



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Christiane Voss, „Zur Konstitution der Phänomenalität cinematografischer Illusion“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/voss1.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Zur Konstitution der Phänomenalität cinematografischer Illusion

Christiane Voss
Vosschristiane@hotmail.com

Einleitung

[1] Im Kontext der gegenwärtigen philosophischen Theorien der Ästhetik im deutschsprachigen Raum zeigt sich seit einigen Jahrzehnten eine Wendung hin zu Ansätzen, die gegenüber den klassischen Gehalts- Wahrheits- und Produktions-ästhetiken den Begriff der ästhetischen Erfahrung ins Zentrum rücken. Anstatt das Feld der philosophischen Ästhetik länger über objektivierende Poetiken der Künste anzugehen, oder über eine zweckfunktionale Bestimmung von ästhetischen Gegenständen, z. B. anhand psychologischer, moralischer, gesellschaftlicher oder philosophischer Zwecksetzungen, zielen Theorien ästhetischer Erfahrung auf einen Ästhetikbegriff, der a) der Unableitbarkeit und Autonomie des Ästhetischen ebenso Rechnung zu tragen versucht, wie b) der Intuition, daß Ästhetik nur irreduzibel relational, als Verschränkung von Subjekt und Objekt, zu denken ist. Unter dem Gesichtspunkt der Unableitbarkeit und Autonomie des Ästhetischen ist u.a. die Frage strittig, wie das Verhältnis des Ästhetischen zur Sphäre des Außerästhetischen zu denken und wie dieses Verhältnis für einen Begriff des Ästhetischen selbst zu gewichten ist.¹ Das Ästhetische wird der Autonomiethese zufolge entweder als ein Überschuß über all dasjenige hinaus

¹ Eine radikale Auslegung ästhetischer Autonomie besteht darin, das Ästhetische ggf. schon als „korrumpiert“ zu sehen, wenn moralische oder politische oder andere außer-ästhetische Gehalte ästhetisch fokussiert werden. Einer weniger radikalen Auslegung zufolge ist nicht schon die Tatsache, daß bestimmte Inhalte ästhetisch behandelt werden problematisch, als vielmehr der Versuch, den Wert eines Kunstwerkes auf den Wert einer Aussage oder einer auch anderweitig zu gewinnenden Einsicht zu reduzieren.

gedacht, was sich an einem ästhetischen Gegenstand und durch ihn verstehen läßt, oder gerade umgekehrt, als eine ganz eigenständige Form von Verstehen, die auch auf einen eigenständigen Gegenstandsbereich gerichtet ist. Das Ästhetische stellt dann, je nachdem, neben dem Politischen, Wissenschaftlichen und Moralischen eine entweder gänzlich unabhängige oder zumindest spezifisch abgrenzbare Wertsphäre dar.

[2] Dem Aspekt der irreduziblen Relationalität entspricht die zunächst negativ zu formulierende Einsicht, daß Ästhetik weder in der Reduktion auf objektive Qualitäten von Gegenständen, noch in der Reduktion auf subjektive Zustände besonderer Prägung hinreichend zu analysieren ist. Vielmehr ist es die Dynamik einer wechselseitigen Bestimmung und Bezogenheit von Subjekt und Objekt, die unter dem Begriff des Ästhetischen als einer eigenen Erfahrungskategorie in den Blick rücken soll.²

[3] Untereinander unterscheiden sich die Theorien ästhetischer Erfahrung dann danach, wie sie im einzelnen das Verhältnis des Ästhetischen zur Welt (und damit zum Außerästhetischen) denken, sowie danach, welche Art von Erfahrung sie für ästhetikkonstitutiv halten. Unter den für relevant erachteten Erfahrungsdimensionen mag es sich je nach Ansatz primär um somatische Erregungen bestimmter Art handeln, um kognitive Verarbeitungen und/oder gar um Handlungs- und/oder Verhaltensimpulse oder Verknüpfungen davon.³

[4] Die hier anzustellenden Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung orientieren sich am Fall des Kinos und gliedern sich wie folgt: In einem ersten Schritt wird der theoretische Rahmen abgesteckt, indem zwei dominierende Traditionsstränge innerhalb des Feldes philosophischer Theorien ästhetischer Erfahrung skizziert werden, die als präsenz- und reflexionstheoretische Ansätze unterscheidbar sind. Daran anschließend wird der Fokus darauf zu legen sein, wie sich innerhalb von Theorien ästhetischer Erfahrung die im engeren Sinne phänomenalen Dimensionen des Umgangs mit ästhetischen Gegenständen unterbringen lassen. Unter dem Stichwort vom ‚Zuschauer als filmischen Leihkörper‘ rückt dabei die Explikation von Wahrnehmungs- und Erlebnisstrukturen ins Zentrum, die für einen philosophischen Begriff der ästhetischen Erfahrung des Kinos von Belang sind. Die hier zu plausibilisierende allgemeinere These lautet, daß sich eine bestimmte Form von ästhetischem Erleben als Konstitutionsbedingung auch des Ästhetischen (zumindest auf Kino bezogen) ausweisen läßt.⁴

² Hier ist u.a. strittig, inwieweit und welchen Formen der Rezeption eine gegenstandskonstituierende Kraft zugesprochen werden kann. Eine stärker affektbasierte Rezeption macht voraussichtlich andere Aspekte eines Kunstwerkes sichtbar, als ein stärker historisierender Zugang. Will man umgekehrt nicht einem Relativismus des Ästhetischen das Wort reden, bleibt erklärungsbedürftig, auf welche einschränkende Weise das Kunstwerk einer beliebigen Rezeption Grenzen zu setzen in der Lage ist oder sein sollte. Schließlich ist nicht jede denkbare Reaktion einem ästhetischen Gegenstand gegenüber auch schon eine angemessene.

³ Wenn ästhetische Erfahrung die entscheidende Instanz darstellen soll, die erst ästhetische Qualitäten als solche identifizierbar macht, so liegt die Frage nahe, ob die beiden konstitutiven Aspekte der Autonomie und Relationalität des Ästhetischen dann ihrerseits auf entsprechend erfahrbare Weise miteinander zusammenhängen müssen. Zu dieser Frage nehmen wenige Theoretiker Stellung, Ausnahmen davon sind jedoch Christoph Menke in seinem Buch *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt/M. 1991 und Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003. In beiden Fällen soll es eine negative Reflexivität sein, die als bestimmende Form ästhetischer Erfahrung zugleich deren Relationalität ausmacht sowie die Autonomie der Kunst konstituiert und entbirgt.

⁴ Im folgenden verwende ich den Begriff des Ästhetischen als Überbegriff für alle sinnlich-perzeptiven und phänomenalen Facetten von Erfahrung.

I. Ästhetische Erfahrung zwischen Präsenzerfahrung und Reflexion

[5] Die in der Traditionslinie von John Dewey stehenden Ansätze verstehen ästhetische Erfahrung (ab jetzt kurz: ä. E.) als eine Unterform lebensweltlicher Erfahrungen. Dementsprechend gehen sie davon aus, daß wir uns auch im Modus des Ästhetischen irgendwie zu der Welt verhalten, in der wir leben. Das Ästhetische ist für Dewey damit von vorneherein nicht radikal autonom gedacht, sondern eine gesteigerte Variante der Erfahrung von Innerweltlichem. Das Paradigma dieser Theorie ä. E. sind Erfahrungen innerhalb von alltäglichen Situationen, in denen sich etwas über Welt erschließt, sei es z.B. die wechselnde Farblichkeit einer Landschaft oder die Intensität eines Blickes. Spezifisch ästhetisch wird eine Erfahrung gemäß Dewey jedoch erst ab dem Moment, wo man sich einer solchen welterschließenden Erfahrung deutlich gewahr wird. Weil es dabei weniger um den Aspekt der Welterschließung als um die Vergegenwärtigung solcher Welterschließung geht, wähle ich hier den Ausdruck ‚präsenztheoretisch‘ für Deweys Position und die ihm folgenden Ansätze. Für Dewey, darin von Darwin inspiriert, ist ästhetische Erfahrung eine Interaktion von Organismus und Umwelt, die mit dem Abbau von Spannung einhergeht und auf einen erfüllten Abschluß zielt, der emotional markiert ist. Dewey grenzt den Begriff der ä. E. weiterhin von solchen lebensweltlichen Erfahrungen ab, die er „anästhetische“ nennt. Anästhetische Erfahrungen sind gegeben, wenn wir dem, was uns zustößt oder uns in der Vergangenheit widerfahren ist, keinen inneren Zusammenhang, keine dramaturgische Einheit und dadurch auch keinen emotionalen Wert verleihen. Es sind die alltäglich routinierten Situationen, in denen wir uns treiben lassen und wo wir die Dinge um und in uns als automatisch aufeinander folgende weitgehend übersehen.

[6] „Was eine ästhetische Erfahrung ausmacht, ist die Umwandlung von Widerständen und Spannungen, von an sich zur Zerstreung verleitender Erregung, in eine Bewegung, die auf einen umfassenden, erfüllten Abschluß hinzielt.“⁵

[7] Ästhetisch besetzen können wir demzufolge eine intellektuelle Tätigkeit ebenso wie ein Handwerk, die Kunst oder die Natur. Kein Gegenstand ist von sich aus privilegiert für ästhetische Erfahrung.

[8] Martin Seel, der in vielem direkt an Dewey anschließt, variiert Dewey dahingehend, daß er u.a. in seiner „Ästhetik des Erscheinens“ die im engeren Sinne auf Kunst bezogene ä.E. abhängig macht von einer vor allem kontemplativen und imaginativen Vergegenwärtigung des sinnlichen Wahrnehmungsscheins eines Artefaktes. Die sinnliche Erscheinungsweise eines ästhetischen Gegenstandes ist Seel zufolge diesem nicht äußerlich, vielmehr artikuliert sich gerade darin in unverwechselbarer Weise eine durch ihn präsentierte Weltsicht. Sinnliche und intellektuelle Dimensionen sind in der Konstellation eines Kunstwerks einzigartig miteinander vermittelt und dergestalt als ‚spezifische Weisen die Welt zu sehen‘, erfahrbar. Einschränkend fügt Seel dem hinzu:

[9] „Nicht die Akzeptierbarkeit, lediglich die Aktualität der vom Kunstwerk präsentierten Sichtweise ist Ausschlag gebend für seine ästhetische Geltung.“⁶

⁵ John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1988, S. 70.

[10] Dieses Verständnis von ä. E. als emphatischer Gegenwartserfahrung („Aktualität“ zählt) bzw. als Erfahrung einer Vergegenwärtigung von anschaulich gemachter Erfahrung wird in späteren Schriften von Seel noch im Blick auf Kunst modifiziert, wenn er konstatiert:

[11] „Im Unterschied zu den Gegenständen reiner Kontemplation sind Kunstwerke Zeichen einer bestimmten Sicht der Welt. Im Gegensatz zu den Objekten der geschmacklichen Wertschätzung stellen Kunstwerke nicht angenehme oder gefällige Situationen her oder geben ihr Kontur, sie stellen menschliche Lebenssituationen in ihrer existenziellen Bedeutung dar.“⁷

[12] Ästhetisch erfahrene Gegenstände haben demnach im Unterschied zu vergleichbaren Erfahrungen, z.B. der meditativen Vertiefung oder der Lust/Unlust an etwas, eine semiotische plus eine existenzielle Dimension. Insofern dasjenige, was für Individuen oder auch Gemeinschaften von „existenzieller Bedeutung“ sein kann, stark variiert, muß Seel es zwangsläufig offen lassen, was gerade unter dieser Bestimmung des Kunstartigen genauer verstanden werden kann. Alles, was die Menschen im Guten wie Schlechten angeht, soll jedenfalls im Gewand der Kunst – und laut Seel nur in diesem – so erfahrbar sein, daß wir uns in nicht-trivialer Hinsicht einer jeweils präsentierten Wertsphäre intensiv gewärtig werden.

Das ästhetisch inaugurierte Verstehen entspricht Seel zufolge aber nicht einer bloßen Dekodierung eines zeichenhaften Sinns, weil mit dem Ästhetischen der Spezialfall gegeben ist, in dem Signifikant und Signifikat zusammenfallen. Buchstäblicher und metaphorischer Sinn überlagern sich im ästhetischen Erscheinen dergestalt, daß zugleich die interne Spannung dieser Sinnmomente unauflösbar bleibt und jede ausdeutende Sinnfestlegung eines ästhetischen Gegenstandes zu kurz greifen muß. Diese interne Komplexität führt aber gemäß der Seelschen Variante einer präsenztheoretischen Konzeption ä. E. nicht zum Verzicht auf deutende Sinnbeilegung. Vielmehr ist es gerade diese Komplexität des Ästhetischen, die in der richtigen ästhetischen Einstellung verstehend vergegenwärtigt wird.

[13] Auf zwei Dinge dieses Ansatzes kommt es mir hier an: Zum einen legt die Betonung des Präsenzhaften und Erscheinungsartigen des Ästhetischen es nahe, daß in die Aktualität der Konfrontation mit einer ästhetischen Erscheinung auch die sinnlichen Dimensionen einer solchen Begegnung zu ihrem Recht gelangen. Auch die senso-motorischen und perzeptiv-affektiven Facetten der Reaktion auf etwas Erscheinendes gehen voraussichtlich in den Prozeß der Bedeutungsbeilegung mit ein, motivieren und konterkarieren eine solche. Zum anderen ist mit dem Hinweis auf die existenzielle Bedeutung zumindest von Kunst eine Verbindung zur außerästhetischen Wertsphäre hergestellt, die, worauf ich noch zurückkommen werde, richtig verstanden, keine schlechte Funktionalisierung von Kunst bzw. keine problematische Einschränkung ihrer Autonomie bedeuten muß.

[14] An diesem Punkt eröffnet sich eine Vergleichsmöglichkeit zu einem anderen Traditionsstrang der Theorie ä. E., die auf Adorno zurückgeht und hier als ‚reflexionstheoretischer Ansatz‘ umrissen werden kann. Im Kontrast zur präsenztheoretischen Betonung der emphatischen Abschließbarkeit einer Erfahrung im Kul-

⁶ Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M. 2003, S. 82ff.

⁷ Martin Seel, „Kunst, Wahrheit, Welterschließung“, in: F. Koppe (Hrsg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt/M. 1991, S. 44.

minationspunkt einer intensiv erlebten Gegenwart betont Adorno und in der Folge davon vor allem Christoph Menke die prinzipielle Unabschließbarkeit und Subversivität aller Verstehensbemühungen im Ästhetischen. Die Bestimmung des Ästhetischen fällt hier geradewegs aporetisch sowie dynamisch aus: Aporetisch ist das Ästhetische Menke zufolge sowohl von seiner gegenstandstheoretischen wie von seiner erfahrungstheoretischen Seite her: Im ästhetischen Gegenstand trifft eine irreduzibel materielle auf eine zeichenhafte Seite, die wechselseitig aufeinander verweisen, ohne je ineinander übersetzbar zu sein. Im Verstehen-Wollenden Nachvollzug dieser internen Polarität des ästhetischen Gegenstandes soll sich nun die ästhetische Erfahrung in einer unendlichen Selbstdurchstreichung verlieren. Jede Identifizierung des Gegenstandes bringt notwendig sein Anderes hervor, das der vorangegangenen Identifizierung uneinholbar fremd bleibt. Im motivierten Zugang auf dieses Andere verliert sich der Gegenstand dem Begreifen-wollenden Zugriff erneut und so setzt sich die ihrerseits aporetische Dynamik der Verstehen-wollenden Extrapolation des Gegenstandes unendlich fort. Diese Dynamik der sich selbst immer wieder durchstreichenden Verstehensbemühungen führt nun aber nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, zu einer melancholischen Einsicht in die absolute Relativität ästhetischer Erfahrung bei Menke, als vielmehr über eine implizite Bejahung dieses Scheiterns zur Erfahrung von Schönheit:

„Nach dieser veränderten Auffassung ist die Einsicht in die prinzipielle Unverstehbarkeit des künstlerischen Gegenstandes nicht schon in der Erschütterung von Identifizierungen enthalten. Sie ist vielmehr ein der Erfahrung des Schönen implizites Moment.“⁸

[15] Diese Erfahrung ist als ästhetische resistent gegen jede Form außerästhetischer Vereinnahmung und kann sich diesem Ansatz zufolge gerade aufgrund ihrer Autonomie als eigenständige Wertsphäre im außerästhetischen Bereich souverän behaupten.

[16] Worauf es mir hier im Blick auf diese reflexionstheoretische Version ä. E. ankommt, sind verkürzt gesagt, wiederum zwei Momente: Erstens, daß ihr zufolge Ästhetik erst in einem prozessualen Vollzug von Verstehensbemühungen konstituiert wird, auch wenn diese bei Menke reflexionstheoretisch nur als negative zu denken ist. Ästhetik existiert außerhalb dieser Prozessualität nicht und daraus ergibt sich aber die positive Bestimmung, daß Ästhetik als ein Modus von Zeiterfahrung, die sich eben als eine bestimmte Form einer Verstehensbewegung angesichts eines aporetischen Gegenstandes zeigt, verstehbar wird. Der zweite Aspekt, der mich an diesem Ansatz hier interessiert, ist die explizite Heraushebung des Eigensinns des Ästhetischen. Dieser bleibt aus reflexionstheoretischer Sicht gerade darin bewahrt, daß die das Ästhetische allererst konstituierende Erfahrung sich nicht wahllos projektiv verhält. Vielmehr ist ä. E. intern verwiesen auf die – bei Menke einseitig aporetisch gedachte – Struktur des künstlerischen Gegenstandes, der ja jedes auf sich bezogene Verstehen dem Autor zufolge zwischen seine beiden inkommensurablen Pole bloßer Materialität und Zeichenhaftigkeit endlos hin- und hertreibt. Auch wenn man die aporetische Strukturbestimmung des ästhetischen Gegenstandes und der korrespondierenden Erfahrung nicht plausibel findet, läßt sich aus diesem Ansatz eine dynamisierte Strukturbestimmung des Ästhetischen gewinnen: Denn erst in der Dynamik des erfahrenden Reflexionsvollzugs konstituiert sich der ästhetische

⁸ Christoph Menke, „Umrisse einer Ästhetik der Negativität“, in: *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt/M., 1991, S. 206.

Gegenstand, der umgekehrt diese Dynamik allererst antreibt. Eben deshalb ist die reflexionstheoretische Auffassung von Ästhetik eine relationale, da in ihr jedwede starr gedachte Subjekt-Objekt-Positionierung von Erfahrung und Gegenstand konsequent in eine wechselseitig sich bestimmende Bewegung aufgelöst wird.

[17] Trotz der Unterschiede gilt in gewisser Weise sowohl für den präsenztheoretischen wie für den reflexionstheoretischen Ansatz, daß der Reflexion ein gewisses Primat bei der Konstitution eines ästhetischen Gegenstandes zukommt. Im präsenztheoretischen Konzept der ä. E. geht Reflexion als Instanz der Metaerfahrung in die emphatische Selbstvergewisserung angesichts des Ästhetischen ein. Man wird sich einer Erfahrung als solcher bewußt und muß es Dewey et al. zufolge auch, soll es sich um eine spezifisch ästhetische und nicht um eine anästhetische Erfahrung handeln. Dabei sichert sich jedoch die ästhetische Erfahrung wiederum Seel zufolge zwei Erkenntnisse: Erstens, daß Kunstwerke und ästhetische Gegenstände aufgrund ihres spezifischen Erscheinens nicht semantisch-propositional reduzierbar sind, und zweitens die bislang noch nicht erwähnte Einsicht, daß die erfahrende Durchdringung des ästhetischen Gegenstandes eine Begegnung mit einer Weltsicht ist, die den eigenen Standpunkt sowie den der Kunst selbst in seiner Begrenztheit potenziell relativiert.⁹

[18] Im Fall der reflexionstheoretischen Konzeption ä. E. ist Reflexion, als die alle Identifizierung negierende Instanz, ebenfalls die maßgebliche Instanz der Ästhetisierung. Nur anders als die präsenztheoretische Version versteht sich dieser Ansatz als explizit anti-hermeneutisch. Es geht der reflexionstheoretischen Konzeption von Ästhetik bei Menke nicht um die Erfahrung und Feststellung, daß mögliche Identifizierungen und Ausdeutungen eines ästhetischen Gegenstandes im Sinne seiner Polysemie immer schon relativierbar sind. Vielmehr geht man ihr folgend sozusagen mit nichts nach Hause, außer mit der sich selbst antreibenden Unendlichkeit prinzipiell scheiternder Verstehensbemühungen.

[19] Angesichts dieser schwindelerregenden Sisyphehaftigkeit, der wir im Ästhetischen bei Menke begegnen und angesichts der als existenziell beschworenen Aufladung des Ästhetischen mit Bedeutungsschwere bei Seel fällt auf, daß die im engeren Sinne phänomenale Dimension ä. E. bei beiden Ansätzen merkwürdig ausgeblendet bleibt. Nach eben diesem Status phänomenaler Aspekte ä. E. möchte ich an einem konkreten Beispiel, nämlich dem des Kinos, fragen. Die Momente eines phänomenalen Erlebens, Verstehens und Wahrnehmens eines ästhetischen Gegenstandes scheinen in beiden skizzierten Theorien eher zu den Präliminarien oder wenigstens zu denjenigen Dimensionen ästhetischer Erfahrung zu zählen, deren positive oder negative, auf jeden Fall reflexive Überwindung erst eigentlich ins Reich des Ästhetischen zu führen scheint. Eben die darin implizite Abwertung der Rolle des Ästhetischen gegenüber dem Reflexiven bei der Konstitution eines ästhetischen Gegenstandes scheint mir jedoch problematisch zu sein.

⁹ Vgl. M. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M. 2003.

2. Zur Phänomenologie des Realitätseindrucks im Kino

[20] Was cinematografische Erfahrung im Kern ausmacht, wird allgemein unter der Kategorie der Illusionsbildung zusammengefaßt. Einer der wichtigsten Philosophen des Films, Christian Metz, konkretisiert dies so:

[21] „Zu den Problemen der Filmtheorie zählt als eines der wichtigsten das des Realitätseindrucks des Kinos, den der Zuschauer vor der Leinwand empfängt. [...] Der Film löst beim Zuschauer einen Prozeß der „Partizipation“ aus, der in gleicher Weise die Wahrnehmung und die Gefühle betrifft (man langweilt sich fast nie im Kino); der Film trifft von vorneherein auf eine bestimmte Form von Illusionsbereitschaft (die offenbar nicht total ist, jedoch bedeutend stärker als irgendwo anders); der Film versteht es, sich an uns zu wenden, mit dem Ton der Evidenz und mit der überzeugenden Art des ‚Es ist so‘.“¹⁰

[22] Zu den verstärkenden Rahmenbedingungen der Illusionsbildung, so läßt sich Christian Metz hier ergänzen, gehört bereits das Setting des Kinos. Die Schließung und die Verdunkelung des Kinosaals, die forcierte Platzierung des Sounds (Dolby-Stereo-Surround-System) sowie die relativ eingeschränkte motorische Beweglichkeit im Kinossessel sind erst relativ spät – mit der Erfindung des Tonfilms – eingeführt worden. Sie dienen allesamt dem Zweck, die unmittelbare Umgebung des Kinozuschauers in ihrer lebendigen Wertigkeit für dessen Gegenwartsbewußtsein während der Vorführung abzusenken. Durch diese spezifische Konstellation des Settings kann die sicht- und hörbare Bewegtheit der Ton-Bildsequenzen auf der Leinwand dominant werden und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die Differenz zwischen der Wirklichkeit on-screen und der Wirklichkeit off-screen bleibt dabei latent für die Betrachter wahrnehmbar. Gerade von dem Differenzbewußtsein hängt der Genuß der ästhetischen Wahrnehmung unter anderem mit ab, wie bereits die klassischen Theoretiker der Illusion Mendelssohn, Goethe und Diderot im Blick auf naturalistische Kunst hervorhoben. Wäre es anders, würden wir wahrscheinlich angesichts von Monstern auf der Leinwand schreiend den Kinosaal verlassen, anstatt lustvoll verängstigt im Kino sitzen zu bleiben. Filmwahrnehmung ist dabei nicht bloß ein passives Bezeugen eines in die Zeit verlängerten, visuell-akustischen Inputs. Vielmehr gehen Aktivitäten wie Deutung, Einordnung und projektive Ergänzung von Abstraktem und Ausgelassenem unmittelbar darin ein.¹¹

[23] Eine wichtige Dimension der projektiven Ergänzung von Film basiert z.B. auf der Bereitschaft und Fähigkeit des Zuschauers, die relativ begrenzten Filmfiguren mit Erfahrungen und Erinnerungen auszustatten, für die wir vom Film verbale und non-verbale Hinweise (sog. ‚cues‘) bekommen. Wir sehen z.B. einen Mann, gespielt von Harrison Ford, der sein elegantes Haus in Richtung Auto verläßt, während er von einer Frau, einem Hund und einer Tochter verabschiedet wird. In der nächsten Szene sehen wir einen tätowierten anderen Mann, gespielt von Robert de Niro, der aus dem Gefängnis entlassen wird. Schon wissen wir, daß der eine ein erfolgreiches bürgerliches Leben lebt, der andere das Gegenteil dazu darstellt und beide wahrscheinlich bald aufeinander stoßen werden, da aus Gründen der Filmökonomie in Spielfilmen selten bis nie Figuren so markant und star-

¹⁰ Christian Metz, *Semiotologie des Films*, München 1972, 21-22.

¹¹ Vgl. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Zürich 1986, James J. Gibson, *Wahrnehmung und Umwelt*, München 1982, Albert Michotte van den Berck, „Der Realitätseindruck im Kino“, *Montage AV* 12 (2003) 1, 126-135, Christian Metz, *Semiotologie des Films*.

besetzt eingeführt werden, die später nicht mehr vorkommen. Worüber der Schnitt des Films sozusagen auf der Oberfläche hinwegspringt sind ganz systematische Lücken, die, in Abwandlung von Wolfgang Iser's Begriff vom „impliziten Leser“, der implizite Zuschauer nicht nur semantisch, sondern auch imaginativ füllt. Im Laufe der Zeit, in der wir mit dem Medium des Kinos Umgang haben, erwerben wir auch durch das Kino selbst ein Genrewissen, das wir bei der Betrachtung von Filmen wiederum deutend auf sie anwenden können. Die richtige Zuordnung von Rück- und Vorblenden, die Zuordnung von on- und off-Ton zum Hinter- und Vordergrund der Spielhandlung, die Entdeckung von Zitaten im Film, sowie die ständig revidierbare, innere Vorwegnahme einer erwartbaren Ereignisabfolge dienen als Folie für einen Spannungsaufbau bei der Filmbeachtung und forcieren die eigene psycho-physische Verstrickung mit dem Leinwandgeschehen insgesamt.¹²

[24] Anders als im Falle einer kognitiven oder optischen Illusion im Alltagsleben – wo wir z.B. fälschlicherweise x als y wahrnehmen und uns damit über die Wahrheit des Sachverhaltes x täuschen - gilt für die ästhetische Illusionsbildung des Kinogeschehens weniger der Kontrast von Täuschung versus Wahrheit als vielmehr der Unterschied zwischen Abstrakt-Unlebendigem und Plastisch-Lebendigem. Der Filmtheoretiker Bela Balazs hat dies so auf den Punkt gebracht:

[25] „Einzelwirklichkeiten ergeben noch keine Wirklichkeit, Tatsachen noch keine Wahrheit. Hingegen kann die Bedeutung der Zusammenhänge, der Sinn der Wirklichkeit auch in einem Märchen enthalten sein. [...] Denn das Gegenteil von falsch ist nicht wirklich, sondern echt. Das Gegenteil von verlogen ist nicht wirklich, sondern wahrhaftig. Sogar das Gegenteil von unwirklich ist in der Kunst nicht das dokumentarisch Tatsächliche, sondern das Lebendige, sinnfällig Gegenständliche. Aber echt, wahrhaftig, lebendig kann auch ein Chaplin-Märchen sein.“¹³

[26] Film, so läßt sich hier anschließen, kann auf den Zuschauer „echt“ wirken, sofern er es vermag, ihn in affektiv-geistige Resonanz zu versetzen. Nicht die attrappenartige Nachahmung eines empirischen Geschehens ist dabei der wirkungsmächtige Aspekt der filmischen Illusionsbildung. Vielmehr ist es die für das Bewußtsein bestehende Überwertigkeit des Kinogeschehens, die für den Zeitraum der Filmvorführung die Position der dominierenden Umwelt für den Zuschauer einnimmt, mit der dieser psycho-physisch interagiert. Wir füllen nicht nur als rein semantische Maschinen sozusagen projizierend die systematischen Leerstellen der Filmerzählung aus. Vielmehr reagieren wir auch somatisch unmittelbar, d.h. mit beschleunigtem Herzschlag, mit Gänsehaut, Schreck, Atemanhalten, Spannung-Entspannung, mit Tränen und Lachen, mit Schreck oder Langeweile und Angst auf das Geschehen on-screen. In diesem Sinne ist es eine Unterbestimmung, von Kino als einem rein visuell-akustischen Medium zu sprechen.

[27] Aus diesem Grund hat die Filmtheoretikerin Vivian Sobchack im Rückgriff auf Merleau-Ponty die synästhetischen und vorreflexiven, sinnlich-emphatischen Reaktionen auf das Filmmedium als die eigentlich primären und bedeutungs-

¹² Es ließen sich weitere Facetten der projektiven Ergänzungsleistungen anfügen, wie etwa die automatische Zuordnung des Tons auf die On- oder Off- Ebene der Erzählung, die Konstruktion von Linearität eines Geschehens auch angesichts paradoxaler oder rekursiver Zeitorganisation im Film etc., die hier der Kürze wegen nicht alle aufzählbar sind.

¹³ Bela Balazs, *Der Geist des Films*, Frankfurt/M. , 2001, 129.

stiftenden Umgangsweisen mit diesem Medium beschrieben. Ihr zufolge sind es gerade die körperlich grundierten Reaktionen auf Film und nicht die analytischen Reflexionsbemühungen gegenüber einem Filmgeschehen, die ausmachen, daß das Wirklichkeitsbewußtsein gegenüber cineastischer Präsentation verstärkt wird.¹⁴

[28] „Sämtliche Körper innerhalb einer Filmerfahrung – sowohl die Zuschauerkörper als auch die auf der Leinwand, sowie die Leinwand selbst sind potenziell subversive Körper. Sie alle haben die Möglichkeit auf zwei Ebenen zu funktionieren: in einem übertragenen Sinne sowie auch in einem wörtlichen Sinne. Gleichwohl sind alle diese Körper materiell eingegrenzt und können daher spezifisch verortet werden, wobei jeder von ihnen zur Grundlage von Semantik, d.h. von Sinn und Bedeutung werden kann. Denn jeder Körper verhält sich zum anderen auf reversible Weise wie Figur zu Hintergrund. Insofern kann man sagen, daß Bedeutung ihrem Ursprung nach sowohl den Körpern als auch den Repräsentationen entspringt.“¹⁵

[29] Sobchack bezeichnet den Zuschauer daher mit einem Neologismus als „cinästhetischen Körper“, in dem „Kino“ (engl.: cinema) und „Synästhesieerfahrung“ quasi zusammengeschmolzen sind. Philosophisch gewendet geht es dabei darum, eine starre Subjekt-Objekt-Trennung mit Blick auf das Verhältnis von Leinwandgeschehen und Zuschauerposition aufzuheben, sofern der „cinästhetische Körper“ gerade als ein dritter Term beides umgreift und dieses Verhältnis als eine reziprok dynamische Relation erfahrbar macht. In der somatisch-affektiven Transformation und Ergänzung des Leinwandgeschehens erlebt der Zuschauer wiederum im Rückschlageffekt das Leinwandgeschehen als umso stärker verlebendigt und in diesem Balacz'schen Sinne erlebt er es als „wirklich“, und „echt“.

3. Der Leihkörper des Films

[30] Die m.E. wichtigste Abstraktion des Films, die durch den Betrachter illusionsbildend ausgeglichen werden muß, um lebendig und echt zu werden, ist die Zweidimensionalität des Leinwandgeschehens. Nimmt man Sobchacks Ansatz auf, so läßt sich eine weitere Funktion des synästhetisch-somatischen Einsatzes in der Filmrezeption beschreiben: Der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz vermag es, die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension seines spürenden Körpers gewissermaßen zu „kippen“. Das ist insofern ein Zusatz zu Sobchack, als es über die synästhetische Fundierung der Bedeutungszuschreibung seitens des Zuschauers hinausführt, hin zu einer auch phänomenalen Raumqualität des Kinos selbst. Es bleibt zwar der Körper des cinästhetischen Subjekts der ‚Leihkörper des Filmgeschehens‘, aber er ist tatsächlich ein Raum – eben ein somatischer Bedeutungsraum – der die 3. Dimension stiftet, in die sich das Filmgeschehen sensitiv-affektiv einlagern kann. Der Betrachter wird selbst zum temporären ‚Leihkörper‘ der Leinwand und ist damit seinerseits konstitutiver Bestandteil der filmischen Apparatur.

[31] Dieser Leihkörper erfährt nun an sich selbst auch notwendigerweise eine doppelte Verzeitlichung: Neben der hintergründigen Wahrnehmung der für die

¹⁴ Vivian Sobchack, „What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“, *Senses of Cinema* 2000, URL: <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html>

¹⁵ Sobchack, ebd.

Aufmerksamkeit herabgesenkten Gegenwart der empirischen Umgebung (Kino-saal) folgt nun der Leihkörper in seiner Resonanz auch dem fiktiven Zeitverlauf des montierten Filmnarrativs. Auf narrativer Ebene springen wir mit dem Leinwandgeschehen gegebenenfalls über gigantische, z.T. galaktische oder paradoxe Zeiträume hinweg, während wir zeitgleich auf der Ebene der empirischen Raumzeit bedauern mögen, daß unsere ästhetische Verstrickung bald ein Ende haben wird. Die mehr oder weniger latent bewußte Differenz von empfundener, gegenwärtiger Zeit im Kinosaal und zugleich empfundener fiktiver Zeitverläufe gehört mit zu den illusionskonstitutiven Differenzierungsleistungen, die dem Kinozuschauer dazu verhelfen, einen Bewußteinszustand ästhetischer Verstrickung von dem einer kognitiven Täuschung unterscheiden zu können.¹⁶

[32] Lebendige Wirklichkeit vermittelt sich uns prinzipiell durch das Medium unserer spürbaren Regungen. Indem wir unseren Wahrnehmungen im weiteren Sinne eine Deutung geben, verschaffen wir uns ein Bild von der jeweils akuten Umwelt. „Die Welt ist das, was ich wahrnehme“, mit diesem Satz faßt der Philosoph Merleau-Ponty die Möglichkeiten und Grenzen dessen zusammen, was für uns Menschen Realität heißen kann.¹⁷ Dieser basale anthropologische Mechanismus der prinzipiell leibgebundenen Vergegenwärtigung von Wirklichkeit wirkt nun im Kino ebenso. Wenn wir im Kino sitzen, folgen wir zumeist im Modus des Affiziertseins einem vorgegebenen Erzählfluß, der die semantische Dimension unserer Interaktionen mit dem On-Screen-Geschehen informativ einschränkt. Gerade weil der Betrachter aber zum Leihkörper wird, ist diese Semantik keine von ihm abgespaltene Facette der Filmbetrachtung, sondern eine, die auf seiner Leihkörperschaft aufbaut und zur partiellen Bedeutung seiner selbst wird.

[33] Nun wurde eingangs geschildert, inwiefern das Kinosetting im Verbund mit filmspezifischen Verfahren der Diegese dafür sorgt, daß die empirische Umgebung des Betrachters zugunsten der Fokussierung auf die Ton-Bildsequenzen unterwertig wird. Da zugleich eine massive leibliche Affizierung statthat, wie im Hinweis auf den Einsatz des cinästhetischen Leihkörpers hervorgehoben wurde, liegt es nahe, die Semantik des eigenen Empfindens in einer solchen Situation auch in Begriffen des Leinwandgeschehens zu spezifizieren, das die Aufmerksamkeit okkupiert. Das Leinwandgeschehen wird zum thematischen Bezugsobjekt oder intentionalen Organisationsprinzip des Verständnisses der eigenen somatisch-synästhetischen Reaktionen.

[34] Da die Lebendigkeit und illusionäre Kraft des Kinos ein graduelles Phänomen der Interaktion ist, kann man im Laufe eines Films auch mehr oder weniger stark und mehr oder weniger durchgängig verstrickt sein. Die Schwelle zur ganz persönlich ergreifenden Verstrickung ist so oder so immer dann durchbrochen, wenn im Fokus der bewußten Aufmerksamkeit eine narrative Selbstausslegung in Begriffen des Leinwandgeschehens anhebt, das darin als Quelle der Minderung oder Steigerung des eigenen Wohlergehens erscheint.¹⁸ Dieser implizite Rückbezug auf die Qualität des eigenen Wohlergehens ist zugleich ein auszeichnendes Merkmal der emotionalen Wahrnehmung von etwas. Ein derart emotionaler Distanzverlust im Verhältnis zum Leinwandgeschehen ist deshalb nicht zu ver-

¹⁶ Diese Differenzierungsleistung fungiert geradezu als Bedingung für die Lust an einer ästhetischen Illusion, was auch im Falle der Konfrontation mit schrecklichen Szenarien beibehalten oder gar gesteigert erfahren werden kann.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Das Primat der Wahrnehmung*, Frankfurt/M. 2003, S. 117.

¹⁸ Diese kann, wie gesagt, muß aber nicht eine Funktion der Identifikation mit einer Figur des Films sein.

wechseln mit einer kognitiven oder perzeptuellen Täuschung über Realitätsebenen¹⁹, weil wir in dem, was wir während der begrenzten Gegenwart der Filmvorführung so emotionalisierend durchleben, nie als ganze Personen aufgehen. Das Hintergrundbewußtsein davon, im Kinosaal zu sitzen und ein Leben zu haben, das größer ist als das Kino, bleibt die feste Grundlage der Selbstverortung des Kinozuschauers.

[35] Da die eigene Geschichtlichkeit und biografische Erlebnisspur die intellektuelle und emotionale Angehörigkeit einer Person prägt, erklärt sich auch die Individualität des Filmerlebens. Die notwendigen projektiven Ergänzungen des Leinwandgeschehens während einer Filmbetrachtung speisen sich für jeden Leihkörper bzw. Zuschauer aus einem ganz eigenen Erlebnis- und Erfahrungshintergrund.

4. Zur Struktur cineastischer Einfühlung

[36] Im Blick auf die Darstellung cineastischer Einfühlung läßt sich die erfahrungs- und bedeutungskonstituierende Dimension der Leihkörperschaft von der im engeren Sinne emotionalen Identifizierung mit dem Leinwandgeschehen unterscheiden, wobei letztere auf ersterer aufruht. Nur für die emotionalen Reaktionen der Freude, Traurigkeit, Wut, Enttäuschung etc. auf die Figuren und Handlungen des Filmnarrativs gilt, daß es sich um einen Erfahrungsmodus der emphatisch-existenziellen Sorte handelt. Dies ist nun nicht so zu mißverstehen, als ob das durch uns zunächst somatisch verlebendigte und dann emotional besetzte Leinwandgeschehen sozusagen inhaltlich in der Hierarchie möglicher existenzieller Belange als so überragend wichtig eingestuft würde. Am Ende ist jeder Film „doch nur ein Film“, wie wir uns zu trösten wissen. Existenziell wird das cineastische Erleben im Modus des Emotionalen allein aufgrund der Tatsache, daß wir in emotionalen Zuständen, und nur in diesen, etwas überhaupt so erfahren, daß und wie es unsere persönliche Befindlichkeit tangiert. Daß ein Filmgeschehen es vermag, unsere Befindlichkeit akut negativ oder positiv zu verändern, liegt nach meiner Auffassung eben in der Möglichkeit der Übersetzbarkeit unserer Somatik in den narrativen Verlauf des Leinwandgeschehens begründet. Um diesen Gedanken zu substantialisieren, möchte ich abschließend auf die Analyse der Einfühlung kommen, wie sie der Wissenschaftstheoretiker Michael Polanyi vorgelegt hat. Das aus meiner Sicht Interessante an Polanyis Ansatz liegt darin, daß er den Zusammenhang der Dimensionen von Intentionalität und Physis, Semantik und Somatik weder vor dem Hintergrund eines Leib-Seele-Dualismus zu konzipieren versucht, noch, wie die phänomenologischen Leiblichkeits-theorien es in der Folge von Merleau-Ponty häufig tun, zu einem dritten, chronisch schwer zu faßenden Leibesbegriffs Zuflucht sucht. Vielmehr verbindet Polanyi körperliche und geistige Dimensionen de facto funktional miteinander, insofern er in der Übersetzung von somatischen Empfindungen in die bedeutungstragende Wahrnehmung äußerer Dinge die Struktur aller Einfühlung überhaupt erkennt. Er schreibt:

[37] „Der Umstand, daß wir uns äußerer Dinge zuwenden, indem wir uns unseres Körpers gewahr werden, legt es nahe, die Reichweite unserer Körperempfindungen auszuweiten. Wann immer wir bestimmte Dinge gebrauchen, um von ihnen aus auf andere Dinge zu achten – also so, wie wir unseren Körper stets

¹⁹ Zur Unterscheidung dieser beiden Formen von Illusion vgl. Gregory Currie, *Image and Mind*, Cambridge, 1995.

gebrauchen –, verändern diese Dinge ihr Aussehen. Sie erscheinen uns als diejenigen Entitäten, auf die wir von jenen aus unsere Aufmerksamkeit richten, – gerade so, wie wir unseren Körper als die äußeren Dinge empfinden, denen wir uns von ihm aus zuwenden. In diesem Sinne können wir sagen, daß wir uns die Dinge einverleiben, wenn wir sie als proximale Terme eines impliziten Wissens fungieren lassen - oder umgekehrt, daß wir unseren Körper soweit ausdehnen, bis er sie einschließt und sie uns innewohnen.“²⁰

[38] Auf unseren Zusammenhang bezogen läßt sich abschließend die Erfahrung des Kinos in Begriffen dieser stummen, zweigliedrigen Relation der Einfühlung rekonstruieren: Zu den implizit bleibenden Dimensionen unserer Leihkörperschaft im Kino zählen unsere neuronalen, organischen und senso-motorischen Regungen sowie Synästhesien, derer wir uns im Lichte des Leinwandgeschehens bewusst werden, d.h. im Lichte der Größe, Lage, Gestalt, Form und Bewegung von Objekten bzw. Sequenzen, auf die wir unsere Aufmerksamkeit richten. Der Leihkörper des Zuschauers spielt dabei die Rolle des proximalen Terms, der uns als solcher, in seinen somatischen Regungen und Schwingungen, unaussagbar gegeben ist. Dessen werden wir uns innerhalb des Kinos im Lichte des montierten Leinwandgeschehens gewahr, das als der narrativ aussagbare, distale Term fungiert. In der expliziten Form der Filmerzählung also erleben wir unsere implizit bleibenden, somatischen Erregungen im Kino.

[39] Umgekehrt ist der Bruch mit dem Film da gegeben, wo wir die Filmerzählung nicht mehr als distalen Term unserer proximalen, somatischen Regungen fungieren lassen und stattdessen z.B. in unsere private Biografie assoziativ abwandern. An diesem Punkt haben wir die Welt des Films innerlich bereits verlassen.

[40] In Abgrenzung zu den herkömmlichen Illusionstheorien etwa von Christian Metz und Albert Michotte, die Illusionsbildung im Kino nur vor dem Hintergrund einer strikten ‚Dissoziation der Wirklichkeitsräume‘ (hier Kino – dort empirische Welt) denken,²¹ zielt die hier entwickelte Position darauf, die strikte Binarität von Film als Leinwandgeschehen und Zuschauer als passivem Empfänger zugunsten einer Theorie des Kinos aufzugeben, wonach die spezifische Erfahrung der Leihkörperschaft zur Konstitution des Filmgeschehens gehört, ohne die ein Film als Film unvollständig bleiben muß.

5. Fazit

[41] Wie verhalten sich nun die bisherigen Ausführungen zu den beiden eingangs gestellten Fragen nach der Autonomie und Relationalität des Ästhetischen, wie sie im präsenz- und reflexionstheoretischen Theorien ästhetischer Erfahrung ausbuchstabiert worden sind?

Eine radikale Autonomie im Sinne der vollständigen Unabhängigkeit des Kino-ästhetischen von allem Außerästhetischen kann es schon von daher nicht geben, weil der Leihkörper als Konstituente des Kino-Settings selbst bereits eine außerästhetische Komponente ist. Denn unser Körper dient nun mal, wie Merleau-

²⁰ Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, Frankfurt/M. 1985, 53ff.

²¹ Deutlich wird der Kontrast zu der hier entwickelten Position besonders an folgendem Zitat von Metz: „Das kinematographische Ereignis ist im Gegensatz dazu völlig unreal, es spielt sich in einer anderen Welt ab; das nennt A. Michotte die „Dissoziation der Räume“; der Raum der Diegese und der des Saales (der den Zuschauer umschließt) sind inkommensurabel, keiner der beiden schließt den anderen ein oder beeinflusst ihn.“ Metz, *Implizites Wissen*, 30.

Ponty ausgeführt hat, in allen Lebensbereichen der Verarbeitung und Konstruktion von Wirklichkeit – nicht nur im Ästhetischen. Andererseits läßt sich gerade in bezug auf die zuvor skizzierte Permeabilität von Leinwand und Zuschauer im Kinoerleben festhalten, daß es sich hierbei um ein Spezifikum des Kinos handelt, das nicht auf andere ästhetische Bereiche wie Musik oder Malerei eins-zu-eins übertragbar ist. Insofern hätten wir mir der These vom permeablen Leihkörper zugleich die ästhetische Eigensinnigkeit dieses besonderen Mediums Kino innerhalb der Sphäre des Ästhetischen erfaßt.

[42] Daß es sich beim Kinoerleben um die Konfrontation mit Weisen der Welt-sicht handeln sollte, die noch dazu existenziell relevant sind (vgl. Seel), scheint mir zwar nicht falsch in bezug auf das Kino, aber eben in dieser Allgemeinheit auch nicht informativ zu sein. Die existenzielle Relevanz oder Bedeutung des Ästhetischen beschränkt sich vor dem Hintergrund meiner Ausführungen zum Kino auf die intervenierenden und in sich abgeschlossenen, emotionalen Verstrickungen mit einzelnen Sequenzen eines Filmnarrativs, weil wir nur in emotionalen Zuständen tatsächlich etwas so emphatisch erleben, wie es uns persönlich anrührt. Und das heißt ja: existenziell.

Im Blick auf den Aspekt der Präsenzerfahrung kann von cineastischem Erleben gesagt werden, daß es sich um eine bewußte Erfahrung der affektiven Verlebendigung einer mehr oder weniger abgeschlossenen Geschichte handelt. Und gerade weil wir uns dabei nicht über den Status des Fiktionalen täuschen, mit dem wir so illusionistisch verstrickt sind, bietet Kino für uns eine wichtige Genußmöglichkeit. Wir sind vom Handeln und von pragmatischen Orientierungen durch die Fiktion entlastet und können gleichwohl sozusagen konsequenzenlos die Dramen des Lebendigseins erfahren. Gerade dies bringt Kino in den Verruf, ein bloßes Zerstreungsmedium zu sein. Dieser Vorwurf ist aber seinerseits nur zu erheben, wenn man vom Standpunkt einer selbst begründungsbedürftigen, politischen oder moralischen Funktionsbestimmung des Ästhetischen ausgeht.

[43] Ein Motiv für die anhaltende Begeisterung gegenüber dem narrativen Kino, das ja nun mal als Massenmedium alle Ausrufe des Endes der Geschichte und der Erzählungen überlebt hat, ist womöglich gerade dies, daß wir im geschützten Raum der geschlossenen Erzählungen und endlichen Dramatisierungen von der Last der ‚metaphysischen Obdachlosigkeit‘ (Benjamin) und der prinzipiellen Unausdeutbarkeit des außerästhetischen Lebens vorübergehend befreit sind. Zudem erlaubt das Kino, um ein weiteres ästhetisch relevantes, außerästhetisches Motiv anzuschließen, dem das Kino in seiner Eigenart so hervorragend dient, das Ende einer Welt - eben der fiktiven - immer wieder selbst physisch überleben zu können. Diese letzte Unberührbarkeit trotz aller auch negativen und schmerzlichen Affizierung im Kino ist womöglich der eigentliche Trost, das eigentliche happy end des Mediums.

[44] Im Verhältnis zur reflexionstheoretischen Ausdeutung ä. E. ist dessen Betonung der Prozessualisierung und Verzeitlichung allen ästhetischen Erfahrungsvollzugs auch in meine Konstruktion des Kinoerleben eingetragen, wenn auch in sehr veränderter Form. In meiner Konstruktion ist es die narrative Selbstausslegung des Leihkörpers und seiner Affekte in Begriffen des Leinwandgeschehens, in der sich die Temporalisierung des ästhetischen Erlebens vollzieht. Anders aber als es u.a. Menkes These von der ewigen Selbstdurchstreichung allen Verstehens im Ästhetischen will, ist im cineastischen Erleben gerade die Dynamik der Übersetzung von unaussagbar Somatischem in aussagbare Fiktion eine Form von Sinnfestlegung, die m.E. ästhetisch gesucht und goutiert wird.

[45] Und schlußendlich führt die Einbeziehung der ästhetischen Dimensionen in die Bestimmung eines ästhetischen Gegenstandes zu einer anderen Kontur des Ästhetischen als es die reflexionstheoretische Theorie ästhetischer Erfahrung vorsieht. Letzterer zufolge wird, wie erinnerlich, der ästhetische Gegenstand aporetisch gedacht, als einer, der zwischen seinen Polen der Materialität und Zeichenhaftigkeit unauflösbar changiert. Während der ästhetische Gegenstand sich demnach immerhin noch von der sich auf ihn beziehenden, unendlichen Verstehensbewegung unterscheiden läßt, gehört in meiner Konstruktion bereits zur Materialität des Kinos der Leihkörper des Zuschauers selbst hinzu. Da dieser eine Bedeutung generierende Maschine ist, greift auf das Verhältnis von Zuschauer und Leinwand eben die Figur des impliziten Wissens, wie ich sie vorher im Rückgriff auf Michael Polanyi skizziert habe. Damit aber kulminiert ästhetisches Erleben (verstanden als aisthesis) im Umschlag zur ästhetischen Erfahrung gerade darin, daß somatisch fundierte Zuschreibungen von Bedeutung das letzte Wort haben.