnis ästhetischer Erfahrung den Weg. Bezogen auf die Erfahrung im Kino entstehen die Affekte demnach durch das singuläre Zusammenspiel des filmischen Leinwandgeschehens und des individuellen Zuschauerkörpers im Zwischenraum der Erfahrung. In

4 Massumi unterscheidet Affekte, die er als rohe Intensitäten begreift, von den narrativen und kulturellen Emotionen. Seine begriffliche Differenzierung besitzt eine politisch-kritische Pointe, der zufolge Emotionen im Rahmen des «emotionalen Kapitalismus» (Eva Illouz) prinzipiell konsumierbar und verwertbar seien. Affekte hingegen seien nicht-narrativ und können folglich nur mittelbar – eben als Emotionen – in eine kulturelle Warenökonomie eingehen. Im Anschluss daran können wir ferner zwischen unmittelbaren oder rohen Affekten einerseits und ästhetischen Affekten andererseits differenzieren, wobei letztere zur Teilmenge der ersteren zählt. Dass in meinen Überlegungen der Affektbegriff der ästhetischen Erfahrung vorbehalten bleibt, soll uns prinzipiell nicht daran hindern, ihn auch in dem üblicheren Sinne zu gebrauchen, solange wir uns der Differenzierung bewusst bleiben.

diesem Sinn ist überhaupt das, was wir gemeinhin «den Film» nennen, weder allein das von seiner Rezeption abgekoppelte Werk noch der materiale Filmstreifen noch die Abfolge mentaler Bilder im Kopf der Zuschauer\_in. Vielmehr stimmen die wesentlichen Filmtheorien darin überein, den Film als ein temporäres, ebenso materielles wie immaterielles Zusammenspiel zwischen dem Geschehen auf der Leinwand und Publikum im Kinosaal zu begreifen.<sup>5</sup> Neben den kognitiven und psychischen sind es insbesondere die sinnlichen und körperlichen Vermögen der Zuschauer\_innen, die in der Affektproduktion des Kinos aktiviert werden; dabei stellen körperliche Reaktionen wie das Weinen oder die Gänsehaut nur die exzeptionellen und expressiven Symptome einer grundlegenden und kontinuierlicheren Immersionsbewegung dar. Doch werden wir im Kino von Affekten nicht einfach bestimmt oder, wie in Prousts unwillkürlicher Erinnerung, plötzlich heimgesucht. Vielmehr gehen wir ins Kino, um uns heimsuchen und, um eine Formulierung Martin Seels aufzugreifen, uns bestimmen zu *lassen* (vgl. Seel 2002). Auch die optische Täuschung, in der die diskontinuierliche Serie von Einzelbildern als ein kontinuierliches Bewegungsbild erscheint, ist immer schon eine durchschaute Täuschung, die wir als eine ästhetische Illusion annehmen. Unsere Aufmerksamkeit gilt einer fiktionalen Welt, von der wir selbst, wie Stanley Cavell (1982, 448f) feststellt, als Handelnde ausgeschlossen sind und die für uns nur als abwesende anwesend ist. Es ist demnach keineswegs so, dass wir einseitig und passiv affiziert würden, so dass wir Gefahr liefen, uns in der filmischen Welt zu verlieren. Vielmehr geht die filmische Immersion zur gleichen Zeit mit einer vergrößerten Distanz einher, wodurch wir zu folgendem Schluss gelangen: Gerade weil wir uns willentlich bestimmen lassen, weil wir die Illusion durchschauen und weil wir keinem Handlungsimperativ unterliegen, sind wir umso eher bereit, uns real affizieren zu lassen.

In der ästhetischen Erfahrung im Kino haben wir es also nicht einfach mit schlechten Gefühlen zu tun, sondern mit einer dezidiert

5 David Bordwells (1985) kognitivistischem Ansatz zufolge konstruieren die aktiven Zuschauer\_innen den Film durch permanentes Erfassen narrativer Schemata und Muster. In Christian Metz' psychoanalytischer Filmtheorie kulminiert die analoge Sicht in der Aussage «ich mache den Film», hier allerdings durch Imagination und Identifikation (Metz 2000 [1977], 48). Aus phänomenologischer Perspektive gibt es keinen Film ohne die verkörperte Wahrnehmung jener Instanz, die Vivian Sobchack als das «kinästhetische Subjekt» beschreibt (Sobchack 2004, 71). Die Deleuzianische Filmtheorie kann sich wiederum auf die bereits zitierte Stelle beziehen, der zufolge Perzepte und Affekte jenseits der subjektiven Perzeption und Affektion liegen.

ästhetischen Produktion negativer Affekte – ohne damit zu implizieren, dass die Zuschauer\_innen im Kino unfähig wären, unmittelbar zu fühlen. Sie tun dies unentwegt, doch entsteht darüber hinaus etwas Neues. Aufgrund der Abhängigkeit von der Realzeit der Zuschauer\_innen entstehen in jeder Filmerfahrung neue Affekte, wodurch selbst der zum wiederholten Mal geschaute Film gewissermaßen eine Art Weltpremiere darstellt. Auch wird daraus die aus dem Alltag bekannte Situation verständlich, dass wir nach derselben Kinoaufführung gemeinsame Beobachtungen teilen und Urteile fällen können und dennoch den Eindruck bekommen, jeweils einen anderen Film als die anderen gesehen zu haben.

Anders als unmittelbar schlechte Gefühle sind negative Affekte in der Regel nicht absolut negativ, eben weil sie ästhetisch erfahren werden. So ist der Affekt, der beispielsweise gegenüber dem entsprechenden Lars von Trier-Film entsteht, ebenso unmittelbar real, weil er durch unseren Verkörperungsakt koproduziert wird, wie er an ein illusionsästhetisches, fiktionales Spiel gebunden bleibt – ein Zustand zwischen Realität und Fiktion, Leiden und Lust, Melancholie und MELANCHOLIA. Es handelt sich folglich nicht um einen melancholischen Zustand, sondern um ein melancholisches Genießen analog zum «sentimentalen Genießen», das Hermann Kappelhoff (2003, 20) im Fall des Melodrams beschrieben hat.

Gegenüber den unmittelbar schlechten Gefühlen verhalten sich negative Affekte produktiv: Diese Produktivität besteht weniger darin, dass wir im Kino auf kausale Zusammenhänge zwischen den beispielsweise nostalgischen oder melancholischen Erscheinungsweisen und ihren Ursachen im psychisch Unbewussten schließen können, so wie sie die klinische Analyse aufzudecken versucht. Vielmehr führen die negativen Affekte in der filmischen Darstellung zu einer grundlegenden ästhetischen Erkenntnis, beispielsweise wenn wir in einem musikalisch untermalten Film dessen Stimmung oder Atmosphäre ad hoc erfassen, ohne sie sprachlich beschreiben zu können. Zugleich erscheinen uns unsere Gefühle manchmal «wie im Film», nicht nur weil wir uns an entsprechende Filmszenen erinnern, sondern weil wir sie als Affekte bereits in ähnlicher Weise durchlebt haben.

Fassen wir zusammen: Auf der einen Seite produzieren negative Affekte im Kino also *weniger* Intensität als jene überbordenden schlechten Gefühle, da sie durch die Fiktion und die raumzeitliche Distanz relativiert werden können. Auf der anderen Seite ermöglichen und offenbaren sie *mehr*, gerade weil sie vermittelt sind und von außen projiziert werden und weil wir uns ihnen relativ gefahrlos hingeben können, ohne

uns ganz zu verlieren.<sup>6</sup> Das ästhetische Erkenntnismoment besteht darin, dass wir in der Gefühlsmaschine Kino, die wir nunmehr als eine Affektmaschine präzisieren können, prinzipiell erfahren können, was in der unmittelbaren Betroffenheit oftmals opak und unzugänglich, ja anästhetisch und un-erfahrbar bleibt – man denke an den blinden Hass, die überwältigende Trauer um eine geliebte Person oder die «unclaimed experience» des Traumas, von der Cathy Caruth in ihrem gleichnamigen Buch (1996) schreibt. So kann das kleine innere Drama, das nur durch einen unwillkürlichen Seufzer oder eine diskret verlorene Träne an die Oberfläche dringt, die unscheinbare, biografische Geschichte schlechter Gefühle als eine kinematografische Geschichte negativer Affekte auf der weißen Fläche erscheinen. Als fiktionale, ästhetische Form besitzt der Film das Potenzial einer affektiven *Erfahrung verlorener Möglichkeiten*.

### **Queere Zeit. Negative Affekte und politische Emotionen in VELVET GOLDMINE**

Wie Filme im Einzelnen eine Geschichte negativer Affekte schreiben, möchte ich nunmehr im Hinblick auf die zuvor skizzierten politischen Emotionen anhand eines konkreten Films aus dem Umfeld des Queer Cinema zeigen. Angesichts der *longue durée* sozialer Marginalisierung queerer Lebensformen ist es wenig überraschend, dass negative Affekte im queeren Film eine anhaltende Größe darstellen: Von der dunklen Erotik in Jean Genets UN CHANT D'AMOUR (F 1950) und Andy Warhols beschämenden SCREEN TESTS (USA 1965/66), Jack Smiths melancholischen Camp-Landschaften über Fassbinders Opfern emotionaler Ausbeutung, die trashigen Schocks des *Cinema of Transgression*, die zahlreichen AIDS-Dokumentationen bis zu den jüngsten reflexiven Video-displays wie Sharon Hayes' REVOLUTIONARY LOVE (USA 2008) lässt sich am Faden negativer Affekte ohne Weiteres eine eigene queere Filmgeschichte schreiben. In dem Film, den ich nun genauer betrachten möchte, verdichten sich nicht nur die negativen Affekte diasporischer Nostalgie, der Melancholie, der Scham und des Traumas. Darüber hinaus werden sie innerhalb einer komplexen, die filmischen Raum-Zeit-Verläufe entgrenzenden Diegese mit einem «queer desire for history» (Dinshaw 2007, 178) verwoben: Todd Haynes' Film VELVET GOLDMINE

6 Letzteren Aspekt betonte vor allem Siegfried Kracauer (2005 [1960], 469) in seinem filmtheoretischen Vergleich der Erfahrungsmodalität des Kinos und des Medusen-Mythos, dem zufolge das Grauen durch den Umweg unserer Wahrnehmung über die Kinoleinwand erfahrbar werde wie über Athenes blanken Schild.

(USA 1998) ist eine Hommage an den Glamrock der 1970er Jahre und allegorisiert die Biografien von David Bowie, Iggy Pop, Bryan Ferry und anderer Szenegrößen. Der Film beschwört den Geist einer verlorenen Zeit sexueller Libertinage aus Sicht einer doppelten Nachträglichkeit: Er zeigt die Zeit *vor* dem traumatischen Einbruch der AIDS-Krise, die nicht nur zahllose Leben kostete und ganze Subkulturen zerstörte, sondern lange Zeit auf eine vermeintlich amoralische, promiske und häufig schwule Sexualität zurückgeführt wurde. Er zeigt zudem die Zeit *vor* der anschließenden, zunehmenden Normalisierung queerer Lebensformen, die zuvor als die «affirmative Wende» beschrieben wurde.

Der in *VELVET GOLDMINE* zirkulierende Geist sexueller Dissidenz prägte die gesamte Bewegung des *New Queer Cinema* der frühen 1990er, dessen Epigone Haynes neben Filmemacher\_innen wie Sade Benning, Tom Kalin oder Gregg Araki gewesen ist. Das *New Queer Cinema* widersetzte sich der seinerzeit zunehmenden identitätspolitischen Tendenz einer positiven Repräsentation schwuler, lesbischer und trans\* Figuren und Lebenswelten. Ihr Widerstand zeigte sich zum einen narrativ im nonkonformistischen Ausagieren von *bad feelings*, zum anderen ging dies vor allem bei Haynes mit einem formästhetischen Programm einher, das sowohl an den verfremdungsästhetischen Autorenfilm der Siebziger anschloss als auch mit den seinerzeit neuen Intertextualitäts- und Allegorie-Modellen experimentierte. Haynes verbindet also die sexuelle Politik mit der ästhetischen «Politik der Form», ohne je das Terrain des popkulturellen Erzählkinos zu verlassen, das für queere Subkulturen so prägend ist.

Die für historische Erzähl- und Dokumentarfilme gleichermaßen typische Verknüpfung von kollektiver Geschichte und individuellen Erinnerungen, von Historiografie und Biografie besteht in *VELVET GOLDMINE* als eine wechselseitige Konstruktion von individuellem Begehren, traumatischem Bruch und historischer sexueller Kultur. Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Journalist Arthur Stuart (Christian Bale), der eine Story über die verschwundene Glamrock-Ikone Brian Slade (Jonathan Rhys-Meyers) schreiben soll. Dabei gerät Arthur immer weiter in den Sog der Vergangenheit, die professionelle, objektive Recherche wird zunehmend von der intimen, unwillkürlichen Erinnerung an das Verdrängte – sein traumatisches Coming Out und das Eintauchen in die Subkultur des Glamrock – heimgesucht. Die Rahmenerzählung wird flankiert von fiktivem Archivmaterial alter Nachrichtenbeiträge, nicht-lokalisierbaren Phantasiebildern und subjektiven Rückblenden, die mal von den interviewten Zeitzeug\_innen, mal von dem Interviewer ausgelöst werden und die sich wechselseitig befeue-

ern. So entsteht ein Kaleidoskop multipler Erzählperspektiven und Geschichtsfragmente, in dem das glamouröse London der Siebziger dem grau-in-grauen New York der narrativen Gegenwart des Jahres 1984 diametral entgegengesetzt wird – eine Konstellation, die von David Bowies dystopischen Song «1984» aus dem Jahr 1974 inspiriert wurde.

In seiner multiperspektivischen Rückblendenstruktur ist *VELVET GOLDMINE* eine Hommage an Orson Welles' *CITIZEN KANE* von 1941. Doch was die «Affektpolitik» betrifft, nimmt er die entgegengesetzte Perspektive ein: Während Welles' Journalisten Figuren ohne jede Tiefe bleiben und als bloße Agenten der Normalisierung handeln, die Charles Foster Kanes Extravaganzen zu enthüllen versuchen, wird Arthur zum investigativen Journalisten, weil er sich abseits der herrschenden Normalität befindet, weil er «aus seiner Zeit fällt» und sich emotional mehr und mehr in der Vergangenheit verstrickt. Der Journalist wird sich selbst zum Zeitzeugen. Das große Versprechen des *Coming Out of the Closet* bescherte Arthur nicht etwa die Welt des *Gay Pride*, sondern vielmehr jene *bad feelings*, die anhalten, weil man sich in eine Welt zurückgeworfen fühlt, die selbst nie einen Anlass dafür sah, irgendwo herausgelangen zu wollen.

Einen Kulminationspunkt dieser schlechten Gefühle bildet die wohl markanteste Szene des Films, in der wir Arthurs traumatisches Ereignis sexueller Scham und den Zustand einer diasporischen Nostalgie und Melancholie sehen. Ausgelöst durch erotische Pressefotos von einem Konzert seiner begehrten Rockstars sehen wir Arthur als Teenager allein in seinem Zimmer kniend, wie er andeutungsweise zu masturbieren beginnt. Diese Einstellungen alternieren mit zwei Teilsequenzen, welche die Musikerentourage während einer Orgie in ihrer Hotelsuite sowie die Konzertperformance, aus der die Fotos entstanden, zeigen. Die ansteigende Spannung kulminiert in dem Eindringen des Vaters in Arthurs Zimmer, der den Sohn mit geradezu buchstäblich runtergelassenen Hosen erwischt. «You bring shame to your mother and me, it's a shameful filthy thing you're doing», ruft der Vater angewidert. In einer Großaufnahme durch den Spiegel sehen wir das Tränen überströmte, errötete Gesicht des Jungen (Abb. 1). Die Komplexität der Szene wird erst in der darauf folgenden Einstellung deutlich, wenn die alternierenden Teilsequenzen als jeweils subjektive Rückblenden lokalisierbar werden. Sie zeigt den erwachsenen Arthur im Interview mit Mandy, der verlassenen Ehefrau des Rockstars, zehn Jahre später. Ihre Erinnerungen kreuzen sich, weil sie den Moment nachhaltiger emotionaler Verletzung markieren – Verletzungen, die auf spezifisch schwule und weibliche Erfahrungen verweisen und so eine queer-feministische Ver-

bindung zumindest andeuten. Während der gesamten Sequenz läuft Brian Enos Song «Baby's on Fire» über die Zeiten und narrativen Fäden hinweg und bündelt diese zu einer Einheit. Der darauf einsetzende harte Schnitt und der abrupte Abbruch der Musik leiten in die einzig stumme Teilsequenz des Films über. Sie zeigt die Abreise des jungen Arthurs in die Großstadt, im Bus mit der Aufschrift *London*, ein letztes Mal der hinterher eilenden Mutter zurückblickend (Abb. 2).

Von diesem diegetischen Knotenpunkt der schlechten Gefühle und psychischen Verletzungen aus betrachtet scheint sich der Film von den Alphamännern aus *CITIZEN KANE* zu entfernen und schlägt stattdessen eine Brücke zu den weiblichen Pathosfiguren des Hollywoodmelodrams der 40er Jahre. In ihrer Auseinandersetzung mit dem so genannten *Woman's Film* erkannte die feministische Filmtheorie der 70er und 80er hinter der scheinbaren Passivität und exzessiven Affektivität der Frauenfiguren eine selbstermächtigende Form der Aneignung – eine Dynamik, die sich in *VELVET GOLDMINE* unter queeren Vorzeichen wiederholt. So steht im Mittelpunkt von Max Ophüls' Melodram *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (USA 1948) die Figur der Lisa Berndt (Joan Fontaine), die eine Art Modellfunktion für Haynes' Protagonisten Arthur einzunehmen scheint. Denn wie Lisa verweigert sich auch Arthur jenem gesellschaftlich konventionellen Zeitregime, das Elizabeth Freeman (2010) als «Chrononormativität» beschrieben hat, und verkörpert die «antisoziale» Negativität queeren Lebens. Wie zuvor Lisa verlässt auch Arthur seine Familie, ohne sich einer neuen Gemeinschaft anzuschließen; wie sie wird auch er das urbane Künstlerleben begehren, ohne an ihm unmittelbar teilzunehmen. Wie ihre so leiten auch seine Blicke die Kamera häufig nicht einfach zu einem Gegenschuss an, der die visuelle Kontinuität herstellt, sondern lösen unwillkürliche Flashbacks aus, in denen sich das narrative *Es war einmal* mit dem *Es hätte so gewesen sein können* verquickt. Ihre bedeutsamste Übereinstimmung finden beide Figuren jedoch darin, dass gerade ihr melancholisch-sehnsüchtiges Festhalten an Erinnerungen und Fantasien, ihr antisozialer Stillstand es ihnen ermöglicht, den Fluss des Lebens anzuhalten und in der Funktion der Ich-Erzähler\_innen über ihre strukturierenden Stimmen zu affektiven Geschichtsschreiber\_innen zu werden. Lisa und Arthur sind Exilant\_innen der Gegenwart und zugleich vergleichbar mit Siegfried Kracauers Idealtypus der Historiker\_in, die weder ganz im Hier und Jetzt noch im Dann und Dort verweilt, sondern in einem «Vakuum der Exterritorialität» die Ereignisse beschreibt (vgl. Kracauer 2009 [1969], 95).

In *VELVET GOLDMINE* schreiben die negativen Affekte Geschichte – das traumatische Ereignis der Vergangenheit, die melancholisch und

schamhaft verstummte Gegenwart und die prospektive Nostalgie nach der verlorenen *queeren Zeit*, welche halb erinnert, halb fantasiert wird, die ebenso in der Vergangenheit liegt wie sie in die unbestimmbare Zukunft drängt (Abb. 3). Es ist eine queere Zeit im zweifachen Sinne: weil sie uns an die Möglichkeiten einer vergangenen sexuellen Kultur erinnert und weil sie die eindeutige Trennung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unterläuft und die einzelnen Zeitformen zu einer neuen Struktur verwebt. Die queere Zeit von *VELVET GOLDMINE* beschränkt sich jedoch nicht nur auf die filmische Diegese, sondern besteht darüber hinaus in der Offenheit gegenüber der Zeit ästhetischer Erfahrung, das heißt der konkret verorteten und variablen Gegenwart der Zuschauer\_innen: Denn als Zuschauer\_innen des Films von 1998 blicken wir nicht nur zurück auf die verlorene Zeit der fragilen sexuellen Freiheit 1974, wir blicken ebenso retrospektiv auf die narrative Gegenwart gescheiterter Lebensentwürfe 1984. Während in der konventionellen Rückblende die narrative Gegenwart des dystopischen Jahres 1984, in dem die Figuren diskret melancholisch oder offen depressiv gestrandet zu sein scheinen, deckungsgleich mit der Gegenwart des jeweiligen Publikums im Kino ist und so als Endpunkt der Geschichte authentifiziert wird, wird die narrative Gegenwart in *VELVET GOLDMINE* selbst in die historische Vergangenheit verlegt. Die narrative Gegenwart verliert so ihren autoritativen Standpunkt, während die tatsächliche Gegenwart der Filmerfahrung unbestimmt und kontingent bleibt. Zwischen 70er-Glam und 80er-Grau besteht die queere Zeit nicht zuletzt darin, die Autonomie ästhetischer Erfahrung anzuerkennen, in der die geschichtsmächtigen negativen Affekte produziert werden.

### Fazit

Die Wendung der unmittelbar schlechten Gefühle in ästhetisch negative Affekte im Kino, welche *VELVET GOLDMINE* auf spezifische Weise vornimmt, macht uns nicht nur zu Rezipient\_innen eines Films, sondern zugleich zu Ko-Produzent\_innen neuer Affekte. Deshalb hören Filme und ihre Erzählungen irgendwann auf, doch das Kino geht weiter. Wir können Filme wiedersehen, Bilder kehren in späteren Filmen wieder oder bleiben in der Erinnerung und spuken im Kopf weiter. So mittelbar die Affekte, so mittelbar aber auch ihre Wirkung, und so unbestimmt auch ihre politische Wirkung. Politisch in einem weiteren Sinne ist lediglich das Potenzial, im Umweg über das Kino Erfahrungen machen zu können, die im Alltag nur schwer zugänglich und artikulierbar sind. Mit einer solchen Politik ist weder ein Staat noch eine Re-



volution zu machen. Ihre Radikalität besteht nichtsdestotrotz darin, die Unberechenbarkeit negativer Gefühle ernst zu nehmen und sich neben extrovertierter Wut und Empörung ebenso auf die unauflösbaren, introvertierten Momente der Schwäche und des Stillstands zu beziehen. Nicht um die kathartische Reinigung der Affekte geht es schließlich, sondern darum, die negativen Affekte auszuhalten, ohne dass wir Gefahr laufen, darüber blind zu werden. Das politische und nicht zuletzt queere Moment ästhetischer Erfahrung bestünde mit Heather Love gesprochen darin, dass wir im Kino lernen können, mit den psychischen Verletzungen zu leben, ohne sie einfach nur zu beheben.

### Literatur

- Ahmed, Sara (2010) Happy Objects. In: *The Affect Theory Reader*. Hg. v. Melissa Gregg & Gregory Seigworth, Durham und London: Duke University Press, S. 29–51.
- Benjamin, Walter (1974) Über den Begriff der Geschichte [1940]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bergson, Henri (1967) *Schöpferische Entwicklung* [frz. 1907]. Zürich: Coron.
- Berlant, Lauren (2011) *Cruel Optimism*. Durham und London: Duke University Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Boym, Svetlana (2001) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Brütsch, Matthias/Hediger, Vinzenz/von Keitz, Ursula/Schneider, Alexandra/Tröhler, Margrit (Hg.) (2009) *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren.
- Butler, Judith (2001) *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterverfugung* [engl. 1997]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Caruth, Cathy (1996) *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore und London: Johns Hopkins University Press.
- Cavell, Stanley (1982) Welt durch die Kamera gesehen. Weiterführende Überlegungen zu meinem Buch *The World Viewed*. In: *Theorien der Kunst*. Hg. v. Dieter Henrich & Wolfgang Iser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 447–490.
- Cvetkovich, Ann (2003) *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham und London: Duke University Press.
- (2012) *Depression. A Public Feeling*. Durham und London: Duke University Press.
- Deleuze, Gilles (1988) Spinoza und wir [frz. 1981]. In: Ders.: *Spinoza. Praktische Philosophie*, Berlin: Merve, S. 159–169.

- /Guattari, Félix (2000) *Was ist Philosophie?* [frz. 1991] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dinshaw, Carolyn et al (2007) Theorizing Queer Temporalities. A Roundtable Discussion. In: *GLQ*, 1,2-3, S. 177–195.
- Edelman, Lee (2004) *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham und London: Duke University Press.
- Freeman, Elizabeth (2010) *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham und London: Duke University Press.
- Gilroy, Paul (2006) *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Halperin, David M./Traub, Valerie (2009) *Gay Shame*. Chicago und London: University of Chicago Press.
- Kappelhoff, Hermann (2004) *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 8.
- /Bakels, Jan-Hendrik (2011) Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Empirie* 2,5, S. 78–95.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2003), *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham und London: Duke University Press.
- Kracauer, Siegfried (2009) *Geschichte. Vor den letzten Dingen* [engl. 1969]. In: *Werke*, Bd. 4, hg. v. Inka Mülder-Bach & Ingrid Belke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2005) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [engl. 1960]. In: Ders.: *Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Love, Heather (2007) *Feeling Backwards. Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham und London: Duke University Press.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [frz. 1977]. Münster: Nodus.
- Muñoz, José Esteban (1999) *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Protevi, John (2009) *Political Affect. Connecting the Social and the Somatic*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schlüppmann, Heide (2002) *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*. Basel und Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- Seel, Martin (2002) *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sobchack, Vivian (2004) What My Fingers Knew. In: Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, S. 53–84.