

New Conceptions of the Sensual,
Sensorial and the Work of the Senses
in Late Modernity

B
III

Hg.
Bernd Kraacke
Marc Ries

[transcript]

Expanded
Senses

ISBN 978-3-8376-3369-7
9 783837 633627

Hg./Eds.
Bernd Kraacke
Marc Ries

Expanded
Senses

[transcript]

EXPANDED SENSES

Neue Sinnlichkeit und Sinnesarbeit
in der Spätmoderne

Hg.
Bernd Kraacke
Marc Ries

B
III

Gilles Deleuze

Es gibt im Körper ebensoviel Denken wie im Gehirn Schock und Gewalt. [...] Die Psychologie spricht häufig von einer erlebten Beziehung zum Körper, von einem erlebten Körper, allerdings wenig von einem erlebten Gehirn. Unsere erlebte Beziehung zum Gehirn wird immer fragiler, immer weniger »euklidisch«, und durchläuft kleine Gehirntode. Weit davon entfernt, mit ihm zur Herrschaft, zur Lösung oder Entscheidung vorgedrungen zu sein, wird das Gehirn zu unserem Problem, zu unserer Krankheit oder zu unserer Passion. Gewiß imitieren wir nicht Artaud, doch er hat vom Gehirn etwas erlebt und ausgesprochen, was uns allesamt betrifft: »seine Antennen, dem Unsichtbaren zugewendet«, seine Fähigkeit, »von neuem mit der Auferstehung des Todes zu beginnen«.

Gilles Deleuze: DAS ZEIT-BILD. KINO 2.
Frankfurt am Main 1991, S. 265, 273.

Zitatauswahl: Marc Ries
Übersetzung: Klaus Englert

Patricia Pisters

DEXTERS PLASTISCHES GEHIRN Empathie im Film durch Mentalisierung und Spiegelung

Zuerst veröffentlicht unter dem Titel: Dexters Plastic Brain. Mentalizing and Mirroring in Cinematic Empathy. in: *Cinéma&Cie* 22-23 (2014), S. 53-63.

»Mentalisierung« spielt hier auf das in Theorien der Seele (anderer) formulierte menschliche Vermögen an, sich in mentale Zustände anderer Personen hineinzuversetzen. Diesem Konzept zur Erklärung von Empathie ist das Modell verkörperter Simulationen in spiegel-neuronalen Verschaltungen des Gehirns gegenübergestellt. (Anmerkung des Übersetzers)

Dexter hat ein Problem. Obwohl er Experte für Spurensicherung und forensische Blutanalysen bei der städtischen Polizei Miami und zugleich ein blutbefleckter Serienmörder ist, verfolgt er eine ethische Agenda. Im Verlauf von acht Staffeln der beliebten Fernsehserie bleibt es nicht bei diesem einen Problem. Hinzu gesellen sich vielfältige moralische Schwierigkeiten, und wir als Zuschauer sitzen mit ihm in der Klemme. Dexters größte Zwickmühle aber ist, keine Emotionen erfahren zu können. Am Anfang der Serie sagt er: »Was auch immer mich in diese Lage gebracht hat – ich bin leer, von innen ausgehöhlt, ich fühle nichts –, doch das stört mich im Grunde nicht so sehr! Ich bin sicher, dass sich die allermeisten Leute gegenüber anderen verstellen. Ich täusche eben alles vor – und darin bin ich ausgezeichnet, ganz ohne jedes Gefühl.«¹ In späteren Folgen und Staffeln der Serie werden Dexters Gefühle allerdings sehr wohl zu einer wichtigeren Angelegenheit, genauer: Sie werden zur Hauptsache der gesamten Show. Ich werde mich in diesem Essay auf Dexters Ringen mit den Emotionen und Gefühlen konzentrieren und deshalb die zahllosen, in der Fernsehserie gezeigten oder anderweitig aufgerufenen moralischen Dilemmata ausblenden. Dexter interpretiere ich dabei als ein

¹ Dexter. Fernsehserie, Staffel 1, Folge 1 (erstausgestrahlt zwischen 2006 und 2013).

»Neuro-Bild«. Diesen paradigmatischen Bildtyp unserer digitalen Displaykultur werde ich mit aktuellen Erkenntnissen affektiver Neurowissenschaften² in Beziehung setzen.

DEXTER ALS NEURO-BILD

Als eine unter vielen neuen, hochwertig produzierten Fernsehserien bemüht auch *Dexter* eine ausgefeilte kinematographische Ästhetik, um uns in den seelischen Zustand eines Serienmörders zu versetzen. Als Zuschauer teilen wir durch eine subjektive Kameraführung häufig nicht nur die Blickrichtung mit dem Ermittler. Gedanken, die dem Protagonisten gerade durch den Kopf gehen, werden darüber hinaus in regelmäßigen Intervallen als Off-Kommentar eingesprochen. Obwohl eine derartige Verwendung des Voice-Over-Kommentars als filmisches Stilmittel zur Darstellung innerer Monologe spätestens seit Hitchcocks *Mord – Sir John greift ein!* (1930) bekannt ist, handelt es sich bei dem langanhaltenden, stets gleichartigen Einsprechen innerster Gedankengänge durch Dexter Morgan (gespielt von Michael C. Hall) doch um etwas anderes. In *Mord – Sir John greift ein!* spielt Herbert Marshall das Jurymitglied Sir John Menier. Während eines Gerichtsprozesses – der Vorwurf im verhandelten Fall lautet Mord – ereilen ihn weitere Gedanken zum Schuldspruch einer jungen Frau. Als Menier sich vor einem Spiegel rasiert, vermittelt ein innerer Monolog seine Zweifel an ihrer Schuld. Hitchcocks Verwendung des Off-Kommentars mit dem Ziel, einen Gedankengang auszudrücken, war seinerzeit höchst innovativ. (Angeblich wurde das Voice-Over zuvor noch nie auf diese Weise eingesetzt.)³ Nichtsdestotrotz beweist spätestens Sidney Lumets 1957 gedrehter Film *Die Zwölf Geschworenen*, dass der Inhalt derartiger Gedanken genauso gut in einem Dialog hätte transportiert werden können. Das liegt daran, dass Meniers Gedanken im Film *Mord – Sir John greift ein!* innerhalb des größeren Narrativs der Kriminalgeschichte geäußert werden. Zweifel bezüglich der Schuld oder Unschuld eines Angeklagten sind darin ja gerade Hauptgeschäft, sie können und sollen folglich mit den anderen Protagonisten geteilt werden.

Bei *Dexter* hingegen ist es für die Spannung der Erzählung konstitutiv, dass wir als Zuschauer selbst die innersten Gedankengänge des Ermittlers teilen, während die Figuren *innerhalb des*

² Durch das Attribut »affektiv« grenzt sich dieser Zweig der Neurowissenschaften von einem am »Kognitiven« interessierten Strang ab. Den Schwerpunkt legt er auf Untersuchungen emotionaler Prozesse und Strukturen des Affekts (Anm. d. Ü.).

³ Vgl. François Truffaut: Hitchcock. François Truffaut in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott. München 1999, S. 59–60. Siehe außerdem die Beschreibung von *Murder!* auf der Website des British Film Institute (2015). URL: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/437872/>.

Vgl. Patricia Pisters: *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy for Digital Screen Culture*. Stanford 2012. Das Konzept des Neuro-Bildes umfasst nicht nur das zeitgenössische, durch komplexe Formen und Narrationen charakterisierte, von einer digitalen Logik der Feedback-Schleifen, parallelen Leben und Remixe von Handlungssträngen beeinflusste Kino, sondern gilt ebenfalls für die neuen, langen Fernsehserien und andere, jüngst zusammenfließende Erzählformen einer weiter gefassten Medienlandschaft. Für eine entsprechende Diskussion vgl. das mit der Fernsehserie gleichnamige Kapitel *Lost* (Ebd., S. 156–185). Angemerkt sei, dass die entsprechende Filmästhetik oder auch das Narrativ nicht zwangsläufig auf den »Kopf-Raum« eines Protagonisten abzielen muss. Vielmehr lässt sich mein Argument dahingehend erweitern, dass es die gesamte Medienwelt als eine Art »Gehirn-Welt« begreift.

Gilles Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand. In: Daniel Lapoujade (Hg.): *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*. Frankfurt am Main 2005, S. 269–277. Ders.: *Kino 1. Das Bewegungs-Bild* (1989). Frankfurt am Main 1997a. Ders.: *Kino 2. Das Zeit-Bild* (1991). Frankfurt am Main 1997b. Deleuze war insbesondere von dem in den frühen 1980er Jahren erschienenen Buch *Der neuronale Mensch* von Jean Pierre Changeux inspiriert. Einer Argumentation Raymond Bellours folgend, »muss ein Neurobiologe, um das Kino mit Deleuze als Gehirn (oder als Körper des Gehirns) zu begreifen, auch bereit sein, das Gehirn beziehungsweise dessen Körper als Kino zu verstehen«. Raymond Bellour: Deleuze. *The Thinking of the Brain*. In: *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image* 1 (2012), S. 83. Siehe auch Jean Pierre Changeux: *Der neuronale Mensch*. Hamburg 1984.

Films einen gleichen Informationsstand gerade nicht erreichen können. Zwar geht es in den Nebensträngen der Erzählung um Fragen von Schuld und Unschuld – Mordfälle werden schließlich auch hier in jeder Folge aufgeklärt –, doch spielen sich die wichtigsten Angelegenheiten im Kopf Dexters ab. Darin aber sind sie vor den Blicken seiner innerfilmischen Umgebung sicher. Die Spannung in der Serie rührt weitestgehend von der Differenz zwischen unserem Wissen um Dexters Selbstwahrnehmung und der Wahrnehmung von ihm durch die anderen. Diese spezifisch kinematographische Wendung der Erfahrung durch den Kopf eines Schauspielers hindurch habe ich an anderer Stelle als »Neuro-Bild« bezeichnet.⁴ Das Neuro-Bild steht in der Tradition des berühmten Adagios von Gilles Deleuze, welchem zufolge das »Gehirn als Leinwand« zu verstehen sei, doch schlage ich damit auch vor, Deleuze' Kategorien des klassischen Bewegtbildes und des modernen Zeit-Bildes nach dem Zweiten Weltkrieg zu transzendieren.⁵ Obwohl soeben erwähnte Abfolgen und Brüche der Kinoentwicklung sowie entsprechende Beziehungen zum Gehirn mehr als nur eines Kommentars bedürfen, möchte ich hier lediglich eines der vielen Verfahren beleuchten, mit dessen Hilfe uns das Neuro-Bild auf direktem Weg, durch Betonung der affektiven Dimension innerer Landschaften, in seelische Welten der Protagonisten befördert.⁶

Die affektive Dimension kann auf unterschiedlichen Ebenen thematisiert werden und dabei vielfältige ästhetische Effekte im Betrachter auslösen. Um solche ästhetischen Entwicklungen zu beurteilen, wende ich mich den Erkenntnissen der zeitgenössischen Neurowissenschaften zu. Adriano D'Aloia erörtert beispielsweise, wie durch die Neurophänomenologie der Filmerfahrung psycho-physiologische Erklärungen für Suspense – das heißt für die Spannung eines Films – angeboten werden.⁷ Das Verständnis der Erzählung bleibt zwar weiterhin ein wichtiger Ausgangspunkt für den Spannungsaufbau einer Geschichte. Gleichwohl spielen auch andere Ebenen einer viel direkteren, verkörperten Erkenntnis eine wesentliche Rolle. Am Beispiel in sich widersprüchlicher, »greifbarer Unfassbarkeit« bei Raumfahrtfilmen erklärt D'Aloia, dass die Untersuchung der Spannung zwischen einem Fühlen mit den Charakteren (durch Wahrnehmungen

Bei den anderen Dimensionen des Neuro-Bildes handelt es sich neben den halluzinatorischen Kräften der Bilder, welche – entgegen einem klassischen Verständnis von Realitätsillusionen im Kino – als Realität von Illusionen erfahren werden, um die komplexen Erfahrungen von seriell gefalteter Zeit. Des Weiteren zu nennen wären aus dem Futur heraus gedachte Feedback-Schleifen.

Adriano D'Aloia: *The Intangible Ground. A Neurophenomenology of the Film Experience*. In: *NECSUS. European Journal of Media Studies* 1.2 (2012), S. 219–229. URL: <http://www.ingentaconnect.com/content/aup/ncsus/2012/00000001/00000002/art00012>.

»Angebotscharakter« oder auch »Affordanz« meint hier alle latenten Qualitäten eines wahrgenommenen Dings oder einer Umgebung, die es dem wahrnehmenden Menschen erlauben, damit Handlungen auszuführen oder mit diesen in Interaktion zu treten. »Hat ein Objekt die Größe einer Hand, ist seine Affordanz zum Beispiel Greifbarkeit.« Siehe dazu auch: James Jerome Gibson: *The Theory of Affordances*. In: Robert Shaw; John D. Bransford (Hg.): *Perceiving, Acting and Knowing*. Hillsdale 1977, S. 234 (Anm. d.Ü.).

»Kanonische Neuronen« werden, anders als Spiegelneuronen, bereits durch das Wahrnehmen in der Zukunft liegender Handlungsmöglichkeiten aktiviert (Anm. d.Ü.).

D'Aloia 2012, S. 222 (siehe Anm. 8).

eines Angebotscharakters⁸ durch »kanonische« Neuronen⁹ in Zusammenarbeit mit den Spiegelneuronen) und dem Wahrnehmen der eigenen leiblichen Verfasstheit (die bezüglich optischer und haptischer Situationen des Zuschauers oft widersinnige Informationen liefert) neue Einsichten in die Filmerfahrung gestattet.¹⁰

Im Nachklang neuer Erkenntnisse kognitiver Neurowissenschaften kann das Primat des Affekts aber auch anhand des Konzepts der Neurothriller verstanden werden. In *The Neuro-Image* argumentiere ich, dass man zeitgenössische Überwachungsfilme wie Andrea Arnolds *Red Road* (2006) als eine Form der Neuroästhetik auffassen kann, in welcher wir als Zuschauer in einen Kampf zwischen unmittelbar erfahrenen, noch *vorpersönlichen* und unbewussten Emotionen der Hauptfigur sowie dessen *persönlichen* und bewussten Gefühlen hineingezogen werden.¹¹ Obschon sowohl Gefühls- als auch Emotionsprozesse von den kognitiven Neurowissenschaften als im Gehirn verkörperte affektive Reaktionen anerkannt sind, operieren beide doch in unterschiedlichen Ebenenzusammenhängen und in verschiedenen neuronalen Kreisläufen, die oft asymmetrisch verschaltet sind. Derartig sich auf neuronaler Ebene abspielende, zugleich vollständig im filmischen Setting verankerte oder verkörperte und innerhalb der Bildästhetik ausgedrückte Spannungsverhältnisse schlage ich als Spezifikum für das Neuro-Image und den Neuro-Turn innerhalb der Filmtheorie vor.

Dexter fügt dieser Auffassung des affektiven Vorrangs in unserer zeitgenössischen audiovisuellen Kultur eine weitere Betrachtungsweise hinzu. Wie bereits angemerkt, betrifft Dexters größtes Problem das Knüpfen affektiver Verbindungen zu anderen Personen, bedürfen diese doch der Gefühle und Emotionen, welche er offenbar nicht erfasst. Etwa die Hälfte seiner als Off-Kommentar eingesprochenen Grübeleien sind analytische Observationen von Emotionen und Gefühlen anderer Akteure, welche er mit dem entsprechenden, bei ihm fehlenden Erfahrungsspektrum vergleicht. Ein zweiter großer Teil seiner externalisierten Vorstellungswelt ist den Erscheinungen seines Stiefvaters Harry gewidmet, welcher immer wieder von den Toten zurückkehrt, um die moralischen Dimensionen von Dexters

11

Pisters 2012, S. 110–121
(wie Anm. 5). Siehe auch Patricia Pisters: *The Neurothriller*. In: *New Review of Film and Television Studies* 1.2 (2014). URL: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17400309.2014.878153#.U3XaivL_uSo.

Handeln zu diskutieren (tötet er den Vorgaben des *Codes* entsprechend nur die Bösen; könnten seine Gesetzesbrüche ihn unbeabsichtigt überführen; verdeckt er seine Spuren hinreichend, etc.). Auch wenn die moralischen Aspekte in Dexters Denken ausgesprochen interessant und wichtig sind, so übersteigen sie doch den Rahmen meines Aufsatzes. Dieser fokussiert nämlich auf einen Disput zwischen Formen von Empathie und emotionaler Simulation, den nicht nur Dexter ausficht, sondern der ebenfalls mit zwei großen Debatten innerhalb der kognitiven Neurowissenschaften und mit Diskussionen zwischen dem phänomenologischen und dem kognitiven Strang der Filmtheorie Resonanzen ausbildet. Von nun an werde ich Dexter als eine »ästhetische Figur« betrachten, die implizit mit den soeben genannten Debatten verknüpft ist.¹² Als fiktionale Figur drückt Dexter auf populäre Weise den derzeitigen Erkenntnisstand und entsprechende Fragestellungen der Empathie- und Emotionsforschung aus. Wenn auch unerwartet, kann man ihn deshalb als Gesprächspartner im größeren Feld der Diskussionen zum Affekt, der Neurowissenschaften und der Kunst betrachten.

DEXTERS SCHWIERIGKEITEN ENTWICKELN SICH

Weiter oben habe ich bereits eine grundlegende Prämisse von Dexter erwähnt: Die gesamte Serie basiert auf der Idee des zum Erfahren tiefer Emotionen unfähigen Protagonisten Dexter Morgan – obwohl dieser von Menschen umgeben ist, die sich um ihn kümmern. So wird denn auch die Vorstellung seiner Stiefschwester Debra (Jennifer Carpenter) von folgendem Gedankengang aus dem Off kommentiert: »Sie liebt mich – schön. Ich habe zwar keine Gefühle, doch wenn ich welche haben könnte, dann wohl für sie.« Auch seine Kollegen bei der Polizei schätzen ihn. Bei einem Kriminaltechniker, der Blutspuren analysiert, wird emotionale Kühle als professionelle Distanz gewertet, doch fühlt sich Dexter, als sei die Welt um ihn herum nur eine Art Inszenierung, an der er nicht teilhat: »Ich träume, an der Oberfläche meines eigenen Lebens zu treiben und seiner Entfaltung zuzuschauen. Als Außenseiter betrachte ich es wie aus der Vogelperspektive.«¹³ Während er also die Emotionen und Gefühle anderer beobachtet und analysiert, ist ihm zugleich klar,

12

Den Begriff der ästhetischen Figur führen Gilles Deleuze und Félix Guattari ein in: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000, S. 74–76.

13

Dexter (2006–2013), Staffel 1, Folge 2 (wie Anm. 2).

dass soziale Konventionen ihn drängen, entsprechend gesellschaftlich akzeptierten Normen empathisch zu agieren.

Anfangs hat er auch von sexuellen Beziehungen keinen Schimmer, allerdings hat er erkannt, dass man durch eine Freundin gewöhnlicher erscheint. Also lässt er sich auf eine Beziehung mit Rita (Julie Benz) ein und richtet sein eigenes Gebaren an den durch ihn untersuchten Kriminalfällen sowie am Verhalten anderer Menschen aus. Als Dexter bei einer seiner eigenen Tötungen einen ebenfalls mörderischen Mann und seine Frau (die von den Verbrechen des Ehemannes wusste) gefangen hat, erklären sich diese, auf Dexters mit Plastikfolie überzogener Schlachtbank liegend, gegenseitig ihre Liebe.¹⁴ Obwohl er dabei nichts empfindet, ist die Darbietung überzeugend. Als Rita schwanger wird und Dexter ihr einen lieblos wirkenden und folglich misslingenden ersten Heiratsantrag macht, kopiert er bei seinem zweiten Anlauf das Geständnis eines Mörders. Dessen Aussage nur leicht abwandelnd, überrascht er Rita folgendermaßen: »Mein Leben fühlt sich an wie eine unbeantwortete Frage. Es ist nichts als eine Aneinanderreihung von Tagen und Nächten. Ich warte darauf, dass etwas passiert, und weiß noch nicht einmal, was. Rita, wir sind miteinander verbunden. Wo auch immer ich bin, du und die Kinder seid bei mir, und das macht mich real. Ich will, dass wir für immer gemeinsam Banana-Splits essen gehen und den Zitronenbaum umtopfen, der schon wieder stirbt. Und ich möchte niemals mehr einen Pizzaabend verpassen. Deshalb will ich dich heiraten: Weil so etwas Einfaches wie ein Pizzaabend mit dir der Höhepunkt meiner Woche ist.«¹⁵ Dieser Antrag hat den gewünschten Erfolg. Dexter wird zum Ehemann, Vater und Familienmensch. Stets »fleißig arbeitend« und sein »Handwerk verfeinernd«, findet er sich »in der Rolle seines Lebens« – um einen weiteren der inneren Monologe zu paraphrasieren.¹⁶

Doch nur gemeinsam mit dem »dunklen Begleiter« – so bezeichnet Dexter seinen Tötungsinstinkt – kann er sich selbst fühlen und die Schauspielerei hinter sich lassen: »Er ist alles, was ich habe. Niemand sonst könnte mich derart lieben, noch nicht einmal... insbesondere nicht ich.«¹⁷ Im Verlauf von acht Jahren (und acht Staffeln) jedoch verwandeln sich langsam, aber sicher alle Darbietungen und Lügen Dexters in etwas anderes.

14

Dexter 2006–2013, Staffel 1, Folge 5 (wie Anm. 2).

15

Dexter 2006–2013, Staffel 3, Folge 4 (wie Anm. 2).

16

Dexter

17

Dexter 2006–2013, Staffel 3, Folge 4 (wie Anm. 2).

Rita, die sein manchmal eigenwilliges Verhalten als Suchtproblem deutet, schickt ihn in eine Selbsthilfegruppe anonymer Drogenabhängiger. In dieser Umgebung beginnt er, mit anderen über seinen »dunklen Begleiter« zu sprechen (die Mitglieder der Selbsthilfegruppe verstehen diesen als Metapher für seine Drogensucht). Er gesteht, sich neuerdings neben der Sucht auch zu etwas anderem hingezogen zu fühlen: »Es ist, als ob die Masken fallen und Dinge... Menschen..., die mich zuvor nicht interessierten, plötzlich wichtig werden. Das erschreckt mich fast zu Tode.«¹⁸ Nach wie vor lügt Dexter also (ganz offensichtlich über die Natur seiner Sucht), doch werden Menschen wie Deb, Rita und sein Sohn Harrison wichtig und umso bedeutender, nachdem Rita am Ende der vierten Staffel brutal ermordet wird. »Echte Gefühle« der Liebe und der Angst schleichen sich in Dexters Spiel ein. In den folgenden Staffeln wird er lernen, unterschiedlichste emotionale Beziehungen zu anderen aufzubauen.

MENTALISIERUNG UND SPIEGELUNG. ZWEI MECHANISMEN ZUR ERKLÄRUNG VON EMPATHIE IN DEN AFFEKTIVEN NEUROWISSENSCHAFTEN

Lässt sich diese Filmbeschreibung mit den Forschungsergebnissen der affektiven Neurowissenschaften harmonisieren? In der letzten Staffel von *Dexter* wird mit den Ermittlungen zu einer Mordserie eine direkte Referenz zum Gehirn gemacht. Weil er seinen Opfern den Schädel öffnet und Teile des Gehirns entfernt, bekommt der dazugehörige Killer den Spitznamen *Neurochirurg*. Das Morddezernat der Polizei in Miami bekommt zur Aufklärung des Verbrechens Unterstützung durch die Neuropsychiaterin Dr. Evelyn Vogl (in einem Gastspiel besetzt durch Charlotte Rampling). Als Botschaft hinterlässt der *Neurochirurg* Oliver Saxon (gespielt von Dari Ingolfsson) Teile der vorderen Inselrinde seiner Opfer in einem Probengefäß aus Glas vor Dr. Vogls Tür. Die vordere Inselrinde – Cortex insularis anterior – zeichnet im Gehirn unter anderem für Emotionen verantwortlich. Somit scheint der Mörder eine deutliche Aussage über seinen eigenen Mangel an Emotionen zu treffen. (Es erweist sich, dass Saxon noch kälter und emotionsloser ist als Dexter. Gegen Ende wird er dann auch nicht nur als psychopathischer Sohn Dr. Vogls gezeigt, sondern auch als

18
Dexter 2006–2013, Staffel 2,
Folge 3 (wie Anm. 2).

19
D'Aloia 2012 (wie Anm. 8).

20
Siehe zum Beispiel: Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford 1995.

21
Siehe zum Beispiel: Laura U. Marks: *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham and London 2000. Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley 2004. Sowie in diesem Band: Vivian Sobchack: *Was meine Finger wussten*. S. 43–83 (Anm. d. Hg.).

22
Siehe zum Beispiel: John Protevi: *One More Next Step. Deleuze and Brain, Body and Affect in Contemporary Cognitive Science*. In: Rosi Braidotti; Patricia Pisters (Hg.): *Revisiting Normativity with Deleuze*. London 2012, S. 25–36.

23
Siehe: Torben Grodal: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford 2009. Grodal stellt dort das Konzept des PECMA-Ablaufs vor. Diesem folgend, lassen sich Zuschauer über Perzeption (P, Wahrnehmung); Emotion (E); Denken (C, Kognition) und motorisches (M) Agieren (A) auf Filmerfahrungen ein. Siehe auch Murray Smith, der in seiner jüngsten Arbeit zwischen phänomenologischen, psychologischen und neurowissenschaftlichen Evidenzen ästhetischer Erfahrung eine Methodik trianguliert. Murray Smith: *Triangulating Aesthetic Experience*. In: Arthur P. Shimamura; Stephen Palmer (Hg.): *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brain and Experience*. Oxford 2012, S. 99–106.

Mörder des eigenen Bruders enthüllt.) Das Gehirn im Glas wirkt mithin als ironischer Verweis auf unsere gegenwärtige Obsession mit Gehirnen und den Neurowissenschaften. Doch nur auf den ersten Blick erscheinen diese Hinweise populär und wenig tiefgreifend. Befragen wir deshalb die affektiven Neurowissenschaften auf ihre mögliche Relevanz für unser Verständnis filmischer Empathie genauer. Hat Dexter den Neurowissenschaften vielleicht etwas anzubieten?

D'Aloia und andere Autoren haben hervorgehoben, dass sich die Filmtheorie nicht erst seit dem Aufkommen der Neurowissenschaften mit Empathiestudien befasst.¹⁹ Innerhalb der kognitiv orientierten Filmtheorie wird Empathie im Sinne einer Theory of Mind diskutiert. Dabei wird vorgeschlagen, seelische Zustände einer anderen Person von wiedererkannten Mustern des Verhaltens, Begehrens, Denkens sowie weiterer mentaler Strukturen abzuleiten.²⁰ Auf der gegenüberliegenden Seite des filmwissenschaftlichen Spektrums finden sich von der Phänomenologie beeinflusste Modelle, die leibliche Formen sinnlicher und emotionaler Bindung diskutieren.²¹ Sowohl klassisch kognitive als auch phänomenologisch inspirierte Ansätze liefern wertvolle Einsichten darüber, wie die Ästhetik des Kinos ganz ohne Hinweis auf die Neurophysiologie ihre Zuschauer zu fesseln vermag. Jedoch betonen wichtige Bereiche heutiger Neurowissenschaften die signifikante Rolle von Verkörperungen bei allen neuronalen Vorgängen. Folglich müsste die klassische Aufteilung zwischen einerseits »Seele« und »Denken« und andererseits »Leib« und »phänomenologisches Erfahren« erneut überdacht und anders produktiv gemacht werden.²² Erste interessante Erklärungen verkörperter Kognition, zum Beispiel aus evolutionärer, neurowissenschaftlicher Perspektive, liegen bereits vor.²³ Doch obwohl in den affektiven Neurowissenschaften ein allgemeiner Konsens über die leibliche (eingelassen verwurzelte, erweiterte und körperlich verinnerlichte) Natur neurologischer Prozesse besteht, zeichnet sich erneut ein (tatsächlich altbekannter) Riss innerhalb der komplexen Ansichten zu Empathie und Emotionen ab. So finden sich in den affektiven Neurowissenschaften zwei Lager, die je unterschiedliche Mechanismen zur Erklärung von Empathie verteidigen. Zum einen

24

Siehe zum Beispiel: Vittorio Gallese: »The Shared Manifold Hypothesis. From Mirror Neurons to Empathy. In: Journal of Consciousness Studies 8 (2010), S. 30–55. Ders.: Embodied Simulation. From Neurons to Phenomenological Experience. In: Phenomenology and Cognitive Sciences 4 (2005), S. 23–48.

25

Siehe zum Beispiel: Helen Gallagher; Christoph Frith: Functional Imaging of »Theory of Mind«. In: Trends in Cognitive Sciences 7 (2003), S. 77–83.

26

Siehe Frank von Osterville; Kris Baetens: Unverständnis Others. Actions and Goals by Mirror and Mentalizing Systems. A Meta-Analysis. In: Neuro Image 48 (2009), S. 564–584. Adam Waytz; Jason P. Mitchell: Two Mechanisms for Simulating other Minds. Dissociations between Mirroring and Self-Projection. In: Current Directions in Psychological Science 20 (2011), S. 197–200.

27

Ruth Leys: Both of Us Disgusted in MY Insula [»Wir beide sind in MEINER Großhirn-Insel angewidert«, Anm. d. Ü.]. Mirror Neurons and Emotional Empathy. In: nonsite.org 5 (2012), S. 16. Leys kritisiert darin den Artikel von Bruno Wicker; Christian Keysers; Jane Plailly; Jean-Pierre Royet; Vittorio Gallese; Giacomo Rizzolatti: Both of Us Disgusted in My Insula. The Common Neural Basis of Seeing and Feeling Disgust. In: Neuron 40.3 (2003), S. 655–664.

wird dort für direkte, verkörperte Simulationen plädiert. Diese Erklärung geht vom Phänomen der Spiegelneuronen aus – Letztere werden aktiv, wenn der affektive Zustand einer anderen Person beobachtet oder antizipiert wird *und* dabei selbst Emotionen erfahren werden.²⁴ Hingegen werden Empathie und emotionale Bindung vom zweiten Lager unter Rückgriff auf abweichende neuronale Kreisläufe diskutiert. Näher an der Theory of Mind, werden diese mit Gehirnbereichen in Verbindung gebracht, die Mentalisierungen und das Teilen fremder Sichtweisen in deduktiven Denkvorgängen der Selbstprojektion an Stelle des anderen erlauben.²⁵ Beide Mechanismen sind in ihrer neuro-physiologischen Ausprägung materiell fundiert. Die ersteren, auf Spiegelungsmechanismen beruhenden Systeme sind an einer Reihe von Orten – der unteren Stirnrinde (Cortex frontalis inferior), dem oberen Scheitellappchen (Lobulus parietalis superior), der vorderen Gürtelwindung (Cortex cingularis anterior) und der vorderen Insula (Insula anterior) – lokalisiert. Auf Mentalisierungen basierende Empathiesysteme werden hingegen mit dem Frontallappen (Cortex praefrontalis), dem Schläfen-Scheitellappen-Übergang (Temporo-Parietal Junction) und dem mittleren Frontallappen (Cortex praefrontalis medialis) in Beziehung gebracht.²⁶ Beide Mechanismen arbeiten in unseren Gehirnen offenbar als voneinander getrennte Systeme und erfüllen dort in Bezug zu emotionalen Bindungen unterschiedliche Funktionen. Im besten Fall würde in der Forschung anerkannt, dass sich beide Systeme untereinander ergänzen. Abhängig von persönlichen Theorievorlieben (ob man eher dem kognitiven Zweig und folglich einer materiell verkörperten Seele zuneigt oder aber phänomenologisch geprägt ist und den vergeistigten Leib bevorzugt), wird allerdings allzu oft einer der beiden Mechanismen bevorzugt – auf Kosten des dann ausgeschlossenen zweiten Systems.

146

Im Artikel *Both of Us Disgusted in MY Insula* [Hervorhebung im Original] argumentiert zum Beispiel Ruth Leys, dass »unser Wissen über den seelischen Zustand anderer nicht einfach durch Anrufung einfacher Mechanismen wechselseitiger Resonanz oder gegenseitiger Einstimmung erklärt werden kann [wie es mit spiegelneuronalen Mechanismen vorgeschlagen wird].«²⁷

28

Wicker et al. (2003), S. 655. [wie Anm. 27].

29

Superna Choudhury; Jan Slaby: Critical Neuroscience. A Handbook of the Social and Cultural Context of Neuroscience. Malden, MA, und Oxford 2012.

30

Siehe zum Beispiel: Vittorio Gallese; David Freedberg: Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. In: Trends in Cognitive Science 10 (2007), S. 197–203. Roberto Casati und Alessandro Pignocchi antworten in der gleichen Ausgabe mit einem als *Mirror and Canonical Neurons are not Constitutive of Aesthetic Response* betitelten Schreiben auf diesen Artikel (Ebd. S.410). Freedberg und Gallese erwidern wiederum in einem Brief, dessen Titel *Mirror and Canonical Neurons are Crucial Elements in Esthetic Response* lautet (S. 411).

31

Gal Raz; Yael Jacob; Tal Gonen; Yanatan Winetraub; Tamar Flash; Eyal Soreq; Talma Hendler: Cry for Her or Cry with Her. Context-Dependent Dissociation of Two Modes of Cinematic Empathy Reflected in Network Cohesion Dynamics. In: Social Cognitive and Affective Neuroscience 9.1 (2014), S. 30–38.

Zu Recht warnt Leys vor reduktionistischen Großbehauptungen und Erkenntnissen in den Neurowissenschaften, welche »das Verhalten anderer Personen lediglich mit einheitlichen Mechanismen verstehen«²⁸, wie eine von ihr diskutierte Studie offensichtlich behauptet. Als ob die vordere Insula tatsächlich (durch eine funktionelle Magnetresonanztomographie oder in einem Probenglas) isoliert und dann aus den spezifischen, dort zu beobachtenden neuronalen Prozessen und Strukturen Erklärungen für solch komplexe Abläufe wie Emotionen abgeleitet werden könnten. Auch auf allgemeinerer Ebene bleibt eine kritische Haltung gegenüber Neuroreduktionismen bedeutsam, zunächst um wissenschaftliche Erkenntnisse über das Gehirn sowohl in einem breiteren sozio-kulturellen Kontext zu verankern und Diskussionen darüber anzustoßen, sodann um implizite Vorannahmen sowie Ausgangspunkte der wissenschaftlichen Experimente zu beleuchten.²⁹ Umgekehrt aber wäre es ebenso unproduktiv, neurowissenschaftliche Befunde nur aufgrund eines darin ausgetragenen Binnenstreits zwischen »verkörperten Spiegelungen« und »vom Selbst entfernten, kognitiv-projektiven Schlüssen« zu übergehen.³⁰ Gibt es also andere Möglichkeiten, beide Systeme und gegebenenfalls auch ihr Zusammenspielen zu betrachten?

In einer unlängst erschienenen Studie zur Empathie schlagen Gal Raz et al. ein dynamisches Modell vor, mit dessen Hilfe neue Fragen gestellt werden können.³¹ Raz' Artikel *Cry for Her or Cry with Her* [Um sie oder mit ihr weinen; Anm. d. Ü.] beginnt mit einer Erörterung der beiden dominanten, bereits erwähnten Modelle der Empathie: das in der vorderen Insula und an anderen, mit den Spiegelneuronen in Verbindung gebrachten Hirnarealen lokalisierte Modell verkörperter Simulation (VS) sowie die Theory of Mind (ToM), welche in Beziehung zu den präfrontalen Bereichen, also dem Stirnlappen und der Stirnrinde, stehen. Gal Raz et. al. heben hervor, dass die Unterscheidung zwischen VS und ToM nicht mit der Differenz zwischen affektiver und nicht-affektiver Empathie zusammenfällt. Deshalb berücksichtigen die Forscher mit dem zentralen limbischen Netzwerk (Mandelkern, Hypothalamus, Hippocampus) ein drittes Gehirnsystem. Das limbische System ist in basale affektive Prozesse

147

einschließlich blitzschneller Bewertungen von Stimuli und daraus generierter Erregungsreaktionen verwickelt: »Von den mit VS und ToM in Beziehung stehenden Kreisläufen wird angenommen, dass sie zu unterscheidende anatomische Verbindungsprofile aufweisen und in ihrer evolutionären Entstehungsgeschichte differieren. Daher sind sie auch auf die Verarbeitung unterschiedlicher Informationsarten spezialisiert. Obwohl sich Interzeptionen oder Kognitionen häufig nicht zu vollständigen emotionalen Erfahrungen entwickeln, können diese Prozesse doch unter bestimmten Umständen ein intersubjektives Teilen von Emotionen antreiben, da die diesbezüglich relevanten Inputs auch aus anderen Bereichen des limbischen Systems bezogen werden. Schwerpunkt dieser Untersuchung sind die relativen Beiträge benannter Systeme zu den eigenen empathischen Reaktionen sowie deren jeweilige Interaktion mit den limbischen Strukturen.«³² Mit der Studie soll belegt werden, dass diese Regionen des Gehirns dynamisch miteinander in Beziehung stehende Netzwerke ausprägen. Einen holistischen und wirklichkeitsnahen Ausgangspunkt zur Untersuchung emotionaler Bindungen gewährleistet dabei der Rekurs auf vielgestaltige Stimuli, zeitliche Entwicklungen sowie verkörperte und eingebettete Situationen filmischer Empathie. Im Experiment führte man den Versuchspersonen zwei jeweils zehnminütige Filmausschnitte vor, während zugleich der Grad aktiver neuronaler Verschaltungen verglichen wurde: Als auf ähnliche Weise Empathie hervorrufende Filmszenen, in denen sich jeweils eine Mutter von ihren Kindern verabschieden muss, dienten Ausschnitte von Chris Columbus' *Seite an Seite* (1998) und Alan Pakulas *Sophies Entscheidung* (1982). Entsprechende Befunde wurden mit Fragebögen zum emotionalen Erleben bei der Filmbetrachtung, freien Berichten der Probanden und weiteren Tests abgeglichen. Die daraus gezogenen Erkenntnisse sind bemerkenswert. Beide Filmausschnitte haben nicht nur eine signifikant gesteigerte neuronale Aktivität im Insula-Gürtelareal-Kreislauf (VS) während der Betrachtung von *Sophies Entscheidung* beziehungsweise im Kreislauf zwischen Schläfen-Scheitellappen-Übergang und präfrontalen Arealen (ToM) im Fall von *Seite an Seite* evoziert. Die Daten zeigen darüber hinaus auch dynamisch wechselnde

32
Ebd. S. 31.

Verschaltungsmuster beider Kreisläufe. Zeitgleich mit sich verstärkenden empathischen Reaktionen steigerte sich außerdem die Interaktion der Kreisläufe mit dem limbischen System.³³

Die Studie bedarf einiger grundlegender Anmerkungen. Anstatt Fragen zu empathischen Reaktionen ausschließlich mit Modellen verkörperter Simulationen oder der Theory of Mind zu beantworten, zeigen uns die daraus gewonnenen Erkenntnisse erstens, dass es interessanter ist zu untersuchen, wann und weshalb einer der beiden vernetzten Kreisläufe dominanter ist als der zweite und wie entsprechende Netzwerke einander beeinflussen können. Als möglichen Grund für die umgehend verkörperte Reaktion bei *Sophies Entscheidung* deuten die Autoren an, dass die im Film gezeigte Situation eine unmittelbar präsente Gefahr darstellt: In der Szene wird die Mutter (Meryl Streep) durch einen Nazibeamten gezwungen, sich im Bruchteil einer Sekunde für nur eines ihrer beiden Kinder zu entscheiden. Beim Betrachter aktiviert dies in der ersten Person strukturierte, auf sich selbst bezogene affektive Informationen aus dem eigenen tiefliegenden limbischen System (wie der Amygdala – dem Mandelkern –, unserem Angstzentrum). Außerdem ist diese Szene aus expressiven Nahaufnahmen aufgebaut. Eine derartige Ästhetik löst unmittelbare, die Spiegelneuronen einbeziehende affektive Reaktionen aus.³⁴ Deleuze hat solche Bilder, die unmittelbar auf der Leinwand des Gehirns wirken, als Affekt-Bilder bezeichnet.³⁵ Die Situation in *Seite an Seite* ist nicht weniger dramatisch und doch zugleich ganz anders: In dieser Trennungsszene verabschiedet sich eine todkranke Mutter (Susan Sarandon) von ihren beiden Kindern, wir sehen allerdings nicht, wie sie stirbt. Die familiäre Situation der Kinder bleibt auch nach dem Tod der Mutter stabil. Bei den hier aktivierten kognitiven Funktionen, etwa Gedanken an die Zukunft, kommt es zu viel stärkeren, dem ToM-Modell entsprechenden Reaktionen. Dieser vernetzte Kreislauf wird dann auch mit Projektionen des eigenen Selbst aus Perspektive der dritten Person in Verbindung gebracht, so als sei man ein externer Betrachter, der sich in die Situation eines anderen hineinversetzt. Auch hier kann die filmästhetische Auflösung der Szene mit distanzierteren, halbnahen Kameraeinstellungen als bedeutender Faktor zur Herstellung dieser spezifischen affektiven Bindung genannt

33
Ebd. S. 35.

34
In einem interessanten Artikel von Jane Stadler wird dasselbe vorgeschlagen: Jane Stadler: Affectless Empathy, Embodied Imagination and 'The Killer Inside Me'. In: *Screening the Past* 37 (2013), S. 1–17. Stadler gibt in dem Artikel auch einen Überblick zu verschiedenen filmtheoretischen Annäherungen an Empathie und Bindung.

35
Deleuze 1997a, S.123–142 (wie Anm. 6).

werden. Nichtsdestotrotz aktiveren beide Szenen auf ausgesprochen emotionale Weise die jeweiligen affektiven Nervenkreisläufe. Beide schließen einander nicht aus, scheinen aber von unterschiedlichen Intensitäten beherrscht zu operieren.

Sicher wäre der (filmischen) Empathie im Allgemeinen sowie einer Diskussion dieser Filmausschnitte im Besonderen noch viel hinzuzufügen, einige wertvolle Einsichten wurden jedoch bereits geliefert, die die Blockaden im Zusammentreffen von kognitiven und phänomenologischen Ansätzen in der Filmtheorie und in den Neurowissenschaften auflösen könnten: durch das Einbringen kontextabhängiger und ästhetischer Variablen sowie durch Berücksichtigen unterschiedlicher empathischer Hirnareale mit deren Vermögen, sich dynamisch in diversifizierten Intensitäten an das limbische System »zu koppeln«. Dabei handelt es sich zugegebenermaßen um einen enormen Anspruch – deshalb zurück zu einigen Besonderheiten von *Dexter*.

DEXTERS PLASTISCHES GEHIRN

Ich möchte nun argumentieren, dass sich dargelegte wissenschaftliche Erkenntnisse nicht nur auf neuronaler Ebene abspielen, sondern ebenfalls im Narrativ der von Dexter unternommenen emotionalen Reise wiederzufinden sind. In der ersten Staffel fühlt sich der Ermittler wie ein Beobachter des eigenen Lebens. Er schlüpft in die Sichtweise einer dritten Person, betrachtet die Emotionen anderer und mimt diese dann so überzeugend, dass niemand aus seiner Umgebung sein Verhalten als Nachahmungen erkennt. Wir könnten sagen, dass er »bedingt durch eine inhärente Theatralität [...] andere Personen in Schauspieler und Zuschauer verwandelt, die eine Distanz zueinander und sogar zu ihm selbst«³⁶ erzeugen. Aus dieser Perspektive entspräche die in den Spiegelneuronen verkörperte Simulation »der Möglichkeit (des Traums) einer vollständigen teilnehmenden Vereinigung oder Identifikation«³⁷. Die Theatralität oder eine schauspielerische Leistung stellt hier also den notwendigen Abstand der dritten Person zu den [affektiven, Anm. d. Ü.] Bindungen her. Dexter scheint in dieser Theatralität festzuhängen. Er vermag nichts auf direkte Weise zu spiegeln. Kritiker der Spiegelungstheorie argumentieren nun, dass gerade dies uns vor dem falschen Traum der Einswerdung

³⁶ Leys 2012, S. 16 (wie Anm. 27).

³⁷ Ebd.

mit anderen zurückhält. Nur im Besitz vorgetäuschter Emotionen, hält sich Dexter jedoch für ein Monster, einen Nicht-Menschen, der kein vollständiges Leben führen kann.

Allerdings beweist er selbst, dass das so nicht stimmt. Im Verlauf der folgenden Staffeln hat Dexter sowohl mit Verbrecherkollegen als auch mit Menschen, die sich innig um ihn kümmern, so viele Begegnungen, dass er anzunehmen beginnt, am Ende möglicherweise doch ein Mensch zu sein. In der zwölften Folge der fünften Staffel trifft er Lumen Pierce (Julia Stiles), die ihm beibringt, dass »nichts in Stein gemeißelt ist, noch nicht einmal Dunkelheit«. Dexters Gehirn ist plastisch und dynamisch. Es verändert sich durch die und in den Begegnungen, die er hat. Er verliebt sich in den letzten Staffeln sogar in Hannah McKay (Yvonne Strahovski) und findet heraus, dass »irgendwann sein nur zur Tarnung all der Morde geführtes Leben doch real geworden ist. Es ist nun nicht mehr vorgetäuscht.«³⁸ In der allerletzten Folge wird sogar Dr. Vogl für ihn wichtig. (Sie hat Harry empfohlen, seinem Stiefsohn *den Code* [des ethischen Tötens; Anm. d. Ü.] zu erklären.) Als der *Neurochirurg* Saxon Dr. Vogl vor Dexters Augen umbringt, gibt es dann auch keinen Kommentar mehr aus dem Off, sondern nur die sich in seinem Gesichtsausdruck abzeichnenden Emotionen.

Am wichtigsten ist aber die Beziehung zu seiner Schwester Debra, die ihm zeigt, dass er immer ein guter Bruder für sie war. Gegen Ende meint Dexter dann nicht nur, Gefühle für sie zu haben, wenn er es denn könnte. Vielmehr hat er diese tatsächlich. Im Grande Finale der Serie verletzt sich Debra so schwer, dass sie ins Koma fällt. Anstatt, wie geplant, mit Hannah und Harrison nach Argentinien zu fliehen und dort ein neues Leben aufzubauen, beendet Dexter das Leben seiner Schwester, inszeniert auch den eigenen Tod, verschwindet aber in eine abgelegene Gegend. Dort lebt er, aus Angst, lieb gewonnene Menschen zu verletzen, ohne jeden Kontakt zu anderen, in selbst auferlegter Isolation. Der Produzent der Serie erklärt die Tragödie um Dexter wie folgt: »Wir hatten nur das Gefühl, Dexter wüsste sich über alles, zwischenmenschliche Beziehungen zu knüpfen [...] Nachdem ihm der Balanceakt, ein wirklich menschliches Leben zu führen, schließlich fast glückt, muss er alles aufgeben, um Harrison und Hannah zu retten.«³⁹

³⁸ Dexter 2006–2013, Staffel 7, Folge 12 (wie Anm. 2).

³⁹ James Hibberd: Interview mit Scott Buck und Sarah Colleton in *Entertainment Weekly* (13.9.2013). URL: <http://www.ew.com/article/2013/09/23/dexter-interview-series.finale>

Man könnte nun noch weitere Details zu Dexter erörtern. Mir ging es allerdings darum zu betonen, dass seine interessante und emotionale Reise, ausgedrückt im hochgradig populären Format der Fernsehserie, als Teil einer erweiterten Filmkunst betrachtet werden kann, zu der auch das Neuro-Bild zählt. Da sich die Serie über einen sehr langen Zeitraum entwickelt, übersteigt sie die Grenzen reiner Phantasie. Sie zeigt uns einen Protagonisten, der mit seiner eigenen Bindung zur Welt und zu den Menschen um ihn herum kämpft. Anfangs kann Dexter Bindungen nur durch Simulation beobachteter Emotionen eingehen (Mentalisierung, ToM), doch findet er heraus, dass sich durch das Simulieren neue, eher verkörperte Gefühle in ihm entwickeln (Spiegelungen, VS). Indem er uns in seine mentale Welt hineinzieht, präsentiert er die unterschiedlichen emotionalen Kreisläufe des Gehirns in ihrer kontinuierlichen und dynamischen Interaktion. Auf diese Weise könnte Dexter uns dramatisch-filmische Sichtweisen auf Empathie und Emotionen liefern. Diese würden bereits auf Ebene der Synapsen in einen Dialog mit den Erkenntnissen affektiver Neurowissenschaften eintreten. Selbst wenn wir heute zum »neuronalen Menschen« geworden sind, bedarf es doch eines holistischen und interdisziplinären Ansatzes, um neue Überlegungen bezüglich Bindungen mit anderen im Bereich des Filmes und des Lebens zu entwickeln.

Übersetzung: Mathias Windelberg

Patricia Pisters

Patricia Pisters ist Professorin für Film im Fachbereich Medienwissenschaften der Universität Amsterdam und Leiterin der Amsterdam School of Cultural Analysis (ASCA). Sie ist eine der Gründerinnen des Open Access Magazins *Necsus: European Journal of Media Studies* und die Verfasserin von *The Neuro-Image: A Film-Philosophy of Digital Screen Culture* (2012). Patricia Pisters forscht zum politischen Kino, (trans)nationalen Medien, Neuro-Cinematik und der Philosophie des Films. Sie veröffentlichte unter anderem: *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory* (2003) und *From Eye to Brain* (1998). Als Herausgeberin arbeitete sie an *Revisiting Normativity with Deleuze* (2012, mit Rosi Braidotti) und *Mind the screen: Media concepts according to Thomas Elsaesser* (2008, mit Jaap Kooijman und Wanda Strauven). Ihre Artikel und audiovisuelle Essays können auf www.patriciapisters.com eingesehen werden.