



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Das Filmisch-Erhabene“

verfasst von

Manuel Beraha, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Betreut von:

A 066 582

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Prof. Dr. Christian Schulte

Die vorliegende Arbeit wäre nicht ohne die Mithilfe einiger Personen zustande gekommen, denen ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte. Meine erste Danksagung richtet sich an Prof. Dr. Christian Schulte für das Interesse an meinem Thema. Weiters danke ich Ruby Diemberger für ihre Geduld und Unterstützung. Besonderer Dank gilt meinen Eltern, die immer für mich da waren und diese Arbeit ermöglicht haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Der Film und das Erhabene	1
1.2 Zur Etymologie: Das Erhabene und das Sublime.....	2
1.3 Konjunkturen des Erhabenen	3
1.4 Problemstellung und Methodik.....	6
2. Theorien des Erhabenen zur Einführung.....	10
2.1 Das Erhabene als rhetorische Kategorie	10
2.2 Die doppelte Ästhetik des Erhabenen	11
2.3 Konzeptionen des Erhabenen seit dem 19. Jahrhundert	20
3. Das Filmisch-Erhabene	26
3.1 Explizite Theorien des Filmisch-Erhabenen.....	26
3.2 Konstitution des Filmisch-Erhabenen.....	35
3.3 Das Filmisch-Erhabene als Quelle der (Un-)Lust	57
3.4 Inszenierungen des Undarstellbaren im Film	67
4. Conclusio.....	82
Quellen	85
Literaturverzeichnis	85
Online-Quellen.....	92
Filmverzeichnis	93
Abstract (German)	95
Abstract (English).....	96
Curriculum Vitae	97

„For me, the cinema is not just pictures. It is something great, mysterious and sublime [...]“¹ – Abel Gance

1. Einleitung

1.1 Der Film und das Erhabene

Manchmal ist es nur eine Sequenz oder eine Einstellung, in der die Leinwand schwarz bleibt und das kontinuierliche Erklängen einer Dissonanz den Schrecken vor der Leere auslöst. Vielleicht ist es die Perspektive, aus der die ProtagonistInnen gezeigt werden, die Kamera, die sich mit ihrem Blick identifiziert und den ZuseherInnen ein schauerhaftes Gefühl vermittelt, wenn die Größe eines Berges oder die Weite des Meeres ihr Bewusstsein darauf lenkt, dass sie diesem Anblick nur aus der sicheren Position ihres Kinossessels heraus gewachsen sind. Wahrscheinlich wird das erhabene Gefühl jedoch dann ausgelöst, wenn Montage mit Bild und Ton zusammenspielt, um die Grenzen des Denkens herauszufordern. Das Erhabene ist eine Kategorie der Ästhetik und macht sich der RezipientIn in Form von Gefühlen erfahrbar, wodurch es nicht nur für die Analyse der bildenden Künste, der Literatur, der Architektur und der Musik interessant ist, sondern auch in Auseinandersetzung mit Filmen zu Erkenntnissen führen und so das Feld der Filmtheorie bzw. Filmphilosophie bereichern kann. Wenn wir Filme wie STROMBOLI (R: Roberto Rossellini, ITA/US 1950), 2001: A SPACE ODYSSEY (R: Stanley Kubrick, US/UK 1968), ALIEN (R: Ridley Scott, US/UK 1979), GRAVITY (R: Alfonso Cuarón, US/UK 2013), INTERSTELLAR (R: Christopher Nolan, US/UK/Canada 2014) etc. im Kino sehen, dann kommen wir mit erhabenen Gefühlen nicht selten in Berührung. Damit soll nicht gesagt sein, dass die eben genannten Filme erhaben *sind* – denn das Erhabene ist keine objektive Qualität, sondern kann durch Objekte nur evoziert werden. Es soll vielmehr um die inhärenten Möglichkeiten des Films gehen, eine erhabene Ästhetik für sich zu nutzen und ich möchte mich hierfür mit den spezifischen Eigenschaften des Films befassen, die sich kulturtheoretisch, psychoanalytisch und rezeptionsästhetisch analysieren lassen.

¹ Zitiert in: Sinyard, Neil, *Silent Movies*, New York: W.H. Smith Publishers 1990, S.150.

1.2 Zur Etymologie: Das Erhabene und das Sublime

Begrifflich werden das ‚Erhabene‘ und das ‚Sublime‘ im deutschen Sprachraum meistens synonym verwendet, so auch in der folgenden Arbeit. Dennoch lohnt es sich auf den feinen Unterschied zu achten, der die Grenze zwischen den beiden Begriffen markiert und bereits einen kleinen Einblick in die Thematisierung eines Begriffs erlaubt, der sich einer exakten Definition verweigert. Der Titel der Schrift *Peri hypsous* („Vom Erhabenen“) von Pseudo-Longinos lässt sich wörtlich mit ‚Über (die) Höhe‘ übersetzen und spielt auf die Überschreitung der Grenze vom Menschlichen zum Übermenschlichen in den Höhepunkten einer Rede an.² Im romanischen und angelsächsischen Raum wird vom ‚Sublimen‘ gesprochen, das sich aus der Verbindung der lateinischen Präfixe *sub-* („unter“) und *super-* („über“) mit den Wurzeln *limen* („Schwelle“), *limes* („Grenze“) oder *limus* („Schlamm“) ableiten lässt³ und bereits auf die doppelte Bedeutung hinweist: Eine Sache befindet sich über der Schwelle, ist erhaben und deutlich wahrnehmbar in ihrer gewaltigen Präsenz – oder befindet sich unter der (Wahrnehmungs-)Grenze, im Unbewussten, ist unterschwellig und nur dem Gespür für feine Dinge zugänglich. Das deutsche Wort ‚erhaben‘ lässt sich auf das alte Partizip Präteritum aus dem Mittelhochdeutschen von ‚erheben‘ zurückführen und nimmt eine Sonderstellung ein: „In der ursprünglichen Bedeutung meint es ‚plastisch hervortretend‘, ‚emporragend‘, z.B. von Bergen.“⁴ Die Unterschiede in der Wortherkunft sollten spätestens dann berücksichtigt werden, wenn man sich einerseits mit (kritischen) Theorien aus dem deutschsprachigen Raum und andererseits mit den französischen DenkerInnen (der Postmoderne) beschäftigt:

„Deutsche Interpreten sollten übrigens nie vergessen, daß im Französischen, wenn es um das ‚Erhabene‘ geht, von einem ‚Sublimen‘ die Rede ist. Das allein schon hält nicht bloß Monumentalität fern, sondern begünstigt und verlangt

² Vgl. Fick, Monika, „Pfeiler der klassischen Ästhetik: Das Erhabene“, in: Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik, hrsg. v. Monika Fick/Sybille Goessl, Tübingen: Attempto 2002, S.42.

³ Vgl. Pöpperl, Christian, *Auf der Schwelle. Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie: Pseudo-Dionysius Areopagita, Immanuel Kant und Jean-François Lyotard*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (=Reihe Philosophie, Bd. 420), S.14.

⁴ Ebd.

einen subtilen Stil der Reflexion und Argumentation, dem auch die Kritik Rechnung tragen müßte.“⁵

In der französischen Umgangssprache ist *sublime* erhalten geblieben, wohingegen ‚das Erhabene‘ in der deutschen Sprache altertümlich klingt und aus dem alltäglichen Sprachgebrauch verschwunden ist. Dafür ist es in intellektuellen Kreisen zum Passepartoutbegriff avanciert und wurde in Kritiken über Kunst und Ästhetik zu einem ubiquitären Modewort.⁶

1.3 Konjunkturen des Erhabenen

Wirft man einen Blick auf die Vielfalt der verschiedenen Theorien, die sich mit dem Gefühl des Erhabenen bzw. Sublimen in der Vergangenheit beschäftigt haben, so zeigt sich recht deutlich, dass der Begriff des Erhabenen in gewissen Zeitabschnitten fast vollkommen in Vergessenheit geraten ist und in anderen wiederum ins Zentrum diskursiver Auseinandersetzung⁷ gerückt wurde. „Le sublime est à la mode“ lautet Jean-Luc Nancys Verdikt zum neu erwachten Interesse am Konzept des Erhabenen in Frankreich Mitte der 1980er Jahre.⁸ Nur etwa zwanzig Jahre später schreibt Ralf Beuthan, dass das „Pathos des Erhabenen“ erloschen sei, und dass die „Diskussion des Erhabenen [...] einer vergangenen Mode anzugehören“⁹ scheint und er schwenkt den Blick auf das Undarstellbare. Diese Dynamik lässt sich aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten und muss berücksichtigt werden, wenn der Versuch einer näheren Bestimmung unternommen werden soll, vor allem weil sich der Begriff keineswegs durch semantische Konstanz, sondern vielmehr durch Ambivalenz und innere Widersprüchlichkeit auszeichnet.¹⁰ Das liegt nicht nur daran, dass der

⁵ Welsch, Wolfgang, „Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.207.

⁶ Vgl. Pries, Christine, *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH 1989, S.1.

⁷ Diskurs wird hier als der dynamische, durch Regelmäßigkeit gesellschaftlicher Handlungen strukturierte Dialog verstanden, der sich als die Differenz der Möglichkeit des Sagbaren einer Epoche und dem tatsächlich Gesagten lesen lässt.

⁸ Nancy, Jean-Luc, „L’offrande sublime“, in: *Du sublime*, hrsg. v. Jean-François Courtine, Paris: Editions Belin 1988, S.37ff.

⁹ Beuthan, Ralf, *Das Undarstellbare: Film und Philosophie, Metaphysik und Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (=Film - Medium - Diskurs, Bd. 18), S.8.

¹⁰ Vgl. Pries, Christine, *Das Erhabene*, S.11.

Begriff per se nie restlos erfasst werden kann, sondern auch an den vielfältigen Extensionen, Transformationen und Revisionen, die er in der Vergangenheit erfahren hat. Im Jahr 1989 hat Christine Pries mit ihrem Sammelband *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* eine Zusammenstellung von vielseitigen Texten veröffentlicht, die sich dem komplexen Thema durch kontroverse und teilweise widersprüchliche Inhalte annähern. Diese Kompilation wurde zu einem Basiswerk und stellt auch für die vorliegende Arbeit einiges an Material zur Verfügung. Pries spricht von einer irreduziblen Pluralität, die dem Erhabenen inhärent ist, es „läßt sich nur mit Gewalt zu einem einheitlichen und eindeutigen Gefühl vereinfachen. Dadurch wird es – eher als das einheitliche Schöne – der grundlegenden Pluralität und Komplexität der heutigen Zeit gerecht.“¹¹ Eine begriffliche Abgrenzung und Kontextualisierung scheint zu Beginn jeder Arbeit, die sich mit dem Sublimen ernsthaft auseinandersetzen soll, unabdingbar. Dennoch wird jeder Versuch einer präzisen Definition scheitern, vor allem wenn das Erhabene in Bezug auf Kunstprodukte verhandelt wird. Die Adjektive, die dem Erhabenen vorangestellt werden um spezifische Formen bzw. Konfigurationen des Erhabenen zu beschreiben sind inzwischen zahlreich: Angefangen beim rhetorischen Erhabenen, das von Pseudo-Longinos beschrieben wurde, über die dualistische Einteilung in ein Mathematisch- bzw. Dynamisch-Erhabenes bei Kant bis hin zum postmodernen Erhabenen, das durch Jean-François Lyotard zu einer Reaktualisierung führte – um nur einen kleinen Teil der vielfältigen Versionen zu nennen. Das Interesse am Erhabenen ist auch keineswegs auf philosophische, literaturwissenschaftliche und kunsthistorische Diskurse beschränkt, sondern hat sich inzwischen auf Psychologie, Theologie, Politik- und Sozialwissenschaften, wie auch auf Bereiche der Naturwissenschaft, vor allem in Bezug auf die Chaos-Forschung ausgeweitet.¹²

In den unterschiedlichen Abschnitten philosophischer Auseinandersetzung mit dem Erhabenen wurden verschiedene Bereiche der Realität in den Mittelpunkt gestellt. Zum Beispiel hat das Traktat *Vom Erhabenen* von Pseudo-Longinos, das als erste literarische Fixierung des Themas gilt, die Höhepunkte der Rede und ihre rhetorischen Stilmittel behandelt, sich also bereits mit Kunst befasst. Dagegen wird im nächsten großen Abschnitt,

¹¹ Ebd., S.25.

¹² Vgl. Ebd., S.2.

in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, die Natur als eigentliche Quelle des Erhabenen angesehen. Zwar wurden erhabene Stoffe bei KünstlerInnen der Romantik immer beliebter, jedoch richtet die philosophische Ästhetik dieser Epoche das Hauptaugenmerk auf die Auseinandersetzung zwischen Mensch und Natur, nicht zuletzt im Zuge einer Säkularisierung und Entmythologisierung.¹³ Die Möglichkeiten der Kunst, erhabene Gefühle auszulösen, werden spätestens im 20. Jahrhundert genauer unter die Lupe genommen, vor allem von kritischen TheoretikerInnen wie Theodor W. Adorno und DenkerInnen der Postmoderne wie Jean-François Lyotard, die das Erhabene ins Zentrum einer negativen Ästhetik rücken, nachdem das Konzept im Laufe seiner Entwicklung mit anderen vermischt wurde und dadurch eine gewisse Unschärfe erfahren hat: „Seit der Romantik verschmilzt das ‚Erhabene‘ mit anderen, zum Teil dominanteren Konzepten wie dem ‚Unendlichen‘, dem ‚Absoluten‘, dem Dionysischen, dem Primitiven, Elementaren, Schockierenden, nach 1945 dann: der Negativität [...].“¹⁴ Später wird sich Dieter Mersch dem Erhabenen widmen und mit Benjamins Begriff der Aura in Verbindung bringen, im Zuge seiner Begründung einer Ästhetik aus der *Aisthesis*. Wie das Schöne interpretiert er das Erhabene als genuin auratische Erfahrung.¹⁵

Interessanterweise gibt es in den Filmwissenschaften noch ein starkes Defizit an expliziten Theorien zum Erhabenen, welches erst seit der jüngsten Vergangenheit im Bereich der Filmphilosophie und -theorie aufgearbeitet wird, obwohl das Erhabene als ästhetischer Grundtypus des (Spiel-)Films recht früh Erwähnung findet. Noch bevor die Filmerfahrung durch Ton und Farbe erweitert wurde, beschäftigte sich Rudolf Harms, ein Pionier der Filmästhetik, in seiner *Philosophie des Films* bereits 1926 damit, was am bzw. im Film erhaben genannt werden kann, jedoch hauptsächlich in Bezug auf das grenzenlos und grässlich Erhabene. Gilles Deleuze hat in seinen filmphilosophischen Werken zum Kino, *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild*, das Erhabene ebenfalls einbezogen und in den Bereich der Montage gerückt, aber auch in Beziehung zu seinem Zeitbegriff gesetzt und einem Denken

¹³ Vgl. Fick, Monika, „Pfeiler der klassischen Ästhetik: Das Erhabene“, S.44.

¹⁴ Ebd., S.48.

¹⁵ Vgl. Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S.18.

der Gleichzeitigkeit geöffnet, das aus der Negativität auszubrechen vermag: „Kino ermöglicht für Deleuze jenes positive Erleben der Simultaneität des Divergenten, an dem die kantische Erhabenheitserfahrung scheiterte.“¹⁶ Die verschiedenen Ausprägungen des Erhabenen hat er den verschiedenen Montage-Schulen zugeordnet und mit dem Begriff des Schocks, der für die Erfahrung des Filmisch-Erhabenen von großer Bedeutung ist, in Zusammenhang gebracht. Eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Filmisch-Erhabenen kann in den Arbeiten von Jihae Chung gefunden werden, die es unter den Aspekten der Intersubjektivität und anderen Modi der Filmrezeption analysiert und sich dabei stark an die Konzeption von Kant hält. Sie geht von drei Grundannahmen aus: Erstens versteht sie die Theorie des Erhabenen als Emotionslehre, zweitens betrachtet sie Film als Artefakt, dessen Textualität auf historisch und ästhetisch spezifische Qualitäten hin untersucht werden kann und drittens sieht sie die FilmzuseherInnen als die eigentlichen Subjekte des Filmisch-Erhabenen, sofern diese sich auf die Rezeption einlassen, sowohl kognitiv, als auch emotional.¹⁷

1.4 Problemstellung und Methodik

Neue Analysen erhabener Ästhetik sind mit einer gewaltigen Fülle an Theorien konfrontiert, mit denen man sich bisher der Thematik angenommen hat, weshalb die Selektion des Materials besonders sorgfältig geschehen muss. Die folgende Arbeit stützt sich auf Texte aus den unterschiedlichen Bereichen der Philosophie, Psychologie und Kulturtheorie, um das gemischte Gefühl des Filmisch-Erhabenen so zu konzipieren, dass es für weitere Untersuchungen im Bereich der filmästhetischen Theorie und der Rezeptionsästhetik nutzbar gemacht werden kann. Eine Auseinandersetzung mit dem Erhabenen muss sich im Bereich der Aporetik bewegen, denn die ‚unfassbare‘ Wesenheit des Gegenstands – dessen tiefste Ursachen schon auf vor-sinnlichen Ebenen zu suchen ist – kann nie gänzlich analysierbar

¹⁶ Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Wilhelm Fink ²2006, S.22.

¹⁷ Vgl. Chung, Jihae, „Kant im Kino. Eine filmphilosophische Analyse des Filmisch-Erhabenen in *Into the Wild* (2007)“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 63/1, 2015, De Gruyter, <http://www.degruyter.com/view/j/dzph.2015.63.issue-1/dzph-2015-0005/dzph-2015-0005.xml>, 18.07.2015, S.94.

sein.¹⁸ Die Kombination aus Filmtheorie und philosophischen bzw. kritischen Theorien ist auch deshalb interessant, weil Film als Massenmedium eine ‚populäre Sprache‘ spricht, die das Verständnis von Inhalten ermöglicht, das sonst einem intellektuellen Kreis vorbehalten ist.¹⁹ Aus diesem Grund werde ich hauptsächlich ‚Mainstream‘-Spielfilme als Beispiele heranziehen und nur solche, die sich nicht als Trick- oder Animationsfilme bezeichnen lassen, obwohl die Grenze zum Teil unscharf ist und auch die Verwendung von *CGI* (*computer-generated imagery*) in Bezug zum Erhabenen Erwähnung finden wird. Viele der hier angestellten Überlegungen lassen sich auf Film im Allgemeinen übertragen und manche auf andere Kunstformen, jedoch werden (Kino-)Filme im Vordergrund stehen, an denen die Strukturen des Erhabenen am deutlichsten abgelesen werden können. Häufig handelt es sich dabei um Hollywood-Blockbuster,

„welche für ihre maximale Wirkung spezifische Rezeptionsbedingungen wie großformatige Leinwand und ein optimales Soundsystem voraussetzen. Schau-, Angstlust und Einbildungskraft des Publikums sollen dabei in höchstem Maße erreicht werden.“²⁰

Das Instrumentarium für die Analyse der einzelnen Filmsequenzen beziehe ich hauptsächlich aus dem *Studienhandbuch Filmanalyse*, das auf verschiedenen Grundlagenwerken aufbaut, u.a. auf den Kino-Büchern von Deleuze. Die ausgewählten Filmbeispiele sollen lediglich dazu dienen, unterschiedliche Mechanismen zu veranschaulichen, denen die Erfahrung des Erhabenen grundsätzlich unterliegt. Es wird nicht Ziel dieser Arbeit sein *das* Filmisch-Erhabene zu definieren, sondern die filmischen Prozesse zu analysieren, deren Wechselwirkung mit außerfilmischen Phänomenen zu einer Erfahrung des Erhabenen bei der

¹⁸ Vgl. Mersch, Dieter, „Ästhetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung“, in: *Wahrnehmung und Medialität*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte/[u.a.], Tübingen [u.a.]: Francke 2001 (=Theatralität, Bd. 3), S.293.

¹⁹ Flisfeder, Matthew, *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, New York: Palgrave Macmillan 2012, S.11.

²⁰ Chung, Jihae, „Zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen. Das Natur-Erhabene und das Filmisch-Erhabene im Katastrophenfilm am Beispiel von 2012“, in: *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*, hrsg. von Heinz-Peter Preußner, Marburg: Schüren 2014; (=Schriftenreihe zur Textualität des Films, Bd. 4), S.121.

Filmrezeption führen können. Das zentrale Kapitel über das Filmisch-Erhabene wird sich zunächst mit filmphilosophischen Theorien beschäftigen, die das Erhabene explizit behandeln. Im darauf folgenden Teil werde ich die medienspezifischen Mittel befragen, die an der Konstitution des Filmisch-Erhabenen beteiligt sind, und wie der Film diese einsetzen kann. Dazu soll das Hauptaugenmerk auf den Einsatz von Montage und Kamera in Verbindung mit der Erfahrung von Schocks und Identifikation mit den Subjekten im Film gerichtet werden. Danach werde ich den Aspekt der Unlust näher betrachten, die im Zusammenhang mit erhabenen Gefühlen in Kauf genommen werden muss und vielleicht sogar gewünscht wird. Im letzten Teil wird eine Untersuchung der Problematik der Undarstellbarkeit erfolgen, die das prekäre Verhältnis zwischen Sinnlichkeit und der Unmöglichkeit totaler Erfahrung in den Mittelpunkt stellen wird.

Zu Beginn wird eine kursorische Einführung in die historischen Hintergründe des philosophischen Begriffs des Erhabenen erfolgen, deren Auswahl auf die Theorien begrenzt ist, die sich für die weitere Argumentation meiner Arbeit nützlich erweisen. Die philosophische Basis für meine Konzeption des Filmisch-Erhabenen wird auf mehreren Theorien fußen, aus denen es sich teilweise nur kleinere Fragmente herausnimmt, aber ihr Ausgangspunkt wird immer noch Kants Analyse bilden – wie sie es für eine große Zahl der vorhandenen Theorien tut, da es sich dabei um die erste systematische Analyse des Erhabenen handelt. Dennoch ist „Kants Sichtweise [...] nur eine unter möglichen anderen“²¹, wie Waldenfels in seinem Werk zu Hyperphänomenen schreibt, denen das Erhabene zugeordnet werden kann. Die von Edmund Burke angestellten Gedanken werden ebenfalls von großer Wichtigkeit sein, da sie die schreckliche Seite des Erhabenen hervorheben. Der von ihm geprägte Term, der die ambivalente Gefühlsmischung des ‚frohen Schreckens‘ (*delightful horror*) beschreibt²², spielt hier eine wesentliche Rolle: Das paradoxe Gefühl der Lust am Schrecken ist nicht nur für das Horrorfilm-Genre essenziell, sondern kann allgemein mit Spannung (*suspense*) in Verbindung gebracht werden. Es wird auch zu klären sein, wie

²¹ Waldenfels, Bernhard, *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp 2012 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2047), S.44.

²² Vgl. Zelle, Carsten, „Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.56.

sich das Filmisch-Erhabene in den verschiedenen Genres bzw. im Verhältnis zu Klischees auswirkt und welche Funktion es im jeweiligen Kontext übernimmt. Die Frage nach dem Filmisch-Erhabenen ist gleichzeitig eine nach der Darstellung von Gewalt, die im Film gezeigt wird und die der Film als technisches Medium selbst ausübt. Miriam Bratze-Hansen geht der Frage nach, ob dem Film Spezifika zuzuschreiben sind, die sich in Beziehung zur Gewaltwahrnehmung von anderen Künsten wie Theater und Literatur unterscheiden, in denen die ästhetische Repräsentation es ebenso erlaubt, eine Grenzsituation erfahrbar zu machen, in der die ZuseherIn mit Grauen, Angst und Ohnmacht konfrontiert wird, ohne dabei physisch vernichtet zu werden. Auch sie erkennt darin einen Ort des (Filmisch-)Erhabenen: „So ließe sich das Problem der filmischen Gewaltwahrnehmung in Beziehung setzen etwa zu dem Begriff des Erhabenen in seinen verschiedenen Ausprägungen [...]“.²³ Auf der Seite der Rezeptionsästhetik soll die Frage der Performativität des Filmisch-Erhabenen in den Vordergrund gerückt werden: was tun Filme mit den ZuschauerInnen, was tut die ZuschauerIn sich selbst mit der Rezeption an? Ist in der freiwilligen Suche nach der ‚Angstlust‘ und an der negativen Lust, die mit dem Erhabenen verbunden ist, eine masochistische Komponente enthalten? Vor diesen Fragen muss jedoch geklärt werden, was das Erhabene im bzw. am Film für spezielle Qualitäten haben könnte. Für diese Untersuchung möchte ich meine Aufmerksamkeit auf die Ränder und Grenzen richten – einerseits die kleinsten Einheiten und ihre geschlossenen Systeme unter die Lupe nehmen und andererseits den Blick für das Ganze öffnen. Denn ich erwarte, das Filmisch-Erhabene in den Zwischenräumen zu finden, die sich der Wahrnehmung entziehen und auch dort, wo sie diese überwältigen.

²³ Bratze-Hansen, Miriam, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden. Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg“, in: *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, hrsg. von Gertrud Koch, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1995, S.252f.

2. Theorien des Erhabenen zur Einführung

2.1 Das Erhabene als rhetorische Kategorie

„Das Erhabene aber, bricht es im rechten Moment hervor, zersprengt alle Dinge wie ein Blitz und zeigt sogleich die gedrängte Gewalt des Redners.“²⁴

Bevor das Erhabene seinen hohen Stellenwert in der Ästhetik einnehmen konnte, wurde es von Pseudo-Longinos als Stilmittel (*stilus sublimis*) einer Rede beschrieben und betraf die gewaltigen Momente, mit denen eine Ansprache die ZuhörerInnen durch die Erweckung erhabener Gefühle in Bann ziehen kann.²⁵ Das Erhabene „begann seine Karriere als rhetorische Kategorie [...], konnte aber bereits hier seine [...] Verwandtschaft sowohl mit dem Enthusiasmus als auch mit Pathos und Katharsis kaum verhehlen, ohne jedoch darauf reduzierbar zu sein.“²⁶ Die pathetische Rede – solange ihr Erkenntniswert beigemessen werden kann²⁷ – hat das Potenzial als Quelle des Erhabenen zu fungieren, doch weist Pseudo-Longinos explizit darauf hin, dass es sich dabei um zwei unterschiedliche Dinge handelt. Er schreibt einerseits über „Arten des Pathos, die durchaus nicht erhaben, sondern niedrig sind, z.B. Jammergeschrei und Schmerzen und Ängste“ und andererseits über „viele ganz unpathetische Erscheinungsformen des Erhabenen, wie [...] die überaus kühne Schilderung der Aloaden, die wir bei Homer finden [...]“.²⁸ Der erhabene Stil ist nach Longinos eine „Spielart von Enthusiasmus und Pathos“ und „konstituiert sich in der Transposition von Leiden in Bilder, wobei die Subjektivität des Künstlers im Moment ihrer höchsten Steigerung aufgegeben wird.“²⁹ Voraussetzung für den erhabenen Stil ist eine affirmative Haltung

²⁴ Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, ca. 1.Jh n. Chr., Übers. von Reinhard Brandt, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1966, S.31.

²⁵ Weder Autorenschaft noch Entstehungszeit können bis heute eindeutig festgestellt werden, die Schrift wird einem griechischen Gelehrten zugeschrieben, der als „Longinus“, „Dionysius“ oder „Dionysius Longinus“ bekannt wurde und den Text ca. 20-50 n. Chr. Geschrieben haben soll. Weiterführende Literatur zu dieser Problematik siehe: Selb, Hans, *Probleme der Schrift peri hypsus. Untersuchungen zur Datierung und Lokalisierung der Schrift sowie textkritische Erläuterungen*, Diss. Heidelberg 1956.

²⁶ Pries, Christine, *Das Erhabene*, S.3.

²⁷ Villwock, Jörg, „Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift *Vom Erhabenen*“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.41.

²⁸ Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, S.41.

²⁹ Villwock, Jörg, „Sublime Rhetorik“, S.40.

gegenüber dem Schmerz und dem Leid, „insofern nur das Durchlittene wahrhaft erhaben dargestellt werden kann.“³⁰ Die Frage, ob es sich hier bereits um ein philosophisch-ästhetisches Konzept oder einfach um die Beschreibung der Techniken des *genus grande* handelt, werden kontrovers diskutiert³¹, jedoch hat die Struktur des Erhabenen – wie es auch für unsere weiteren Überlegungen zum Filmisch-Erhabenen wichtig sein wird – bereits hier ihre Wurzeln. Denn es geht Longinos um die erhabene Darstellung einer Sache, die sich als absolute Idee in die Köpfe der RezipientInnen pflanzt und diese durch die schiere Gewalt der Rede überwältigt, sie in einen Zustand der Ekstase, der *Ekstasis*, als ein *Aus-Sich-Herausgehen* versetzt.³² Eine besondere Qualität, die das Erhabene mit dem antiken Wahrheitsbegriff verbindet, ist die der Unvergesslichkeit: Das Erhabene muss wiederholter Betrachtung standhalten und sogar dazu einladen, „indem es den Betrachtenden für die Betrachtung stärkt.“³³ Die Betrachtenden fühlen nach Longinus dabei Lust und Stolz, ähnlich einer narrativen Immersion, als hätten sie das Erzählte selbst erlebt: „Denn von Natur wird unsere Seele vom wirklich Erhabenen emporgetragen, sie empfängt einen freudigen Auftrieb und wird erfüllt von Lust und Stolz, als habe sie, was sie hörte, selber erzeugt.“³⁴ Darin sieht Jörg Villwock das eigentümliche Rätsel des erhabenen Stils, „daß etwas real nicht Vorkommendes gleichwohl in seinem Sein erschlossen wird“ und dass das Erhabene als *ens fictionis*, als ein gebildetes Seiendes, „trotz seiner Kontingenz einen Wirklichkeitsgehalt und höchste Überzeugungskraft besitzt.“³⁵ Schon bei Pseudo-Longinos ist das Erhabene ein Extremwert und kann nicht auf ein tieferes Niveau hinabgleiten. Als Grenzphänomen befindet es sich immer an den Rändern, ohne möglicher Abstufung oder Minderung seiner Beschaffung.³⁶

2.2 Die doppelte Ästhetik des Erhabenen

Im 18. Jahrhundert kommt es zu einem Paradigmenwechsel: An die Seite des Schönen gestellt, erfreut sich das Erhabene großer Popularität und erfährt eine bedeutende

³⁰ Vgl. Ebd., S.39f.

³¹ Vgl. Fick, Monika, „Pfeiler der klassischen Ästhetik: Das Erhabene“, S.43.

³² Vgl. Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, S.29.

³³ Villwock, Jörg, „Sublime Rhetorik“, S.43.

³⁴ Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, S.39.

³⁵ Villwock, Jörg, „Sublime Rhetorik“, S.43.

³⁶ Vgl. Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, S.49.

Transformation, die eine Verschiebung des Begriffs in den Bereich der Ästhetik zur Folge hat. Im Zuge der Aufklärung lässt sich die Geschichte des Erhabenen auch als eine ‚Geschichte der Angst‘ und der Subjektivität schreiben, in der das Weltbild einer zunehmenden Entmythologisierung und Säkularisierung unterliegt und durch Industrialisierung, sowie durch neue Errungenschaften im Bereich der Naturwissenschaften, eine grundlegende Erschütterung erfährt.³⁷ So ist die Genese der doppelten Ästhetik auch auf den Wandel im Menschenbild und der einhergehenden Verunsicherungen erklärbar: Das Erhabene hat revolutionären Charakter und füllt eine Leerstelle, die sich nicht durch die Harmonie der Schönheit schließen lässt, „man sucht nach einer ästhetischen Erfahrung, die der Nicht-Übereinstimmung adäquat ist und den Horizont erweitert.“³⁸ Hier werden zwei essenzielle Punkte angeschnitten. Zum einen kommt es zu einem Bedürfnis nach Erfahrungen des Nicht-Identischen, die das ‚Andere‘ bzw. das Fremde, die sich direktem Zugang entziehen, fühlbar machen. Zum anderen wird in die Theorie einbezogen, dass der Schrecken eine zweite Seite hat, die Lust bereiten kann. Das Vergnügen an der Überwältigung war von Anfang an wesentlich für das Erhabene: „[...] ein unaufhebbares, bis ins Sado-Masochistische gehendes Ineinander von Angst und Lust, von Übermächtig-Werden und Übermächtigen-Wollen.“³⁹ Diese ‚Angslust‘ lässt sich psychologisch deuten, hat aber auch gesellschaftliche Ursachen. Nach Thomas Weiskel entspringt das Interesse am Schrecklich-Erhabenen „vor allem der wachsenden Unlust an der umfriedet-bürgerlichen Welt, hinter deren Langeweile sich ‚the most basic of modern anxieties, the anxiety of nothingness‘ konturiert.“⁴⁰ Die Idee des Nichts, als ontologische Negation des Seins, ist wie die Vorstellung des Ganzen, der Unendlichkeit, des Numinosen, etc. eine typische Quelle für erhabene Gefühle und steht mit der Angst vor dem Tod als existentielle Grenze in Verbindung.

Eine besondere Stellung nimmt die schreckliche Seite des Erhabenen bei Edmund Burke ein, der 1757 mit seinem Werk *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime*

³⁷ Vgl. Poenicke, Klaus, „Eine Geschichte der Angst? Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.75-90.

³⁸ Fick, Monika, „Pfeiler der klassischen Ästhetik: Das Erhabene“, S.44.

³⁹ Poenicke, Klaus, „Eine Geschichte der Angst?“, S.76.

⁴⁰ Ebd., S.75.

and Beautiful die „vielleicht einflußreichste Phänomenologie erhabener Gegenstände“⁴¹ veröffentlicht hat. In seinem stringent sensualistischen Ansatz, dessen Vorgehensweise Werner Strube als induktiv, deskriptiv-psychologisch und behavioristisch-physiologisch beschreibt,⁴² lösen Objekte vor allem dann erhabene Gefühle aus, wenn sie schrecklich oder bedrohlich sind: „In der Tat ist der Schrecken in allen Fällen ohne Ausnahme [...] das beherrschende Prinzip des Erhabenen.“⁴³ Dem Gefühl des Erhabenen geht das Gefühl des Schreckens (*terror*) voraus und durch den Eindruck der Bedrohlichkeit der Situation wird der Selbsterhaltungstrieb im Subjekt aktiviert. Nach Burke handelt es sich dabei um die stärkste Gemütsbewegung von allen und er ist davon überzeugt, dass „die Ideen des Schmerzes weit mächtiger sind als diejenigen, die auf der Seite des Vergnügens stehen.“⁴⁴ Die Gemütsbewegungen, die durch Ideen des Todes angeregt werden, übertreffen die des Schmerzes noch, und Burke ist der Ansicht, dass der Mensch durch seinen Trieb zur Selbsterhaltung auch schreckliche Qualen dem Tod vorziehen würde. Als Voraussetzung für die nachträgliche Lusterfahrung spielt die Proximität eine entscheidende Rolle, denn wenn „Gefahr oder Schmerz zu nahe auf uns eindringen, so sind sie unfähig uns irgendein Frohsein zu verschaffen; sie sind dann schlechthin schrecklich. Aber aus einer gewissen Entfernung und unter gewissen Modifikationen können sie froh machen [...]“⁴⁵ Dieser Aspekt wird für die weiteren Überlegungen zur Kunst und zum Filmisch-Erhabenen von grundsätzlicher Bedeutung sein. Burkes Konzeption bringt somit den prozessualen Charakter der erhabenen Erfahrung ins Spiel, der später bei Kant erneut aufgegriffen wird: Die Lust, die an der empirischen Anschauung einer schrecklichen oder bedrohlichen Sache empfunden wird, kann erst der zweite Schritt sein, in dem sich die RezipientIn im Wissen, dass die Gefahr nur scheinbar ist, über das Gefühl des Schreckens ‚erhebt‘. Im Zuge dessen kommt es zu dem, was Burke Frohsein (*delight*) nennt und strikt von Vergnügen (*pleasure*) unterscheidet, eine Art ‚froher Schrecken‘ (*delightful horror*) wird ausgelöst. Dieser Vorgang entfaltet sich in

⁴¹ Fick, Monika, „Pfeiler der klassischen Ästhetik: Das Erhabene“, S.45.

⁴² Vgl. Burke, Edmund, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, hrsg. von Werner Strube, Hamburg: Felix Meiner 1989 (Orig.: *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, aus dem Englischen von Friedrich Bassenge), S.9-32.

⁴³ Ebd., S.92.

⁴⁴ Ebd., S.72.

⁴⁵ Ebd., S.73.

einer oszillierenden Reziprozität, die im ständigen Anziehen und Abstoßen zum gemischten Gefühl des Erhabenen wird. Der wesentliche Faktor in diesem Prozess ist die Erscheinung von Macht und die Verteilung, die das Subjekt ihr zuweist. Der Sprung, den das Bewusstsein vollzieht, basiert auf einer Neuordnung des Dispositivs, indem das Subjekt die Erlösung der bedrohlichen Situation als ‚Übermächtigung‘ erfährt und das Ich, für einen Moment außer Gefahr, sich dieser gewachsen fühlt.⁴⁶ Kant wird später schreiben, dass das Erhabene

„eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint.“⁴⁷

Ähnlich wie Burke hat Kant, noch bevor dieser seine drei Kritiken verfasst hatte, in seinem vorkritischen Text *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* aus 1764 eine unsystematische Einteilung verfasst, mit der er eine Grundlage für seine spätere Ästhetik schuf. Darin hat er eine grobe Klassifizierung von schönen und erhabenen Dingen vorgenommen und in verschiedene Bereiche eingeteilt. Die Kontur der späteren Analyse zeichnet sich hier bereits ab: Eine Sache ist schön, wenn sie klein, zugänglich und übersichtlich in ihrer Form ist, eine erhabene Sache zeichnet sich durch Größe, Formlosigkeit und Opazität aus. Blumenbeete, niedrige Hecken, das Lustspiel und den Tag nennt Kant schön, hohe Eichen, tiefe Abgründe, das Trauerspiel und die Nacht bezeichnet er als erhaben.⁴⁸ Zu bemerken ist, dass das Erhabene nicht als Gegensatz zum Schönen verstanden werden darf, also nicht mit dem Hässlichen bzw. Nicht-Schönen zu verwechseln ist. In seinen vorkritischen Gedanken läuft das Konzept des Erhabenen mit theologischen Überlegungen zusammen, in denen der Mensch einem allmächtigen Gott gegenüber steht, der für ihn den

⁴⁶ Vgl. Poenicke, Klaus, „Eine Geschichte der Angst?“, S.85.

⁴⁷ Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²¹2014 (=Werke in zwölf Bänden, Bd. 10), Erstdruck: Berlin und Libau (Lagarde und Friedrich) 1790. Der Text folgt der 2. Auflage: Berlin (Lagarde) 1793, S.165.

⁴⁸ Vgl. Kant, Immanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, hrsg. von Klaus H. Fischer, Schutterwald/Baden: Wiss. Verl. 2002 (Orig. Königsberg: Johann J. Kanter, 1766), S.16-20.

Inbegriff von Erhabenheit darstellt: Die Vollkommenheit und Größe der Natur verweist auf die Erhabenheit ihres Demiurgen, dem gegenüber der Mensch sich klein und machtlos fühlt.⁴⁹ In seiner dritten Kritik, der *Kritik der Urteilskraft*, lieferte Kant einen Ausgangspunkt für eine Ästhetik, die als Schnittstelle zwischen den älteren und den neueren Theorien verstanden werden kann. Die empiristischen und sensualistischen Zugänge der Vergangenheit werden von ihm durch Erkenntnisse aus der Metaphysik erweitert und seine Analyse spielt nach wie vor eine zentrale Rolle für unterschiedlichste Ansätze, die Kants Theoreme transponieren, modifizieren, erweitern oder auf den Kopf stellen. Die besondere Leistung von Kant betrifft die Position des Subjekts und die Bestimmung des Erhabenen als subjektive Kategorie: Das Erhabene „sei ausschließlich im menschlichen Gemüt anzutreffen und könne in keiner sinnlichen Form enthalten sein.“⁵⁰ Eine Sache selbst ist also nie erhaben, sondern kann nur als Quelle von erhabenen Gefühlen fungieren. Kant schenkt dem Gefühlsvermögen viel Aufmerksamkeit, vor allem in Verbindung mit seiner Moralphilosophie, von der angenommen wird, sie sei der Grund für die Einbeziehung der ‚Analytik des Erhabenen‘ in die *Kritik der Urteilskraft* im Zuge eines *ethical turns*. Dies wird von Kap Hyun Park als subjektive Wende umgedeutet, die sich dadurch auszeichnet, dass „das leidende Subjekt seiner selbst und Kraft gefühlsmäßig bewusst wird.“⁵¹ Die Frage nach dem subjektiven Empfinden ist mit der Vorstellung der menschlichen Einheit als Individuum, als ein Unteilbares, gekoppelt und hängt mit der Frage zusammen, in welcher Relation sich Leib und Seele zueinander befinden und wie das Subjekt reflexiv zu sich selbst und der objektiven Umwelt steht. Hegel kritisiert die romantische Negativität und wirft Kant vor, dass dessen Denken nicht in der Lage sei eine Einheit von Bewusstsein und Sein, von Subjekt und Objekt herzustellen und dass diese Kluft als epistemologisches Hindernis nur durch dialektisches Denken überwunden werden könne.⁵² Kant spricht jedem Menschen einen „Sinn des Gefühls“ als Basis aller Erkenntnisse, als Vermögen der Rezeptivität zu. In der *Kritik der*

⁴⁹ Vgl. Park, Kap Hyun, *Kant über das Erhabene. Rekonstruktion und Weiterführung der kritischen Theorie des Erhabenen* Kants, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (=Epistemata Reihe Philosophie, Bd. 449), S.22.

⁵⁰ Fick, Monika, „Pfeiler der klassischen Ästhetik: Das Erhabene“, S.51.

⁵¹ Park, Kap Hyun, *Kant über das Erhabene*, S.49.

⁵² Zima, Peter V., *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S.4.

Urteilkraft beschäftigt er sich mit der Frage, ob das Gefühlsvermögen einem eigenen Prinzip *a priori* zugrunde liegt, was er in seinen vorkritischen Zeiten negiert hat.⁵³ Dadurch kommt es zur Unterscheidung zwischen ‚bestimmender‘ und ‚reflektierender‘ *Urteilkraft*, die für ästhetische Urteile grundlegend ist. Im Gegensatz zur bestimmenden *Urteilkraft*, deren Gesetz *a priori* vorgezeichnet ist, geht ein reflektiertes Urteil vom Besonderen aus und versucht dafür das Allgemeine zu finden, das nicht schon von vornherein feststeht.⁵⁴ Kant hat es sich zur Aufgabe gemacht, ästhetische Urteile unter Vernunftprinzipien zu stellen, wodurch die Wende zum Subjektiven vollzogen war. Ästhetik wurde von ihm zuvor noch als *aisthesis* verwendet und hat sich mit den Voraussetzungen der Wahrnehmung beschäftigt – in seiner dritten Kritik handelt es sich bereits um die noch gängige Verwendung als Wissenschaft des Schönen und der Kunst, wie sie als philosophische Disziplin von Kants Lehrer A. G. Baumgarten begründet wurde.

Ebenso wie das Schöne, gefällt das Erhabene für sich selbst und setzt kein bestimmendes, sondern ein Reflexionsurteil voraus – das Wohlgefallen hängt nicht an bestimmten Begriffen, sondern wird auf unbestimmte bezogen und ist an die Einbildungskraft bzw. die bloße Darstellung einer Sache oder an das Vermögen derselben geknüpft.⁵⁵ Das Wohlgefallen, das durch das Erhabene ausgelöst wird, bezeichnet Kant als negative Lust, da es Bewunderung bzw. Achtung enthält und nicht als Mangel von Lust bezeichnet werden kann, sondern als reale Unlust.⁵⁶ Im Gegensatz zum Schönen findet sich das Erhabene an einem formlosen Gegenstand, „sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird [...]“.⁵⁷ Den wichtigsten Unterschied zwischen dem Schönen und dem Erhabenen sieht Kant darin, dass das (Natur-)Schöne in seiner Form zweckmäßig ist, wodurch der Gegenstand für die *Urteilkraft* vorherbestimmt scheint und dadurch für Wohlgefallen sorgt. Das Erhabene hingegen ist seiner Form nach „zweckwidrig für unsere *Urteilkraft*, unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und

⁵³ Vgl. Park, Kap Hyun, *Kant über das Erhabene*, S.67.

⁵⁴ Vgl. Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft*, S.87.

⁵⁵ Vgl. Ebd., S.164.

⁵⁶ Vgl. Park, Kap Hyun, *Kant über das Erhabene*, S.60-62.

⁵⁷ Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft*, S.165.

gleichsam gewalttätig für unsere Einbildungskraft [...]“⁵⁸. Kant bezieht sich hauptsächlich auf das Erhabene der Natur, da seiner Ansicht nach das Erhabene in der Kunst immer durch den Vergleich mit der Natur eingeschränkt bleibt. Da das Erhabene nur Ideen der Vernunft betrifft und in keiner sinnlich wahrnehmbaren Form enthalten sein kann, ist jede Darstellung unangemessen – nur diese Unangemessenheit lässt sich sinnlich darstellen.⁵⁹ Wenn wir über eine Sache sagen, dass sie schön ist, dann kommt es zu einer harmonischen Übereinstimmung zwischen unserer Einbildungskraft und unserem Verstand. Ist ein Gegenstand in der Lage uns Erhabenheit fühlen zu lassen, so sagt Kant, dass die Einbildungskraft mit unserer Vernunft im Zuge eines subjektiven Spiels der Gemütskräfte in Einklang kommen möchte, dies aber nicht gelingt, wodurch es zu einem Widerstreit, zu einer Oszillation schneller Wechsel zwischen Anziehung und Abstoßung kommt. Wie schon bei Burke vollzieht sich dieser Vorgang in zwei Schritten: Zuerst nimmt der Mensch einen Gegenstand wahr, der die Möglichkeiten seiner Einbildungskraft an ihr Maximum treibt, wodurch es zum Gefühl der Unlust kommt. Diese erste Phase ist gekennzeichnet durch „einen grenzenlosen Schrecken, der das physische Ich des Menschen beim Anblick des Erhabenen auszulöschen droht.“⁶⁰ In der zweiten Phase kommt es zur Lust, die durch die Einsicht erweckt wird, dass der Mensch sich tatsächlich in Sicherheit befindet. Bei der Synthese dieser beiden Momente handelt es sich um die negative Lust und charakterisiert die „Entfremdung des Subjekts, den katastrophischen Zusammenbruch des Ichs im erhabenen Moment.“⁶¹ In anderen Worten ist das Wohlgefallen am Erhabenen nach Kant eine Lust an der eigenen Vernunft, die in Momenten der Grenzerfahrung ins Bewusstsein gelangt und den Menschen, als Vernunftwesen, seine Überlegenheit gegenüber der chaotischen und rohen Natur fühlen lässt.

Kant sieht die Notwendigkeit einer Einteilung in zwei Arten des Erhabenen, die er als das Mathematisch- und das Dynamisch-Erhabene bezeichnet. Im ersten Fall handelt es sich um eine quantitative Überforderung der Einbildungskraft und betrifft die Größe einer Sache:

⁵⁸ Ebd., S.166.

⁵⁹ Vgl. Ebd.

⁶⁰ Bartels, Klaus, „Über das Technisch-Erhabene“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.302.

⁶¹ Ebd., S.303.

„Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.“⁶² Der Vergleich, um den es hier geht, ist eine ästhetische Größenschätzung, die im Gegensatz zur mathematischen Schätzung ein Größtes kennt. Kant unterscheidet zwischen relativen Quantitäten, die mit anderen verglichen werden können, und Dingen, die schlechthin groß sind. Das Vermögen der Wahrnehmung solcher Größen ist in zwei Handlungen aufgeteilt, nämlich in Auffassung (apprehensio) und Zusammenfassung (comprehensio aesthetica), wobei die Auffassung ins Unendliche gehen kann, die Zusammenfassung jedoch immer schwieriger wird, je weiter die Auffassung fortschreitet.⁶³ Die Unendlichkeit ist der Prototyp für eine unermessliche Größe, die keines Vergleichs bedarf um groß genannt werden zu können, sie ist also schlechthin groß. Wenn eine Sache vorgestellt wird, die eine messbare Größe hat, dann kann sich eine größere Sache dazu vorgestellt werden, doch liegt das Erhabene „bei der ästhetischen Beurteilung eines so unermeßlichen Ganzen, nicht sowohl in der Größe der Zahl, als darin, daß wir im Fortschritte immer auf desto größere Einheiten gelangen [...]“⁶⁴. Unendlichkeit lässt sich zwar nicht darstellen, doch kann eine Darstellung dazu führen, dass die Einbildungskraft in eine Schleife versetzt wird, die sich immer größeren Ordnungen annähert, bis die obere Grenze erreicht ist und in sich zusammenfällt, wodurch erhabene Gefühle erweckt werden.

Das Dynamisch-Erhabene dagegen wird ausgelöst durch die Macht der Natur. Kant definiert Macht als das Vermögen Hindernissen überlegen zu sein und bezeichnet es als Gewalt, wenn es dem Widerstand einer anderen Macht überlegen ist. Das Dynamisch-Erhabene der Natur bezieht sich auf eine ästhetische Macht, die über den Menschen keine Gewalt hat und dennoch als Gegenstand der Furcht betrachtet wird.⁶⁵ Die Anziehung, die ein Anblick einer furchtbaren Sache auf uns ausübt, steigt in direkter Relation mit dem Ausmaß an Schrecken, der ihr anhaftet, sofern unsere Distanz groß genug ist. Diese Sachen können erhaben genannt werden, „weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns

⁶² Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, S.171.

⁶³ Vgl. Ebd., S.173.

⁶⁴ Ebd., S.180.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S.184.

Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“⁶⁶ Aus anthropologischer Sicht handelt es sich bei der Frage nach dem Erhabenen auch um eine evolutionäre bzw. psychologische, denn dieses spezielle Gefühl markiert den fließenden Übergang zwischen unserer animalischen und unserer rationalen Wesenheit. In einer Art Introspektion reflektiert das Subjekt auf sich selbst und zwar so, „dass das beschauende Ich als tierisches Wesen sich auf das beschauende Ich als intelligentes Wesen zurückbeugt.“⁶⁷ Die intelligente Seite des Subjekts, welche die Kraft hat uns über die Natur zu erheben, wird von Kant als unabhängig von der Natur betrachtet und bezieht sich nicht allein auf das Individuum, sondern auf die Menschheit, die „in unserer Person unerniedrigt bleibt [...]“.⁶⁸ Die Möglichkeit des Urteils über das Erhabene ist von kulturellen Maßstäben abhängig, obgleich es auf der Natur des Menschen basiert, und wird von Kant als allgemeingültig betrachtet, denn es handelt sich um ein Spiel mit der Vernunft und um eine Bewegung der moralischen Gefühle im Menschen.⁶⁹ Er betont, dass es sich um *reine* ästhetische Urteile handelt, die nicht mit einem bestimmten Zweck in Verbindung stehen und ohne Bezug auf unsere Erfahrung existieren können. Als ein Beispiel zieht Kant den Ozean heran und wie dessen Anblick im Hier und Jetzt für sich genommen werden muss und wir ihn, ohne teleologische Urteile,

„wie die Dichter es tun, nach dem, was der Augenschein zeigt, etwa, wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasserspiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist, aber ist er unruhig, wie einen alles zu verschlingen drohenden Abgrund, dennoch erhaben finden können.“⁷⁰

Mit diesem Hinweis kann sich eine Brücke zur Kunst schlagen lassen, denn hier wird die DichterIn als die Instanz betrachtet, die in ihrem bzw. seinem Werk eben das tut, was für die erhabene Erfahrung grundsätzlich ist: Sie verdichtet das Wahrnehmbare zu einer

⁶⁶ Ebd., S.180.

⁶⁷ Park, Kap Hyun, *Kant über das Erhabene*, S.72.

⁶⁸ Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, S.186.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S.190-191.

⁷⁰ Ebd., S.196

übersinnlichen Idee und liefert der Vernunft das Material, um einen Widerstreit der Vermögen zu erzeugen.

2.3 Konzeptionen des Erhabenen seit dem 19. Jahrhundert

Eine weniger explizite Erhabenheitskonzeption lässt sich aus einigen Texten von Nietzsche herauslesen, in denen er sich gegen die theologischen Konzepte und Moralvorstellungen der Weltanschauung abrahamitischer Religionen richtet und den Menschen bzw. die immanente Transzendenz des Menschen in Form des Übermenschen über Gott erhebt: „Wenn aber Nietzsche verkündete: ‚Gott ist tot‘ – ein Beschluß, der für ihn das schwerste Opfer bedeutete –, zu wessen Ehrung, zu wessen Erhöhung tat er es, als zu der des Menschen?“⁷¹ In *Die Geburt der Tragödie* beschreibt Nietzsche ein Gegensatzpaar der Kunsttriebe, das dem Dualismus des Schönen und des Erhabenen ähnelt, nämlich der Trennung in ‚apollinisch‘ und ‚dionysisch‘, deren Synthese zur Attischen Tragödie führten. Apollo wird dabei den bildenden Künsten, der Traumerfahrung und dem Schönen zugeordnet, Dionysus der „unbildlichen Kunst der Musik“⁷², dem Rausch, aber auch dem Schrecken und Grausen. Das Dionysische ist wie das Erhabene ambivalent:

„Es ist der aus dem Grund des Daseins aufsteigende Urschmerz, das Wissen um die Grausamkeit der Natur, das Leiden an der Entzweiung, Zerstückelung des Lebens. Gleichzeitig ist der ‚Urschmerz‘ nur die Kehrseite zur ‚Urlust‘, zum Trieb nach Entgrenzung, zur Selbstauflösung in der Einheit des Lebens.“⁷³

Diese Kunsttriebe beschreibt Nietzsche als Mächte, die unvermittelt aus der Natur entspringen – die KünstlerIn kann diese nur nachahmen. Das Apollinische steht auch für die Wirklichkeit als Schein, hinter der sich eine zweite verbirgt – wie ein Schleier, der die dionysische Welt verbirgt.⁷⁴ Nicht nur verbindet das Dionysische die Menschen untereinander, „auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr

⁷¹ Mann, Thomas, „Nietzsche’s Philosophie im Lichte unserer Erfahrung“, in: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Mit einem Essay von Thomas Mann*, Frankfurt am Main/[u.a]: Insel ³1977, S.367.

⁷² Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, Ditzingen: Reclam 2010, S.19.

⁷³ Fick, Monika, „Pfeiler der klassischen Ästhetik: Das Erhabene“, S.45.

⁷⁴ Vgl. Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, S.28.

Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.“⁷⁵ Im Gegensatz zum Subjekt im Angesicht des Erhabenen, sinkt die DionysierIn nieder, es kommt nicht zum Widerstand gegen die Übermächtigung und sie gibt sich dem Rausch und der Gewalt hin, sie partizipiert an ihr. Die Konzeption von Nietzsche bietet sich so für einen Übergang zu den Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts an, die sich stärker mit den avantgardistischen Strömungen beschäftigen, da in ihnen das Erhabene meist im Gewand des Dionysischen auftritt und der Einfluss Nietzsches sich an ihnen bemerkbar macht.⁷⁶ Für Mersch markiert er einen entscheidenden Übergang von einer Ästhetik der Form zu einer Ästhetik des Ereignens, die sich gegen die traditionelle Ästhetik stellt und „das Erhabene zum ästhetisch sublimierten Schock“⁷⁷ wendet.

Mit Adorno erreichen wir das Gebiet der modernen Kunsttheorie, die sich mit den neuen Darstellungsweisen zu Beginn des 20. Jahrhunderts befasst und diese, abgrenzend von den alten Praktiken und Reflexionen, kritisch hinterfragt. Die Erhabenheitskonzeption bei Adorno fügt dem bisherigen Verständnis des Erhabenen eine fundamentale Transformation zu, die sich teilweise gegen Kants Theorie richtet, diese jedoch grundsätzlich als Ausgangspunkt verwendet. Im Mittelpunkt steht die Frage nach dem Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks und wie die Kunst zum Schauplatz des Widerstands werden kann. Seit der Romantik wurde dem Drang zur mimetischen Darstellung in akademischen Darstellungsprinzipien immer häufiger entgegengewirkt und die Ergründung neuer ästhetischer Wege brachte die Notwendigkeit neuer Perspektiven und Alternativen zum traditionellen Formbegriff mit sich. Für Adornos Theorie sind zwei grundsätzliche Gedanken ausschlaggebend: Erstens die von Kant begründete Form der Autonomie eines Kunstwerks und zweitens die Antinomie des ästhetischen Scheins. Kunst müsse sich frei entfalten können, also zweckfrei und nicht auf Verwertbarkeit ausgerichtet sein. Dieser klassizistischen Linie wurde von den deutschen Frühromantikern die Aussicht entgegengesetzt, „in der Kunst sei ein Absolutes präsent, zumindest jedoch ein Potential, das, die Grenze des Kunstwerks überschreitend, auf das

⁷⁵ Ebd., S.23.

⁷⁶ Vgl. Fick, Monika, „Pfeiler der klassischen Ästhetik: Das Erhabene“, S.45.

⁷⁷ Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura*, S.135.

Leben übergreift.“⁷⁸ So könnte auch nicht-ästhetische Erfahrung und Sinnlichkeit durch die Kunst transportiert werden. Im Zuge seiner negativen Dialektik, die auf Hegels Modell bezogen bleibt, erkennt er die Dissonanz als Zeichen der Moderne: Nicht mehr harmonische Proportionen werden zum Ideal erhoben, sondern es seien „das Fragmentarische und Diskontinuierliche als Ausdruck eines gewandelten Lebensgefühls [...] in der Kunst zu vermitteln [...]“.⁷⁹ Welsch bezeichnet Adornos Ästhetik als eine Ästhetik des Erhabenen und findet die „prinzipielle Codierung der Kunst im Sinn des Erhabenen [...] an allen Schlüsselstellen von Adornos Konzeption [...]“⁸⁰. Von besonderem Interesse ist hier Adornos Kritik an einem ‚hohlen Erhabenen‘, das auf den Kult von Werken verweist, die sich durch die Darstellung erhabener Stoffe nur dem herrschenden System und seiner Macht unterwerfen, indem sie Ehrfurcht und Respekt vor ‚Größe‘ ausdrücken.⁸¹ Den Grund dafür sieht Welsch in der Verwechslung von Inhalt und Form, da sich die Erhabenheit aus der Form selbst ergeben müsste und nicht einfach durch die referentielle Beziehung zu ‚großen Stoffen‘. Der Fehler dieser Praktik wird offensichtlich, wenn erkannt wird, „daß auch geringste Gegenstände zu Bildern von höchster Intensität führen können.“⁸² Adorno wendet sich gegen Kants Konzeption in Aspekten, in denen er Affirmation gegenüber bestehender Repression erkennt. Nicht Konformität, sondern Opposition zu herrschenden Machtverhältnissen und Totalität ist dem Erhabenen eingeschrieben. Dort wo Kant den Geist des Subjekts in seiner Souveränität über die Natur stellt, sieht Adorno eine Besinnung zur eigenen Naturhaftigkeit als das Befreiende der erhabenen Erfahrung.⁸³ Dadurch erfährt die Zusammensetzung der Kategorie des Erhabenen eine fundamentale Transformation, in der Adorno „die Erfahrung des Erhabenen aus dem Raster von Macht, Übermacht und Bemächtigung“⁸⁴ löst und der Möglichkeit einer Versöhnung mit der Natur öffnet. Doch wo eine mögliche Versöhnung mit der Natur in Aussicht gestellt wird, schlägt das Erhabene in der Kunst eine ganz andere

⁷⁸ Di Bella, Roberto, „Endzeitstimmungen. Theodor W. Adornos Modell einer negativen Ästhetik“, in: Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik, hrsg. v. Monika Fick/Sybille Goessl, Tübingen: Attempto 2002, S.145f.

⁷⁹ Ebd., S.147.

⁸⁰ Welsch, Wolfgang, „Adornos Ästhetik“, S.191.

⁸¹ Vgl. Adorno, Theodor W./Gretel Adorno (Hrsg.)/Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁹2012, S.224.

⁸² Welsch, Wolfgang, „Adornos Ästhetik“, S.187.

⁸³ Vgl. Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, S.292.

⁸⁴ Welsch, Wolfgang, „Adornos Ästhetik“, S.188.

Richtung ein: Es „treibt die vom Kunstwerk idealiter angestrebte Versöhnung in eine äußere Spannung, die dieses Ideal schließlich zerreißt.“⁸⁵ Ein vollständig gelungenes Werk würde die perfekte Synthese bedeuten und so zum Ausdruck der herrschenden Verhältnisse werden. Stattdessen müsste ein Kunstwerk, um sich dem Unvereinbaren zu stellen, die Antinomie in sich selbst austragen – nur so könnte Heterogenität zur ihrer Gerechtigkeit kommen.⁸⁶ Als Artikulation der unaufhebbaren Widersprüchlichkeit lässt das Erhabene die Wahrheit eines Kunstwerks durchscheinen, wobei diese sich nie vollständig zeigt und sich jedem Versuch einer hermeneutischen Auflösung entzieht.

Nicht weit entfernt von den Ansätzen Adornos bewegt sich das Konzept von Jean-François Lyotard, der das Erhabene, im Zuge einer einflussreichen Revision, ins Zentrum seines Denkens stellt. Dort wo das Erhabene bei Adorno in einer ‚latenten‘ Kraft besteht, die das Kunstwerk in seinem Inneren divergieren lässt, wird das Kunstwerk bei Lyotard als Raum erhabener Relationen gedacht, die es zum Ort der Darstellung eines Nicht-Darstellbaren werden lassen.⁸⁷ Lyotard entwickelte seine Ideen in Auseinandersetzung mit der avantgardistischen Malerei, insbesondere mit Barnett Newman, dessen Essay *The Sublime Is Now* den Ausgangspunkt für Lyotards Überlegungen bildet, in denen – in Anlehnung an den Titel des Essays – auf die Erzeugung eines radikalen ‚Jetzt‘ verwiesen wird, das sich in einer nicht zu erfassenden Präsenz zeigt, die das Bewusstsein mit dem Udenkbaren konfrontiert.⁸⁸ Raum gewinnen könne das Ungedachte bzw. das Udenkbare in dem, was Lyotard ‚Ereignis‘ nennt, als reines Geschehen (‚es geschieht‘ oder ‚es gibt‘). Das Ereignis kann nicht hermeneutisch gedeutet werden, es darf keine Bedeutung besitzen, denn das würde dazu führen, dass wir es in unsere bekannten Kategorien einordnen und auf diese Weise jeder Andersartigkeit berauben.⁸⁹ Einem radikalen Kantianismus folgend, leitet er aus den Theorien von Burke und Kant das Moment der Suspension ab: Das „Versagen der Einbildungskraft, die negative Darstellung des Undarstellbaren, die Unangemessenheit der Formen für die Darstellung der ‚Idee‘ (Kant), die momentane Bedrohung, die

⁸⁵ Ebd., S.195.

⁸⁶ Vgl. Welsch, Wolfgang, „Adornos Ästhetik“, S.196.

⁸⁷ Vgl. Ebd., S.207.

⁸⁸ Vgl. Poenicke, Klaus, „Eine Geschichte der Angst?“, S.79.

⁸⁹ Vgl. Fick, Monika, „Pfeiler der klassischen Ästhetik: Das Erhabene“, S.59.

Schrecksekunde, in der das Leben stockt (Burke).“⁹⁰ Lyotards Hauptthese bezüglich der Darstellung des Erhabenen richtet sich auf ihre Unmöglichkeit. Der Versuch einer Darstellung muss unentwegt wiederholt werden und jedes Mal scheitern, jede (Re-)präsentation ist nicht möglich: „Indem das Kunstwerk auf ein Abwesendes verweist, exponiert es zugleich die Unmöglichkeit von dessen Darstellung.“⁹¹ In den Gemälden von Newman, der oft mit riesigen Farbflächen arbeitet, sieht Lyotard diese Annäherung an ein Nicht-Darstellbares. Newmans Einsatz von chromatischer Abstraktion und der Verwendung riesiger Leinwände (z.B. *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51) verweist auf die pure Form und deren Grenzen. Das Bild *Vir Heroicus Sublimis* ist erfüllt von einem dominierenden Rot, das durch fünf schmale vertikale Streifen unterbrochen ist, von denen einer weiß ist und die anderen in Rot-Abstufungen der Grundfläche erscheinen. Die Streifen wurden unterschiedlich gedeutet, sie können als Widerstände und Störungen betrachtet werden und sind jedenfalls „von Bedeutung sowohl mit Bezug auf die Spannung zwischen Minima und Maximum als auch mit Bezug auf die Indeterminiertheit der örtlichen Position der Minima im Verhältnis zum Maximum.“⁹² Von Interesse ist die Position des Betrachters, da die relative Größe des Bildes für die Wirkung hauptsächlich verantwortlich ist und als subjektive Anschauung von der Distanz abhängt. Newman hat, als er *Vir Heroicus Sublimis* und andere Riesenbilder ausstellte, dazu angemerkt, dass große Bilder tendenziell aus einer großen Entfernung betrachtet werden, wohingegen seine Bilder aus der Nähe gesehen werden sollten.⁹³ Die Macht dieser amorphen Gebilde überwältigt die Sinne, ihre innere Abkehr von natürlichen Formen suggeriert Unendlichkeit, reine Materialität und sie negieren die Wahrnehmung selbst, wodurch sie über den Raum der Kunst hinaus führen und Darstellung an sich in Frage stellen, um so das Undarstellbare zu thematisieren.⁹⁴ Lyotards Interpretation geht von einer phänomenologischen Sicht auf die Zeitlichkeit aus, die sich in Newmans Werken ausdrückt und bezieht sich dabei auf das ‚Jetzt‘, das in Newmans Essay bereits im Titel thematisiert

⁹⁰ Ebd., S.58.

⁹¹ Welsch, Wolfgang, „Adornos Ästhetik“, S.206.

⁹² Imdahl, Max, „Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.243.

⁹³ Vgl. Ebd., S.242.

⁹⁴ Vgl. Pöpperl, Christian, *Auf der Schwelle*, S.171.

wird. Dieses sei nicht der momentane Augenblick, der zwischen Vergangenheit und Zukunft gedacht wird, sondern ein Undefiniertes, das dem intentionalen Bewusstsein unbekannt ist und dessen Möglichkeiten zur Konstruktion übersteige, weshalb Lyotard seinen Blick auf das vorbewusste Ereignis richtet, das „vor der Möglichkeit des Denkens liegt.“⁹⁵ Dieses Ereignis ist Konfrontation mit dem unmittelbaren Geschehen und entspricht dem ‚Ereignis‘ bei Heidegger als eine reine Blöße, deren Unmittelbarkeit die bestimmende Urteilskraft aussetzen lässt, die auch bei noch nicht gedachten Inhalten nicht aufhört und dabei die Möglichkeit ignoriert, dass auch ‚Nichts‘ geschehen könnte: „Nach einer Farbe, einem Ton, nach einem Satz erwartet das Denken zwar eine Fortsetzung, diese ist aber keineswegs garantiert. Was bleibt, ist das Warten auf die Fortsetzung – das Geschehen.“⁹⁶ Die Bedeutung bzw. die spezifische Wirklichkeit des Geschehens ist irrelevant, es geht nicht darum, ‚was‘ geschieht (*quid*) sondern um das, was der Frage voraus geht, nämlich ‚dass‘ es geschieht (*quod*).⁹⁷

Das ‚Ereignis‘ wird auch vom zeitgenössischen Philosophen, Mathematiker und Medientheoretiker Dieter Mersch mit dem Erhabenen in Verbindung gebracht. Er beleuchtet in *Ereignis und Aura* die Frage nach ‚Präsenz‘, *Ekstasis* der Materialität und der Ereignishaftigkeit des Erhabenen und wie es sich der Diskursivität überhaupt entzieht, indem der Augenblick dessen Auftretens das „Erscheinen selbst erscheinen lässt und [...] nur dort aufzutauchen vermag, wo das Netz der Zeichen zerrissen wird.“⁹⁸ Das Erscheinen des Erscheinens ist für Mersch ursprüngliche Begegnung und damit auratisch, als „Inbegriff der *Begegnung im Augenblick*.“⁹⁹ Wie das Auratische sich dem Blick öffnet, beschreibt Mersch als sich nicht selbst erfahrende Erfahrung die jeder Erfahrbarkeit *von* einer Sache voraus geht und über die Kunst hinaus in die allgemeinen Prozesse der Wahrnehmung weist. Er stützt sich auf den Aura-Begriff von Walter Benjamin, der darunter den Eindruck einer unnahbaren Ferne versteht, aus der das Betrachtete die Wahrnehmung zurück wirft: „Die Aura einer

⁹⁵ Ebd., S.173.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. Lyotard, Jean-François/Peter Engelmann (Hrsg.), *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen 2006, (Orig.: *L'inhumain. Causeries sur le temps*, aus dem Französischen von Christine Pries), S.108.

⁹⁸ Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura*, S.140.

⁹⁹ Mersch, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink 2002, S.94.

Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“¹⁰⁰ Benjamins Definition der Aura als Spiel mit der Ferne setzt Mersch in Bezug zu einer ‚Ethik des Anderen‘ und deutet das Phänomen der Aura als „die Erfahrung des Anderen im Bild, sein *Enigma* als einem *Unnahbaren*, von dessen Anblick wir gleichermaßen getroffen wie gerührt werden.“¹⁰¹ Die Erfahrung der Aura setzt voraus, dass das Subjekt sich dem jeweiligen Geschehen öffnet und im Modus der Kontemplation durch einen ‚Nichtblick‘, als ein negatives Sehen, das sich der Erfahrung selbst hingibt. Voraussetzung für diesen ‚Nichtblick‘ ist ein Schauen ohne Absicht: Ein unfokussierter Blick, der das ‚Sehen-als‘ überspringt. Den Werken der US-amerikanischen Avantgardisten, wie z.B. Barnett Newman, spricht Mersch eine Sensibilisierung fürs Auratische zu und nennt diese Qualität ‚asketisch‘. Die Sinne öffnen sich für das ‚Andere‘ und lassen sich von ihm berühren: „Was dann entsteht, beruht im eigentlichen Sinne auf dem, was hier ‚Nichtblick‘ genannt wurde: kein Suchen oder Identifizieren, sondern *Gewahren*, das sich für jene ‚Blöße‘ öffnet, deren ‚Name‘ nach Jean-François Lyotard das ‚Sublime‘, die ‚Erhabenheit‘ ist.“¹⁰² Mersch hält es für notwendig, die Analysen von Lyotard gegen den Strich zu lesen. Den Bezug zu Kants Theorie des Erhabenen und ihre Verbindung mit der avantgardistischen Kunst, versteht er, entgegen der üblichen Auslegungen, als Revision von ‚Aisthesis‘ die im Moment des Auratischen ihren Höhepunkt findet. Von besonderem Interesse ist für ihn die Unmöglichkeit einer Auflösung der Differenz zwischen dem *quid* und dem *quod*, zwischen denen sich eine Kluft auftut.¹⁰³

3. Das Filmisch-Erhabene

3.1 Explizite Theorien des Filmisch-Erhabenen

Wie bereits angesprochen wurde die Forschung über das Erhabene in Beziehung zum Film bisher vernachlässigt. Diese Einsicht mag in zweierlei Hinsicht verwundern, denn zum einen

¹⁰⁰ Benjamin, Walter, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: *Gesammelte Schriften*, Walter Benjamin/Rolf Tiedemann (Hrsg.)/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 931), S.646f.

¹⁰¹ Mersch, Dieter, *Was sich zeigt*, S.95.

¹⁰² Ebd., S.97.

¹⁰³ Vgl. Mersch, Dieter, ›Geschichte es?‹. *Ereignisdenken bei Derrida und Lyotard*, http://www.momo-berlin.de/files/momo_datens/dokumente/Mersch_Ereignis.pdf 2000, (7.7.2015), S.14.

kann dem filmischen Medium ein deutliches Potenzial für die Erzeugung erhabener Gefühle zugeschrieben werden und zum anderen findet diese Möglichkeit in Kinofilmen nicht nur Verwendung, sie wird oft ausgereizt. Davon ausgehend kann das Filmisch-Erhabene als ein Zusammenspiel beschrieben werden, das durch die medialen Eigenschaften, die dem Film inhärent sind und mittels der Strukturen der jeweiligen Filme, die sich diese Eigenschaften zunutze machen, konstituiert wird. Bereits Rudolf Harms hat dieses Potenzial erkannt und in seiner filmphilosophischen Schrift eine Kategorisierung der verschiedenen Formen des Erhabenen im Film vorgenommen, indem er zwischen dem ‚Grenzenlos-Erhabenen‘, dem ‚Gräßlich-Erhabenen‘ und dem ‚Kolossalischen‘ differenziert.¹⁰⁴ Da sein Werk noch vor der Entwicklung von Ton- und Farbfilm geschrieben wurde, liefert es interessante Einblicke in eine reduzierte Anschauung von Film als rein optisches Medium, dessen flächige Bildwirkung auf dem Spiel von Licht und Schatten beruht. Für die Form des ‚Grenzenlos-Erhabenen‘ ist Film besonders geeignet, da die Farbgebung des – damals noch monochromen – Bildes keine Ungleichmäßigkeiten aufweist. Als Beispiele nennt Harms die Darstellung von Mauern, die scheinbar ins Unendliche gehen, im Fluss treibendes Eis und weitreichende Steppen. Bezüglich des ‚Gräßlich-Erhabenen‘ verwendet er den Begriff der Wirklichkeitsferne, der für dessen Darstellung ausschlaggebend ist. Demnach kann die Darstellung ‚gräßlich-erhabener‘ Geschehnisse in Filmen, die ihre Künstlichkeit unverdeckt ausstellen, viel weiter gehen als in jenen, die sich ungestellt bzw. dokumentarisch zeigen und zieht als Beispiel die Abfilmung einer Leiche und die körperliche Bestrafung eines Menschen heran. Die Übersteigerung des ‚Gräßlich-Erhabenen‘ ins Komische führt zum Groteskfilm bzw. zur Burleske. Wie für das ‚Grenzenlos-Erhabene‘ steht das ‚Kolossalische‘ immer mit räumlicher Ausdehnung und besonderer Größe der Form in Verbindung. Der Monumentalfilm lässt sich dieser Kategorie zuordnen und der Darstellung von großen, in Bewegung versetzten Menschenmassen spricht Harms eine unterstützende Funktion zu, die sich als rein optischer Genuss entfaltet.¹⁰⁵ Die Möglichkeit des Films, das Kolossale und das Monumentale zu inszenieren, sei ein Gebiet, das der Film dem Theater voraus habe, denn nur er hat durch die Aufnahmetechnik die

¹⁰⁴ Vgl. Harms, Rudolf/Birgit Recki (Hrsg.), *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, Hamburg: Meiner 2009, S.146-149.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd., S.146.

Möglichkeit, „in einem gewaltigen Hintergrund die Grenzenlosigkeit der Natur und ihres gesetzmäßigen Ablaufs und als Gegensatz die Begrenztheit des Menschen in dieser Natur zu zeigen.“¹⁰⁶ Damit kommt Harms darauf zu sprechen, wie die Relation des Subjekts zu anderen Bereichen des Bildes einen Einfluss auf die Bildwirkung hat. Nicht die absolute Größe des Menschen auf der Bildfläche ist hier von Bedeutung, sondern das Verhältnis zum Raum. Bild bzw. Starrheit und Handlung bzw. Bewegung bezeichnet Harms als die ‚Zweiheit des Films‘ und spricht den beiden Teilen unterschiedliche Wirkungen bezüglich der Darstellung von Monumentalität zu. Dem ersten Fall (Bild/Starrheit) entspricht die Totale, die das Verhältnis des Menschen zu seiner Umgebung richtig oder übertrieben einfängt, im zweiten (Handlung/Bewegung) wird die Großaufnahme den wirkungsvolleren Effekt haben. Das erklärt Harms durch die räumlichen Parameter des Bildes und wie diese sich entweder ‚extensiv‘ oder ‚intensiv‘ äußern: „Liegt der starke Eindruck im ersten Falle am *extensiven* Ausbau in Länge und Breite des Bildes, so im zweiten Falle am *intensiven*, in Richtung der Tiefe des Bildes gesehen.“¹⁰⁷ Wenn sich in einem Bild nur wenige Details befinden, können diese vom Verstand schneller in Begriffe gefasst werden und der Gesamteindruck wird rascher verarbeitet. Dadurch kommt es nach Harms zu einer kräftigeren Einfühlung durch die Betonung von Differenzen. Im Gegensatz dazu sieht er im ersten Fall die Gefahr, dass die Filmhandlung ins Stocken gerät und langweilig wird, wenn ein Bild über einen längeren Zeitraum gezeigt werden muss, damit die RezipientIn möglichst den gesamten Inhalt erfassen kann.

In seinen beiden film-philosophischen Werken zum Kino hat Gilles Deleuze dem Erhabenen ebenfalls Platz eingeräumt und einiges an Material für eine Explikation des Filmisch-Erhabenen geliefert. (Kino-)Filme produzieren verschiedene Typen von Bewegungs- und Zeit-Bildern, jedoch schreibt Deleuze dem ‚modernen‘ Kino nach dem Zweiten Weltkrieg, beginnend mit dem Italienischen Neorealismus, eine Verschiebung hin zu den Zeit-Bildern zu und spricht von einer Krise des Bewegungs-Bildes. Er sieht in Filmen der Nachkriegszeit die direkte Darstellung der Zeit in Zeit-Bildern durch abweichende Bewegungen und durch eine Inhärenz der zeitlichen Intervalle in der Sichtbarkeit der Bilder realisiert. Bis dahin waren die

¹⁰⁶ Ebd., S.147.

¹⁰⁷ Ebd., S.148.

Grenzen des Films an dessen intrinsische Bewegung und an die Intervalle der Montage gebunden. Das komplexe Verständnis von Bewegungs- und Zeit-Bildern lässt sich hier natürlich nicht in wenigen Worten zusammenfassen, aber grob vereinfacht kann ein Bild bei Deleuze als Ausschnitt eines Teils verstanden werden, der dessen Textur unter bestimmten Aspekten hervorhebt und in Verbindung zum Ganzen und anderen Ausschnitten setzt. Ein Bewegungs-Bild kann somit als Bild der Bewegung bezeichnet werden, als ein Teil, der aus dem Ganzen herausgenommen wurde, um die jeweilige Sache *als* ihre Bewegung abzubilden. Eines dieser Teile bzw. Bilder ist immer mehr als *ein* Bild und lässt sich von anderen Bildern ableiten bzw. subsumiert diese. Das gibt der film-philosophischen Arbeit von Deleuze ihre Tragweite: Jedes Mal wenn wir ein Bild aus dem Ganzen herausnehmen, führen wir zugleich eine kinematographische Handlung aus – Kino und Denken stehen miteinander in enger Verbindung. Somit können auch die Grenzen des Denkens mit den Grenzen des Films in Beziehung gebracht werden.

Die Struktur des Erhabenen durchzieht mehrere Stellen der beiden Werke zum Kino, wird aber bezüglich der Montage (*Kino 1*) und dem Verhältnis zwischen Denken und Kino (*Kino 2*) explizit behandelt. Im Werk zum ‚Bewegungs-Bild‘ bezeichnet Deleuze die Montage als „die Komposition, die Anordnung der Bewegungsbilder als Organisation eines indirekten Bildes der Zeit“¹⁰⁸ und sie stellt für ihn den Beginn der Entwicklung des Films und dessen Hauptvorgang dar. Sie ist Festlegung des Ganzen und setzt die Idee bzw. ein indirektes Bild von der Zeit frei. Die Ausprägungen des Erhabenen im Film behandelt er in Analysen der ‚quantitativen‘ Montage der französischen Schule vor dem zweiten Weltkrieg und der ‚intensiven‘ Richtung, die er der deutschen Schule zuweist und teilt sie jeweils in die Kategorien des kantischen Dualismus ein. Demnach kann das Dynamisch-Erhabene den Verfahren der deutschen und das Mathematisch-Erhabene denen der französischen Schule zugeschrieben werden. Letztere kehrt – wie auch die sowjetische Schule, der Deleuze in *Das Zeit-Bild* die Möglichkeit eines dialektischen bzw. materiellen Erhabenen zuschreibt¹⁰⁹ – vom Prinzip der organischen

¹⁰⁸ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, (Orig.: *Cinéma 1. L'image-mouvement*, aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann), S.50.

¹⁰⁹ Vgl. Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, (Orig.: *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris 1985, aus dem Französischen von Klaus Englert), S.207.

Komposition ab und richtet ihr Interesse auf die Quantität der Bewegung und die metrischen Verhältnisse ihrer Fixierung. Durch bestimmte Intervalle, in denen die Bewegung anhält, wieder einsetzt oder sich ihre zeitlichen Parameter ändern, wird die „größtmögliche Bewegungsquantität als Funktion aller Variablen“¹¹⁰ erzielt. Die ‚Bildlogik‘ entspringt nicht der Identität von Bild und Bewegung, sondern dem Erscheinen dieser Intervalle als Phänomene der Differenz, wodurch eine Selektivität entsteht, welche die sichtbare Bildlichkeit und Bewegung erzeugt. Das (Bewegungs-)Bild hat zwei Seiten und differenziert sich in beide Richtungen aus, von denen es auf der einen Seite empfängt und auf die andere Seite reagiert, wodurch ein ‚Vorher‘ und ein ‚Nachher‘ generiert wird.¹¹¹ Hier wird jedes Element, selbst das Licht, in den Dienst der Bewegung gestellt und so wird der dialektische Kontrast der sowjetischen Schule und der expressionistische Widerstreit der deutschen durch das Alternieren abgelöst, worin Deleuze die Originalität der französischen Schule sieht.¹¹² Das Bewegungsmaximum wird entweder durch Beschleunigung oder durch Verlangsamung zu einer unendlich gedehnten Bewegung erreicht. Die Differenz zwischen dem absoluten Maximum der Bewegung und der relativen Quantifizierung der Bewegung in veränderlichen Ensembles¹¹³ liegt weder in jedem Bild für sich selbst, noch in der Montage zwischen den Bildern: „Die Kamerabewegung bringt bereits durch Rekadrierung mehrere Bilder in ein Bild und bewirkt auch, daß ein einziges Bild das Ganze ausdrücken kann.“¹¹⁴ Dieser Bezug auf das Ganze im Bild führt zu Kants Mathematisch-Erhabenen, denn die Einbildungskraft scheitert beim Versuch, die Gesamtheit der Größen und Bewegungen zusammenzufassen. Die Vernunft bzw. das Gemüt muss jedoch, durch innere Notwendigkeit, diese Zusammenfassung der Gesamtheit der Bewegungen vornehmen. Darin sieht Deleuze einen Aspekt der Zeit als Unermesslichkeit von Vergangenheit und Zukunft, die an die Stelle des Intervalls als veränderliche Gegenwart tritt:

¹¹⁰ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild*, S.68.

¹¹¹ Vgl. Beuthan, Ralf, *Das Undarstellbare*, S.92-94.

¹¹² Vgl. Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild*, S.69.

¹¹³ Ein unveränderliches Ensemble wäre dagegen durch einen einzigen und frontalen Blickpunkt gegeben, wie es in der Zeit der feststehenden Kamera der Fall war. Nach Deleuze war das Bild in diesem Anfangsstadium des Films weniger Bewegungs-Bild, als vielmehr Bild in Bewegung. Vgl. Ebd., S.43f.

¹¹⁴ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild*, S.70.

„[...] die Einbildungskraft ist mit dem Auffassen von relativen Bewegungen beschäftigt, wobei sich ihre Kräfte schnell bei der Umwandlung der Maßeinheiten erschöpfen. Die Vernunft hingegen muß das erreichen, was alle Einbildungskraft übersteigt, das heißt die Gesamtheit der Bewegungen als Ganzes, als absolutes Bewegungsmaximum, das in sich mit dem Inkommensurablen und Maßlosen, dem Kolossalen, dem Ungeheuren, dem Himmelsgewölbe oder grenzenlosen Ozean verschmilzt.“¹¹⁵

Dieser Mechanismus wird in etlichen Filmen als Strategie der Überforderung eingesetzt um die ZuschauerInnen zu affizieren. Sie können das Gesehene weder sprachlich noch bildlich im Geist reproduzieren und finden Genuss an der eigenen Zerstreuung, die in der Begegnung mit ihren subjektiven Grenzen ausgelöst wird. Deleuze beschreibt in der französischen Schule einen Dualismus zwischen relativer Bewegung, die der Materie angehört und deren Ensembles durch die Einbildungskraft mitteilbar gemacht werden können und der absoluten Bewegung, die zum Geist gehört und „die psychische Qualität des veränderlichen Ganzen wiedergibt.“¹¹⁶ Diesen Dualismus hat ihm zufolge Abel Gance in den französischen Film gebracht. Einerseits durch die ‚sukzessive Vertikalmontage‘ (relative Bewegung) und die ‚horizontale Simultanmontage‘ (absolute Bewegung). Letztere sieht er einerseits in der Verwendung von Mehrfachbelichtung und andererseits in der Erfindung einer dreifachen Projektionsfläche (Polyvision) realisiert. Beide Formen können in NAPOLÉON (R: Abel Gance, FR 1927) gefunden werden. Ähnlich einem Triptychon konnten durch die Polyvision auf drei Bildflächen entweder drei verschiedene Bilder gezeigt werden, oder die beiden äußeren fungierten als Rahmung des zentralen Bildes. In der dritten Variante, die als Vorläufer des *Cinemascope* betrachtet werden kann, „ergeben alle drei Bildteile ein Breitbildformat, mit dem man Massen darstellen und das Publikum mitreißen konnte [...]“¹¹⁷. Bei der Mehrfachbelichtung wird durch die Schichtung einer großen Anzahl von Doppelbelichtungen,

¹¹⁵ Ebd., S.71.

¹¹⁶ Ebd., S.72.

¹¹⁷ Preußner, Heinz-Peter, „Grandiose Gefühle. Konzepte des Erhabenen und ihre filmischen Realisationen“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 63/1, 2015, De Gruyter, <http://www.degruyter.com/view/j/dzph.2015.63.issue-1/dzph-2015-0007/dzph-2015-0007.xml?format=INT>, 14.07.2015, S.161f.

die durch kleine zeitliche Intervalle getrennt sind, die Einbildungskraft durch unterschwellige Differenzen überflutet, wodurch diese bald an ihre obere Grenze stößt.¹¹⁸ Die Entfesselung der Kamera bei Gance lässt die Naturgewalten naherücken und z.B. in NAPOLÉON führt ‚die weite See‘ als Massensymbol, das gegen den machtlosen Menschen steht, zu einer Verdoppelung des erhabenen Effekts: „Napoleon könnte untergehen; der sichere Zuschauer würde doch die gleiche Affektion durchleben wie im konkreten Falle, wo er per Identifikation mit dem Helden auch noch dessen Triumph empfindet.“¹¹⁹ Die ‚Montage-Konzeption‘ der französischen Schule bezeichnet Deleuze als ‚mathematisch-geistig‘, ‚extensiv-psychisch‘ und ‚quantitativ-poetisch‘ und trifft das Mathematisch-Erhabene, durch die zeitliche Beziehung der metrischen Relationen zum Ganzen, auf den Punkt:

„Das Ganze ist das Simultane, Maßlose, Ungeheuerliche geworden, das die Einbildungskraft ohnmächtig werden lässt, sie mit ihren eigenen Grenzen konfrontiert, wobei sie im Intellekt das reine Denken einer absoluten Bewegungsquantität – die zum Ausdruck seiner ganzen Geschichte und Veränderung, seines Universums, wird – entstehen lässt. Das ist genau das Mathematisch-Erhabene Kants.“¹²⁰

Für Deleuze entdeckt die französische Schule mit Abel Gance den Film des Erhabenen. Wie sich die Bewegung hier durch ihre Quantifizierung auszeichnet, so ist sie im deutschen Expressionismus, den Deleuze im starken Kontrast zur französischen Schule beschreibt, eine Funktion des Lichts. Er betont, dass es sich bei Licht nach wie vor um Bewegung handelt und dass Bewegungs-Bild und Licht-Bild zwei Anschauungen desselben Phänomens sind, aber im Gegensatz zur französischen Schule, in der Licht unermessliche Bewegung der Ausdehnung ist, wirkt es im Expressionismus als machtvolle Bewegungsintensität, als „intensive Bewegung par excellence.“¹²¹ Licht und Dunkelheit sind gleichermaßen unbegrenzte Mächte die sich gegenseitig bedingen und in einem permanenten Widerstreit aufeinander einwirken, als

¹¹⁸ Vgl. Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild*, S.73.

¹¹⁹ Preußner, Heinz-Peter, „Grandiose Gefühle“, S.161.

¹²⁰ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild*, S.74.

¹²¹ Ebd., S.74f.

unendlicher Gegensatz. Das Licht fungiert dabei nicht nur als Teilung des Bildes, sondern als Matrix der Montage und kann graduell mit der Dunkelheit in konkrete Kontrast- und Mischungsverhältnisse eintreten, die im expressionistischen Film von ‚Lichtkünstlern‘ wie Fritz Lang, Friedrich Murnau und Paul Wegener alle Abstufungen erfahren. Wie auch die französische Schule, bricht der Expressionismus mit den organischen Verfahren der amerikanischen Schule, jedoch auf eine ganz andere Art. Nicht die klare Mechanik der Bewegungsquantität dient ihm als Ausgangspunkt, sondern sein erstes Prinzip liegt im „*nicht-organischen Leben der Dinge*, einem entsetzlichen Leben, das von der Selbstbeschränkung und den Grenzen des Organismus nichts weiß [...]“¹²² – es gilt für die ganze Natur und hat in den finsternen Tiefen des Unbewussten sein Zuhause. Das Schreckliche dieses Prinzips zieht seine Kraft aus dem übergreifenden Verhältnis zwischen belebter und unbelebter Materie, das sich in gewaltsamer Bewegung befindet und sich nicht den Gesetzen der organischen Kontur bzw. der mechanischen Fixierung der Achsen beugt. In Verbindung mit verzerrten Perspektiven und den unheimlichen Winkeln einer ‚gotischen‘ Geometrie wird dem Anorganischen Leben eingehaucht, „das sich über die ganze Materie ausdehnt.“¹²³ In der Monumentalarchitektur des expressionistischen Films und im Caligarismus trifft das Erhabene auf das Unheimliche, das ebenso eine subjektive Erfahrung darstellt, die aus der Relation zur objektiven Außenwelt produziert wird und in einem problematischen Verhältnis zu den Möglichkeiten der Repräsentation steht.¹²⁴ Deleuze sieht den Expressionismus als Vorläufer eines echten Kolorismus im Film und beschreibt eine Analogie zur Farblehre Goethes, in der die ‚Intensivierungsbewegung‘ der Grundfarben Blau und Gelb als Helligkeitsgrade durch einen rötlichen Schein begleitet wird. Dieser wird zur absoluten Intensität, die als flammendes Glühen die Unendlichkeit aufleuchten lässt und die Grundlage für das ‚neue‘ Erhabene der expressionistischen Schule bildet. Als ‚Geist des Bösen‘, der den Anschein von Allmacht trägt, findet sich der Geist in der gesamten Materie wieder, als glühendes Feuer, das die Natur verbrennt und das Organische aufzulösen droht. Die Macht

¹²² Ebd., S.77.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. Wilson, Scott, „When Does the Hurting Stop? *Cloverfield* and the (Re)Enabling of Fantasy in the Post-9/11 City“, in: *Terror and the Cinematic Sublime. Essays on Violence and the Unpresentable in Post-9/11 Films*, hrsg. von Comer, Todd A./Lloyd Isaac Vayo, Jefferson [u.a.]: McFarland 2013, S.38.

der Intensität blendet oder zerstört unser organisches Wesen und versetzt uns in Entsetzen – wie im Dynamisch-Erhabenen fühlen wir uns hinterher jedoch überlegen und sind frei von Furcht, da wir „in uns einen überorganischen Geist entdecken, der die gesamte anorganische Existenz der Dinge beherrscht [...]“¹²⁵. Deleuze sieht einen großen Unterschied zum Erhabenen der Romantik darin, dass es sich beim deutschen Expressionismus nicht um die Versöhnung von Natur und Geist handelt, sondern um den Entwurf eines Ganzen des geistigen Universums, „das seine eigenen abstrakten Formen hervorbringt, seine Lichtwesen und Übergänge, die einem sensiblen Auge falsch erscheinen. Er setzt sich über das Chaos von Mensch und Natur hinweg.“¹²⁶ Das Chaos wird als Sieger akzeptiert und kann nur durch die Vereinigung mit dem geistigen Universum überwunden werden. Das Rot des Expressionismus verweist einerseits auf die erschreckende Belebung der anorganischen Materie und andererseits auf „das erhabene nichtpsychologische Leben des Geistes.“¹²⁷ Mit der Untersuchung der beiden Schulen wird ein Filmisch-Erhabenes in der Montage situiert, das sich aus den Möglichkeiten der Bewegung von und in Bildern zusammensetzt.

In *Das Zeit-Bild* wird dem Erhabenen mehr Platz eingeräumt und in Bezug zum Denken und dem ‚sensomotorischen Schema‘ behandelt, welches nach Deleuze im modernen Kino zwar nicht überwunden wurde, aber einen inneren Bruch erfuhr. Das sensomotorische Band hält das Vorher und das Nachher der Bewegung zusammen und erzeugt eine indirekte Darstellung der Zeit durch die sukzessive Linearität der aneinandergereihten Bewegungs-Bilder. Es kann als Aktion/Reaktion-Schema der Bewegung verstanden werden, das die Verbindlichkeit und Geschlossenheit der Bild-Welt garantiert, im Gegensatz zur metaphysischen Seite des Bildes steht und die sichtbare Ebene des Bildgeschehens beschreibt. Es ist die Identifikation von Bewegungs-Bild mit der Bewegung des Blicks und sorgt für die sinnvolle Organisation und natürlich wirkende Korrelation der verschiedenen Bildelemente und deren Qualitäten. Wenn das Schema zerbricht oder blockiert wird, kann ein neuer Bildtypus entstehen, nämlich „das rein optisch-akustische Bild, das nur Bild ist, ohne Metapher zu sein, das die Sache als solche, gleichsam buchstäblich [...] in ihrem

¹²⁵ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild*, S.80.

¹²⁶ Ebd., S.81.

¹²⁷ Ebd.

Übermaß an Grausamkeit oder Schönheit [...] hervortreten läßt [...]“¹²⁸. Dadurch bekommt die „an sich undarstellbare, aber durch die ‚sinnvolle‘ Strukturierung des Ganzen repräsentierte Ebene des ‚absoluten‘ Systems den Charakter einer Idee bzw. des Erhabenen.“¹²⁹ Abgesehen davon sieht Beuthan noch eine zweite Seite des Undarstellbaren am Bewegungs-Bild, das er den Aspekt des Erhabenen nennt: Die Erscheinung des Undarstellbaren, das als durchgängiges Prinzip der narrativen Struktur des Ganzen indirekt zur Darstellung kommt. Sobald das Bewegungs-Bild nicht auf ein Intervall als sensomotorische Mitte gerichtet ist, kann die Bewegung ihre Absolutheit wiederfinden. Nach Deleuze erreicht das Bewegungs-Bild das Erhabene ebenso wie das Absolute der Bewegung über die „Herrschaft der universellen Variation“, die das sensomotorische Schema als Grenze des Menschen auf eine „nicht-menschliche Welt hin übersteigt, in der die Bewegung der Materie gleicht, oder gar auf eine übermenschliche hin, die von einem neuen Geist zeugt.“¹³⁰ Das Erhabene fordert diese Transformation heraus, indem es die Vorstellungskraft dazu ‚anstiftet‘ mehr zu denken, als ihre Kapazität zulässt und gibt ihr auch keine Zeit dafür, sondern verlangt einen Sprung. Dieser wird durch einen Schock ausgelöst, der eine Wirkung auf den Geist ausübt: „er zwingt ihn zu denken und das Ganze zu denken.“¹³¹ Der Schock gewinnt in Kinofilmen der Gegenwart zunehmend an Bedeutung und wird auf vielfältige Weise eingesetzt, um bei den ZuseherInnen intensive Emotionen auszulösen und die Erfahrung des Filmisch-Erhabenen zu ermöglichen.¹³²

3.2 Konstitution des Filmisch-Erhabenen

„Das kinematographische Bild muß einen Schock auf das Denken ausüben und das Denken zum Sich-selbst-Denken und zum Denken des Ganzen zwingen. Eben dies ist die Definition des Erhabenen.“¹³³

¹²⁸ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild*, S.35.

¹²⁹ Beuthan, Ralf, *Das Undarstellbare*, S.96.

¹³⁰ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild*, S.60.

¹³¹ Ebd., S.207.

¹³² Vgl. Chung, Jihae, „Kant im Kino“, S.93.

¹³³ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild*, S.208.

Wie bereits erwähnt, geht erhabenen Gefühlen eine plötzliche Erschütterung des Denkkapparats voraus, welche die Einbildungskraft an ihre Grenzen stoßen lässt. In seiner Auseinandersetzung mit den Verschiebungen, die er am modernen Kino nach dem Zweiten Weltkrieg diagnostiziert, schreibt Deleuze: „Irgend etwas spielte sich in der *erhabenen* Konzeption des Kinos ab. In der Tat entsteht das Erhabene dann, wenn die Einbildungskraft einen Schock erfährt, der sie bis an ihre Grenzen als einer geistigen Totalität zwingt, die die Einbildungskraft übersteigt.“¹³⁴ Der Schock-Begriff ist sowohl für die Erfahrung des Erhabenen, als auch für die des Kinos überhaupt von essenzieller Bedeutung und wurde bereits in den 30er-Jahren durch Walter Benjamin in die Film- und Kulturtheorie eingeführt, der den ‚Chock‘ als wesentlichen Teil der Großstadterfahrung beschrieben und in Beziehung zum Film und der Montage gesetzt hat. Er erkannte bereits damals, dass „das Auge des Großstadtmenschen mit Sicherungsfunktionen überlastet ist [...]“¹³⁵ und seine Überlegungen gehen von der literarischen Darstellung von Menschenmengen aus, die in ihren ersten Beschreibungen mit Überforderung und einhergehenden unangenehmen Gefühlen in Verbindung gebracht wurden: „Angst, Widerwillen und Grauen weckte die Großstadtmenge in denen, die sie als die ersten ins Auge faßten.“¹³⁶ Benjamin schließt mit seinen Überlegungen an Freud an und stützt sich auf den Begriff des Reizschutzes, der in „Jenseits des Lustprinzips“ formuliert wurde. Dort wird zwischen Schreck, Furcht und Angst, differenziert, wobei Angst als Zustand der Erwartung in Verbindung mit Vorbereitung auf eine Gefahr bezeichnet wird, die auch unbestimmt sein kann, wohingegen Furcht auf einen bestimmten Gegenstand gerichtet ist. Dagegen bezeichnet Freud Schreck als „den Zustand, in den man gerät, wenn man in Gefahr kommt, ohne auf sie vorbereitet zu sein“¹³⁷ und betont damit das Moment der Überraschung. Der Schreck setzt voraus, dass die Angstbereitschaft nicht vorhanden ist, wodurch das System die Reizmenge nicht binden kann, was dazu führt, dass die Durchbrechung des Reizschutzes wesentlich erleichtert wird. Der ‚neurotische Schrecken‘, den Freud an den Kriegsneurotikern diagnostizierte, wurde von Benjamin in den

¹³⁴ Ebd., S.206.

¹³⁵ Benjamin, Walter, „Über einige Motive bei Baudelaire“, S.649.

¹³⁶ Ebd., S.629.

¹³⁷ Freud, Sigmund, „Jenseits des Lustprinzips“, S.198.

„poetischen Schrecken“ umgewandelt: „Insbesondere der Film – so Benjamin – konnte aufgrund seiner technischen Struktur und seiner taktilen Qualität diese Transformation leisten.“¹³⁸ Davor wird das Augenmerk jedoch auf die gesellschaftlichen Symptome an der Oberfläche der alltäglichen Erfahrung gerichtet. Sich durch den Verkehr der Großstadt zu bewegen, bedeutet eine Serie an Schocks und Kollisionen zu erfahren, die das Subjekt auf viszeralem Niveau treffen und es mit „Innervationen“ durchzucken. Diese neuen Erfahrungen sind an die Neuheit der Technik gebunden. Die neuartige Möglichkeit, durch einen einzigen Fingerabdruck ein Foto zu erzeugen und so ein Ereignis für unbegrenzte Zeit zu fixieren, bezeichnet Benjamin als besonders folgenreich und er sieht darin ein Moment des Schocks, der auf den Moment selbst gerichtet ist: „Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock.“¹³⁹ Das Individuum erfährt in der Begegnung mit neuen Herausforderungen, die an seine Sinne und seinen seelischen Apparat durch die technischen Veränderungen in seiner Lebenswelt gestellt sind, eine Art „Training“ seines Sensoriums. Benjamin spricht auch von einem Reizbedürfnis, das auf dieses Training gerichtet ist und findet dessen Entsprechung im Film: „Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.“¹⁴⁰

Die filmischen Schocks sind also bereits der Form des Films eingeschrieben und werden der RezipientIn in rhythmischen Intervallen im Fluss der Wahrnehmung zugeführt. Während sie ihre Aufmerksamkeit auf den Film richtet, kann sie sich dagegen nicht wehren, der Film strömt auf sie ein und schaltet sich mit ihren Gedanken gleich, in ständiger Veränderung. Im Gegensatz zu unbeweglichen Kunstobjekten wie Fotos und Gemälden, lässt sich Film nicht kontemplativ betrachten, da sich jedes Bild in dem Moment, in dem das Auge es erfasst hat, bereits im Strom der Bilder verschwindet und nur noch als Erinnerungs-Bild im Gedächtnis nachhallt. Darauf basiert die Wirkung des physischen Schocks, die nach Benjamin durch die technische Struktur des Films befreit wird:

¹³⁸ Winkle, Ralph, „Der Schock und die Ästhetik des Erhabenen. Darstellungsformen des Weltkrieges in Filmen der zwanziger und dreißiger Jahre“ in: *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Chiari, Bernhard, München: Oldenbourg 2003 (=Beiträge zur Militärgeschichte, Bd.59), S.321.

¹³⁹ Benjamin, Walter, „Über einige Motive bei Baudelaire“, S.630.

¹⁴⁰ Ebd., S.631.

„In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will. *Kraft seiner technischen Struktur hat der Film die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit.*“¹⁴¹

Der Schock auf das System wird von den ZuseherInnen gewünscht, sie haben ein Bedürfnis danach. Dieses formt sich in ihrer Lebenswelt, in der sie durch alltägliche Erfahrungen mit technisch erzeugter Reizüberflutung konfrontiert sind. Im Kino kann der Umgang mit diesen Reizen nicht nur geübt werden, sondern der Reiz selbst wird begehrt. Die zunehmende Steigerung von zugeführten Reizen fördert die Abstumpfung der Sensitivität, man könnte in Bezug auf Wahrnehmung von einer Seite der Anästhetik sprechen.¹⁴² Damit ein Reiz trotz gesteigerter Toleranz den Schutz durchbrechen kann, muss er eine höhere Intensität aufweisen. Natürlich lässt sich diese Intensitätssteigerung nicht *ad infinitum* fortsetzen, aber das ist auch nicht nötig, da es nach der Sättigung wieder zu einer Senkung der Toleranzschwelle kommt. Das ‚Kino der Attraktionen‘, das als Serie von Schocks konzipiert war (Gunning), hat es auf das Reizbedürfnis abgesehen und seine Befriedigung über die Entfaltung des Narrativs gestellt. Die Blockbuster der heutigen Zeit repräsentieren die Rückkehr dieses Kinos, das auf schockartigen Sensationen aufbaut: „[...] trading in visual thrill, shock, and astonishment over story, character, or meaning.“¹⁴³ Benjamin erkennt, dass die ‚Sensation der Moderne‘ ihren Preis hat, nämlich den Verlust bzw. „die Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis.“¹⁴⁴ An dieser Stelle erscheint es notwendig, die unterschiedlichen Konzeptionen des Schocks differenziert zu betrachten. Der Schock bei Benjamin kann zwar

¹⁴¹ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, (=Suhrkamp Studienbibliothek, Bd.1), S.44.

¹⁴² Die andere Seite betrifft den Ausschluss des Nicht-Wahrgenommenen, als das ‚Andere‘, das der Wahrnehmung entgeht. Beide Seiten stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander.

¹⁴³ Nair, Kartik, „Plummenting to the Pavement: The Fall of the Body in *Spider-Man*“ in: *Terror and the Cinematic Sublime. Essays on Violence and the Unpresentable in Post-9/11 Films*, hrsg. von Comer, Todd A./Lloyd Isaac Vayo, Jefferson [u.a.]: McFarland 2013, S.23.

¹⁴⁴ Benjamin, Walter, „Über einige Motive bei Baudelaire“, S.653.

mit dem Schock, der in der erhabenen Erfahrung stattfindet, verglichen werden und lässt sich teilweise gleichsetzen, doch bedarf es der Beachtung, dass sein ‚Chock‘ die auratische Erfahrung vernichtet und so auch nicht vollständig mit dem Erhabenen in Einklang zu bringen ist, dessen Erfahrung durch den Schock, der auf die Einbildungskraft einwirkt, hervorgerufen wird. Um zwischen Freud, Benjamin und dem Erhabenen eine Verbindung herstellen zu können, die über den Schock-Begriff verläuft, bietet sich eine Betrachtung von Kriegsfilmen an. Ralph Winkle stellt in seinem Text über den Schock und die Ästhetik des Erhabenen die These auf, dass „es eine Kongruenz zwischen dem Erfahrungsraum des industrialisierten Krieges und der Technik des Films und seiner spezifischen Bildersprache gibt.“¹⁴⁵ Der Erste Weltkrieg stellte durch seine nie da gewesene Materialschlacht und Industrialisierung des Krieges ein absolutes Schock-Erlebnis dar und zerstörte traditionelle Wahrnehmungsfelder. Die Entfaltung der massiven Destruktivkräfte ließ sich durch künstlerische Mittel nur unangemessen darstellen. Melodramen, die während oder kurz nach dem Krieg erschienen sind, versuchten die inhaltliche Seite des Weltkriegs zu thematisieren, haben aber die kriegerische Realität und die subjektiven Erfahrungen an der Front weitgehend ausgeblendet. Abgesehen davon waren die Darstellungsmöglichkeiten durch den Stand der Technik begrenzt und im Kino konnte „erst mit der Erfindung des Tonfilms und der Einführung neuer Kameratechniken [...] jene ‚Überwältigungsästhetik‘ inszeniert werden, in der sich das zentrale Schock-Erlebnis ganzer Kriegsgenerationen widerspiegelte.“¹⁴⁶ Besonderes Augenmerk richtet Winkle auf die ästhetische Renaturalisierung des Kriegs und wie er sich im Verhältnis zum Subjekt immer mehr einer Naturgewalt angleicht, wobei durch die Darstellung von Kriegslandschaften im Film gleichzeitig ein Bruch mit den traditionellen Konzepten des Natur-Erhabenen vonstattengeht.¹⁴⁷

Der Anstoß für die Theoriebildung des Erhabenen, die sich im 18. Jahrhundert als Projekt der Subjektermächtigung vor allem auf die Natur bezog, wurde durch das verheerende Erdbeben von Lissabon 1755 gegeben, das zu einer nachhaltigen Erschütterung des Weltbildes führte und als Naturkatastrophe „auf bewußtseinsgeschichtlicher Ebene einen entscheidenden

¹⁴⁵ Winkle, Ralph, „Der Schock und die Ästhetik des Erhabenen“, S.321.

¹⁴⁶ Ebd., S.319.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., S.322.

Einschnitt darstellt.“¹⁴⁸ Die Menschheit wird immer wieder mit der Rohheit der Natur konfrontiert und – seit es moderne Kommunikationstechnologien erlauben – auch mit Bildern, die das unvorstellbare Ausmaß dieser Ereignisse annähernd fühlbar machen und näher an das Subjekt heranbringen, als es damals möglich gewesen wäre. Mit Referenz auf ihre (hyper-)realen Zusammenhängen kann der Umgang mit diesen Bildern als Simulation betrachtet werden, in der sich das Subjekt der dynamischen Brutalität der Natur stellen kann, ohne dabei in tatsächliche Gefahr zu geraten.¹⁴⁹ Die Thematisierung des Natur-Erhabenen im Spielfilm geht häufig mit der Frage nach der Konstitution des Subjekts einher, das einer unbändigen Macht gegenübersteht, die es entweder überwinden kann oder von ihr vernichtet wird. Am Ende von STROMBOLI ist Karin (Ingrid Bergman) – die auf der Insel Stromboli mehr oder weniger festsitzt, nachdem sie einen einheimischen Fischer geheiratet hat – mit einer lebensfeindlichen Vulkanlandschaft konfrontiert, die sie überqueren muss, damit ihr die unbemerkte Flucht von der Insel gelingen kann. Vulkane werden in Kants Analytik als Beispiel für Quellen des Erhabenen *par excellence* genannt und sind nach Hartmut Böhme, der das Erhabene aus der Sicht des Steinernen betrachtet, in ihrer elementaren Macht so ‚menschenfremd‘ und grausam, „daß daneben alles andere Dynamisch-Erhabene verschwindet.“¹⁵⁰ Er sieht den größtmöglichen Schrecken der Natur im Zerfall der tektonischen Stabilität, die den festen Grund des Lebens darstellt.¹⁵¹ Deleuze sieht in dieser Begegnung zwischen Karin und der rohen Natur eine Grenzsituation, „eine übermächtige Schönheit, wie ein stechender Schmerz“¹⁵², die unsere sensomotorischen Vermögen übersteigt und über die das Untragbare und Unerträgliches fassbar gemacht werden soll. Dies ist ihm zufolge die Funktion der optischen und akustischen Situation. Für Karin ist der Aufenthalt auf Stromboli unerträglich und sie kann sich weder mit dem Verhalten der DorfbewohnerInnen, noch mit den Grobheiten ihres Mannes abfinden. Sie kommt auf Stromboli mit einer traditionellen und konservativen Lebensweise und der

¹⁴⁸ Böhme, Hartmut, „Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des ‚Menschenfremdesten‘“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.124.

¹⁴⁹ Vgl. Chung, Jihae, „Zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen“, S.117-119.

¹⁵⁰ Böhme, Hartmut, „Das Steinerne“, S.127.

¹⁵¹ Vgl. Ebd., S.128.

¹⁵² Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild*, S.32.

„authentischen“ Natur in Berührung, die sie nicht gewohnt ist. So ist auch die Brutalität der Mattanza, der traditionellen Thunfischjagd, für sie kaum mit anzusehen. Am Ende will sie aufgeben, sie legt sich auf den Boden und überlässt ihr Schicksal der unbarmherzigen Natur, die in ihrer Indifferenz das Subjekt als leere Struktur entblößt und Karins Identität aufzulösen droht.¹⁵³ Diese Begegnung mit dem Realen (Lacan) ist noch wesentlich entsetzlicher als die repressiven Strukturen, mit denen sie in der sozialen Realität des Dorfes konfrontiert ist und kann als Akt des symbolischen Selbstmords verstanden werden: „In the face of the primordial power of the volcano, all social ties pale into insignificance, she is reduced to her bare ‚being there‘ [...]“¹⁵⁴

Dem Natur-Erhabenen als Motiv im Spielfilm steht die Inszenierung der Erhabenheit der Natur gegenüber, deren Zerfall bzw. Zerstörung in Katastrophenfilmen oftmals ins Zentrum gerückt wird. Jihae Chung wirft die Frage auf, ob Katastrophenfilme dem Erhabenen im kantischen Sinne gerecht werden können, obwohl die ZuseherInnen sich der Simulation zu jedem Zeitpunkt bewusst sind. Sie zieht 2012 (R: Roland Emmerich, US 2009) als Beispiel heran, da es sich dabei um einen kommerziellen Film handelt, in welchem die Natur im Vordergrund steht und der die Frage nach der Verwendung von besonders realistischen *Special Effects* ins diskursive Interesse gerückt hat. John P. Warton richtet seine Analyse des Filmisch-Erhabenen ebenfalls auf CGI-lastige Sequenzen der Verwüstung, die sich immer zwischen zwei Polen bewegen: Entweder sie erreichen Annäherungen an das Erhabene, die er ‚Echos des Erhabenen‘ (*echoes of the sublime*) nennt, oder sie machen die Filme zu absurden und lächerlich wirkenden Spektakeln, welche die ZuseherInnen distanzieren und die Begegnung mit dem Erhabenen auf die Reaktionen der intradiegetischen Figuren beschränken, wie er es an 2012 diagnostiziert.¹⁵⁵

¹⁵³ Walsh, Maria, „Žižek, Deleuze, and the Feminine Cinematic Sublime“, Rhizomes, 16: Sommer, 2008, <http://www.rhizomes.net/issue16/walsh/index.html>, 10.07.2015.

¹⁵⁴ Žižek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York/London: Routledge 2008, S.49.

¹⁵⁵ Vgl. Warton, John P., „Watching the World Burn: Intensity, Absurdity and Echoes of the Sublime in Contemporary Science Fiction Destruction“, in: *Terror and the Cinematic Sublime. Essays on Violence and the Unpresentable in Post-9/11 Films*, hrsg. von Comer, Todd A./Lloyd Isaac Vayo, Jefferson [u.a.]: McFarland 2013, S.135.

Als sich Kant mit seiner Analyse des Erhabenen hauptsächlich auf das Natur-Erhabene bezog, war das in einer Zeit, in der die Ausprägung einer zweiten, technisch erzeugten ‚Natur‘ noch nicht die Ausmaße angenommen hat, mit denen der Mensch in seiner Lebenswelt in der heutigen Zeit konfrontiert ist. Die Technik versucht sich der Natur anzupassen, sie als organisches Vorbild zu imitieren und tritt emphatisch an ihre Stelle:

„If the rhetoric of the technological sublime in nineteenth-century letters was characterized by the appearance of ‚the machine in the garden,‘ then, at the end of the twentieth century, we would have to note that the machine *is* the garden.“¹⁵⁶

Für das Filmisch-Erhabene ist das ‚Technisch-Erhabene‘ besonders im *Science Fiction*-Genre interessant, in welchem die Konfrontation mit menschlichen Grenzsituationen meistens mit technischen Innovationen zu tun hat, welche die Erschließung bisher unbekannter und oft unermesslicher Räume ermöglichen oder mit denen die Attribute der physikalischen Realität so manipuliert werden, dass die Erfahrung von Phänomenen außerhalb unserer Vorstellungskraft zugänglich werden. Oft hängt dies mit dem Erreichen immer höherer Geschwindigkeiten zusammen, die z.B. für eine Reise in die Weiten des Alls notwendig sind. Klaus Bartels hält es für „eine spezifische moderne Eigenart, die Dynamik als Tempo und die Natur als Technik zu lesen, so daß aus dem Dynamisch-Erhabenen der Natur das Tempo-Erhabene der Technik wird.“¹⁵⁷ Er sieht eine direkte Verbindung zwischen Geschwindigkeit und dem Erhabenen und beschreibt, wie diese sich in verschiedenen Bereichen wie Städtebau, Architektur, Optik, Kybernetik, etc. auswirkt. Über die Integration architektonischer Elemente der chinesischen Landschaftsgärten in das ‚postmoderne‘ Stadtbild, so schreibt Bartels, berichtet der Theoretiker und Praktiker William Chambers im 18. Jahrhundert, dass viele chinesische Gartenarchitekten durch „künstliche Grotten, Felsenschluchten, Wasserfälle, Vulkane und andere Naturszenen [...] den angenehmen

¹⁵⁶ Bukatman, Scott, *Matters of Gravity. Special Effects and Supermen in the 20th Century*, London [u.a.]: Duke University Press 2003, S.102.

¹⁵⁷ Bartels, Klaus, „Über das Technisch-Erhabene“, S.295.

Schrecken des Erhabenen mit technischen Mitteln erregten [...]“¹⁵⁸. Besonderes Interesse richtet Bartels allerdings auf den von Burke verwendeten Begriff der ‚künstlichen Unendlichkeit‘ und darauf, dass nicht die ‚rohe‘ Natur erhaben ist, sondern die bearbeitete. Er hält die ‚rohe‘ Natur als Auslöser für erhabene Gefühle für Fiktion, es sei denn sie verliert den ‚Wettkampf‘ mit dem Menschen und mit ihm ihre Bedrohlichkeit. Die Naturbeherrschung durch technische Mittel gibt der schrecklichen Natur einen Rahmen, so wie es der Film macht. Benjamin nennt die illusionäre Natur des Films eine Natur zweiten Grades, als Ergebnis des Schnitts.¹⁵⁹ Bartels zieht dafür ein anderes Beispiel heran, nämlich den Blitzableiter, „dessen Erfindung die Gewitterfurcht beendete und Blitz und Donner zum erhabenen Naturtheater machte [...]“.“¹⁶⁰ Nach Bartels fällt die künstliche Unendlichkeit von Burke mit dem Mathematisch-Erhabenen von Kant zusammen und ist auf Dimensionen der bearbeiteten Natur bezogen. Als Beispiele zieht Kant vor allem Bauwerke wie die Pyramiden und die Peterskirche heran und bereits er hat gesehen, dass es beim Mathematisch-Erhabenen um Relationen geht, die das Vorstellungsvermögen übersteigen und hat so auch besonders kleine Objekte einbezogen, die nur durch technische Instrumente wie das Mikroskop betrachtet werden können und „eine über das natürliche Wahrnehmungsvermögen hinausgehende Vorstellung ‚künstlicher Unendlichkeit‘, des ganz Kleinen und des ganz Großen, erzeugen.“¹⁶¹ Im Superheldenfilm ANT-MAN (R: Peyton Reed, US 2015) wird die Begegnung mit dem Erhabenen aus der Perspektive des geschrumpften Protagonisten Scott Lang (Paul Rudd) als relative Größe inszeniert. Am Höhepunkt des Films begibt sich Scott durch extreme Verkleinerung seines Körpers in den subatomaren Mikrokosmos, der sich jeder Vorstellung entzieht und im Film mithilfe von CGI dargestellt wird. In INTERSTELLAR kommt es gegen Ende zu einer vergleichbaren Sequenz, in der künstliche Unendlichkeit in Form eines hyperdimensionalen Tesseract – ähnlich wie in CUBE 2: HYPERCUBE (R: Andrzej Sekula, Canada 2002) – suggeriert wird. Cooper (Matthew McConaughey) schwebt durch einen unmöglichen Raum, den er als Kommunikationsmedium

¹⁵⁸ Ebd., S.297.

¹⁵⁹ Vgl. Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.35.

¹⁶⁰ Bartels, Klaus, „Über das Technisch-Erhabene“, S.299.

¹⁶¹ Ebd., S.302.

über die Grenzen der gewöhnlichen Erfahrung von Zeit hinweg nutzen kann. In beiden Filmen geraten die Protagonisten in fremde Dimensionen, die nicht erfahrbar gemacht werden können und mithilfe von CGI in darstellbare Formen übersetzt werden. Oft werden computergenerierte Bildsynthesen dort eingesetzt, wo die Darstellung des Unvorstellbaren gelingen soll, wobei das auf *Special Effects* im weitesten Sinne zutrifft, wie an der ‚Stargate-Sequenz‘ aus *2001: A SPACE ODYSSEY* beschrieben werden kann. Bowmans (Keir Dullea) Reise zum Jupiter ist psychedelisch im Sinne einer Öffnung, die dem Bewusstsein bzw. dem psychischen Apparat widerfährt und ist als entgrenzende Erfahrung inszeniert: Die Bilder, die sich durch den kontinuierlichen Fluss kinetischer Lichter und amorpher Gebilde zu einem polychromen Exzess entwickeln, sind direkt an die ZuseherInnen und an die Grenzen ihrer Wahrnehmung gerichtet.¹⁶² Auch in den meisten anderen Szenen von *2001: A SPACE ODYSSEY* werden Winkel und Bewegung der Kamera, *mise-en-scène* und Montage so eingesetzt, dass ein Gefühl der Stabilität unmöglich gemacht wird, wodurch die ZuseherInnen einer ständigen Orientierungslosigkeit ausgesetzt sind und die Frage nach Perspektive und Addressierung der Bilder immer wieder neu stellen müssen.¹⁶³ Auf diese Weise kann der Film die Grenzen der ZuseherInnen herausfordern und das Erhabene so evozieren. Denn der Film selbst kann die eigenen, medienspezifischen Limitationen nicht überschreiten und ist auf die statischen, räumlichen Dimensionen der Spielstätte, wie z.B. die Größe der Leinwand, beschränkt. So kann die Größe eines Objekts nur im Verhältnis riesig wirken, wodurch die Bedingungen für das Erhabene im kantischen Sinne nicht eingelöst werden können. Der Film kann jedoch die dynamischen Möglichkeiten der Zeitlichkeit nutzen, um sie in Verbindung mit seinen immersiven Qualitäten zu kombinieren: Die Identifikation mit Menschen im Bild lässt relative Größenschätzungen zu, die durch Kamerafahrten und extreme Perspektiven ein Gefühl für das unvorstellbar Große auslösen können. Dafür eignen sich Tricktechnik bzw. *Special Effects*, um z.B. *Extremfahrten* darzustellen, in denen die (virtuelle) Kamera große Distanzen in kürzester Zeit zurückzulegen scheint, wie zu Beginn von *STAR TREK: FIRST CONTACT* (R: Jonathan Frakes, US 1996). In dieser Sequenz aus *STAR TREK* ‚verschwindet‘ das Subjekt durch die

¹⁶² Vgl. Bukatman, Scott, *Matters of Gravity*, S.97.

¹⁶³ Vgl. Stoehr, Kevin L., „2001: A Philosophical Odyssey“, in: *The philosophy of science fiction film*, hrsg. von Steven M. Sanders, Lexington, Ky.: Univ. Press of Kentucky 2008 (=The philosophy of popular culture), S.124.

Rückwärtsfahrt, die von einer Detailaufnahme des Auges von Picard (Patrick Stewart) in die extreme Totale übergeht, in der die gigantischen Strukturen des Raumschiffs dargestellt werden.¹⁶⁴ Scott Bukatman behandelt in seinem Essay *The Artificial Infinite: On Special Effects and the Sublime* die Funktion von *Special Effects* im *Science Fiction* Genre und erläutert, in welcher Weise sie mit dem Erhabenen in Verbindung treten. *Science Fiction*-Filme ‚erschaffen‘ das unbegrenzte Material der erhabenen Erfahrung und produzieren dadurch ein Gefühl für die Überschreitung der menschlichen Grenzen.¹⁶⁵ Im Angesicht des Erhabenen geht diese Transzendenz immer mit dem Schrecken einher, den Burke als angenehm beschreibt.

„Clearly, SF participates in the ‚delightful horrors‘ of sublime experience. Humans are often dwarfed by the presence of a greater power, and the only appropriate response seems to be the awe and shaking terror of the astronaut in the penultimate sequences of *2001*.“¹⁶⁶

Special Effects werden oft im Zusammenhang mit dem Spektakel erwähnt. Dieses ist dem Erhabenen zwar darin ähnlich, dass es sich dabei um außergewöhnliche sinnliche Erfahrungen handelt. Aber indem die ‚sehenswerten‘ Qualitäten des Spektakels ostentativ ausgestellt werden und der Belustigung dienen, also zweckmäßig sind, unterscheiden sie sich durch ihren oberflächlichen Beigeschmack grundsätzlich von den Qualitäten der Darstellung des Erhabenen: „Spectacles might be impressive and fun, but there is something shallow or depthless about them, while the sublime is the complete opposite, a moment of extraordinary metaphysical density.“¹⁶⁷ Die Abgrenzung der beiden Erfahrungen verläuft häufig auf einem schmalen Grat und lässt sich auf das dialektische Verhältnis von Idee und Wahrnehmung zurückführen, das im Kontext mit *Science Fiction* in Verbindung mit dem

¹⁶⁴ Vgl. Spiegel, Simon, *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*, Marburg: Schüren 2007, (=Zürcher Filmstudien, Bd. 16), S.288-290.

¹⁶⁵ Vgl. Bukatman, Scott, *Matters of Gravity*, S.93.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Tuck, Greg, „When less is more: CGI, spectacle and the capitalist sublime“, *Science Fiction Film and Television* 1/2, 2008, Project MUSE, http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/science_fiction_film_and_television/v001/1.2.tuck.html, 08.12.2014, S.252.

Sense of Wonder diskutiert wird, beschreibbar als das Gefühl, die Welt schlagartig unter anderen Aspekten zu betrachten, als „ein erhebendes Gefühl plötzlicher Einsicht, das Erlebnis eines radikalen Perspektivenwechsels.“¹⁶⁸ Im Gegensatz zur Idee, die als mentaler Prozess zu einem Verstehen führt, ist das Wundern (*wonder*) eine Erfahrung, die durch das Wahrnehmen einer Sache ausgelöst wird, die wir nicht verstehen, wie es beim Erhabenen der Fall ist.¹⁶⁹ Greg Tuck wirft die Frage auf, wie der Übergang vom Spektakel zur erhabenen Erfahrung überhaupt versucht werden kann und untersucht dazu die Korrespondenz zwischen Idee und Wahrnehmung bzw. Qualität und Quantität. Dem Spektakel schreibt er eine Dominanz des Quantitativen zu, während beim Erhabenen die Qualität im Vordergrund steht.¹⁷⁰ Diese Zuschreibung erweist sich als aufschlussreich, wenn man sich die unzähligen Blockbuster ansieht, die das Erhabene gerade deshalb verfehlen, weil in ihnen nur eine Anhebung der Quantität stattfindet und Größe nur als empirisch messbare Einheit existiert. Durch die Verwendung von *Special Effects* können immer größere Ausmaße und größere Mengen dargestellt werden, aber für die erhabene Erfahrung müsste sich der Wahrnehmungsprozess in einen intellektuellen Prozess umwandeln und auf das menschliche Subjekt bezogen sein.¹⁷¹ Außerdem spielt auch die Zeit bzw. die Steigerung der Geschwindigkeit der Handlungsabläufe eine Rolle, wodurch in modernen Actionfilmen keine Pause für Kontemplation zur Verfügung bleibt. Das Filmisch-Erhabene braucht Raum um wirken zu können, sonst ist die Überforderung eine rein sinnliche und kann sich nicht auf der geistigen Ebene entfalten. Hier wird offensichtlich, dass es auf ein Zusammenspiel zwischen Inhalt und Form ankommt und dass ein visuelles Spektakel dann sein erhabenes Potenzial nicht verwirklichen kann, wenn es die sinnlichen Schocks über die intellektuellen stellt: „Our capacity to enjoy the internal coherence of such films is vital to their capacity to transcend quantity and evoke a sublime sense of quality.“¹⁷² Auf der Suche nach neuen Arten des Sehens haben *Special Effects* immer auch die Funktion, die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen auf den visuellen Aspekt des Films zu lenken und dadurch die Prinzipien der

¹⁶⁸ Spiegel, Simon, *Die Konstitution des Wunderbaren*, S.114.

¹⁶⁹ Vgl. Tuck, Greg, „When less is more“, S.250f.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd., S.257.

¹⁷¹ Vgl. Ebd., S.262.

¹⁷² Ebd., S.264.

Wahrnehmung ins Bewusstsein zu rücken.¹⁷³ In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich nicht von technischen Neuheiten, die als prothetische Extensionen neue Sichtweisen erlauben und so zu einer erhabenen Ästhetik beitragen können.

Die Verbindung zwischen *Science-Fiction* und dem Erhabenen ist bereits dort begründet, wo die wissenschaftliche Forschung Grenzen überschreitet und neue Bereiche der Realität für den menschlichen Geist erfahrbar macht.¹⁷⁴ Im Film können Details durch Großaufnahmen dem Blick überführt und Objekte bzw. Bewegungen sichtbar gemacht werden, die wir sonst nicht sehen könnten, oder nur mit einer Unschärfe, die das Gesehene nicht ins Bewusstsein gelangen lässt. Großaufnahmen dehnen den Raum und Zeitlupen die Bewegung, jedoch kommt es dabei nicht einfach zu einer präziseren Anschauung derselben Sache, die wir sonst nur ungenau sehen, sondern zu einer Umstrukturierung der Materie in Bildern – es ist die (neu erschaffene) Natur zweiten Grades, die sich der Kamera öffnet.¹⁷⁵ Die Bewegung wird durch die Dehnung verfremdet und ist dadurch nicht mehr dem Realen, sondern dem Imaginären zuzuordnen, denn sie ist das Ergebnis einer Funktion, deren veränderte Parameter zu einer neuen Bewegung führen, die in der Realität nicht beobachtet werden kann. So wird ein Bereich der Realität geöffnet, der sich dem sinnlichen Zugang ansonsten verschließt, und es können Erkenntnisse gewonnen werden, die andernfalls im Verborgenen, unter der Grenze der Wahrnehmung verbleiben. Benjamin vergleicht die Möglichkeiten der Kamera mit der Psychoanalyse, nur dass sie nicht das Triebhaft-Unbewusste, sondern das Optisch-Unbewusste zugänglich macht.¹⁷⁶ Mersch hebt technische Medien besonders hervor, da sie in einen Prozess der ‚Verwissenschaftlichung‘ des Medialen, bzw. seiner Mathematisierung eingebunden sind. Dieser Prozess hat den Verlust des Augenblicks zur Folge. Ausgehend von einer Ökonomie der Zeichenrepräsentation und dem Anspruch mimetischer Perfektion, deren geometrisches Manifest die Zentralperspektive darstellt und damit die Grundlage für die weitere Entwicklung optischer Systeme bildet, steht die Optik am Beginn der technischen Mediatisierung von Wahrnehmung. Die Kongruenz von Bildraum und

¹⁷³ Vgl. Bukatman, Scott, *Matters of Gravity*, S.90f.

¹⁷⁴ Vgl. Spiegel, Simon, *Die Konstitution des Wunderbaren*, S.283.

¹⁷⁵ Vgl. Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.40.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd., S.41.

Gegenstandsraum im Spiegelbild wird dabei zum Paradigma sämtlicher ästhetischer Wahrnehmungstheorien seit dem 18. Jahrhundert, in denen das Sehen mit dem Vorstellungsbild identifiziert wird und auf eine Bemächtigung bzw. Aneignung der Welt in Bildern abzielt.¹⁷⁷ Die Entgrenzung des Unsichtbaren durch optische Apparate wie Teleskop und Mikroskop sieht Mersch in Verbindung mit einer isolierten Wahrnehmung, in der das Auge zu einem Appendix ohne Leib wird und welche die BeobachterIn im ‚Augenblick‘ verschwinden lässt: „Der Betrachter bleibt mit sich allein, versunken in eine bizarre oder erstaunliche Welt, die nur er beschaut.“¹⁷⁸ Die Rezeption im Kino unterscheidet sich darin, dass es ein kollektives und kein individuiertes Wahrnehmungserlebnis ist, aber es handelt sich dennoch um eine Mathematisierung der *Aisthesis*, deren Regulierung durch Veränderungen in Frequenz und Amplitude zu Erweiterungen und Amplifizierungen führt, mit denen einkalkulierte Verzerrungen einhergehen, die den alltäglichen Blick irritieren.¹⁷⁹ Durch diese Irritation kann es zu unberechenbaren Stellen in der Wahrnehmung kommen, die emotionale Beunruhigung mit sich bringt und „auf einer Ahnung von der Anwesenheit von etwas Fremden, sich wie der Wahrnehmung auch der Rationalität Entziehenden“¹⁸⁰ beruht. In diesem Punkt überschneidet sich das Erhabene mit dem Unheimlichen, da in beiden Fällen der Prozess der Signifikation in eine Krise gerät und es zu einer Verfremdung der alltäglichen Wahrnehmung kommt. Eine solche Irritation kann sich langsam entwickeln, aber auch – durch die Erfahrung von schrecklichen, unmenschlichen und überwältigenden Ereignissen – schockartig ausgelöst werden.

Die Darstellung von Gewalt steht untrennbar mit Schock und dem Filmisch-Erhabenen in Verbindung, auch wenn natürlich nicht jede Gewaltdarstellung erhabene Gefühle auszulösen vermag. Von besonderem Interesse ist hier die Stellung des Subjekts und wie traditionelle Narrative durch Momente der Gewalt zerrissen oder verzerrt werden können. Grosoli bezieht sich auf Lyotard, der grob zwischen Avantgardefilm und standardisierten Narrativen im Kino unterscheidet, die im Prinzip nichts anderes als eine Form kapitalistischer Ökonomie

¹⁷⁷ Vgl. Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura*, S.69-70.

¹⁷⁸ Ebd., S.72.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd.

¹⁸⁰ Zschocke, Nina, *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München: Wilhelm Fink 2006, S.192.

darstellen, welche die ZuseherInnen mit ungleichförmigen und abweichenden Bewegungen reizen, um letztendlich in ein einheitliches Bild synthetisiert zu werden, das die ZuseherIn konsumieren kann.¹⁸¹ Filme von Quentin Tarantino und Robert Rodriguez sind diesbezüglich besonders relevante Beispiele, da sie durch etliche Abweichungen die normative Form verzerren, ohne mit ihr zu brechen. Außerdem sind unerwartete und plötzliche Ausbrüche schockierender Gewalt in vielen ihrer Filme zu finden und markieren den Exzess, der gewissermaßen ein Verbündeter des Erhabenen ist: „As such, only this excess is properly of a ‚sublime‘ kind, for it breaks that balance between the excess and the norm ‚standard‘ cinema is based on.“¹⁸² Grosoli geht auf die Revolte des filmischen Materials gegen den Film selbst ein und verwendet dafür den Höhepunkt des letzten Akts aus *INGLOURIOUS BASTERDS* (R: Quentin Tarantino, US 2009) als Beispiel, in welchem die gesamte Führung der Nazis von einem internationalen Kommando in einem Kino vernichtet wird, kurz nachdem diese sich an den kriegerrischen Errungenschaften eines ihrer nationalen ‚Helden‘ ergötzt haben. Unabhängig davon führt Shosanna (Mélanie Laurent), die junge jüdische Besitzerin des Kinos ihren eigenen Racheplan aus und setzt dazu einen großen Haufen von Rollen leichtentzündlichen Filmmaterials hinter der Leinwand in Brand. Dennoch bleibt die Revolte des Materials in der Diegese ‚gefangen‘ und opponiert nicht gegen die immanenten Bedingungen der Existenz des Films, wie es z.B. in *NATURAL BORN KILLERS* (R: Oliver Stone, US 1994), *PLANET TERROR* (R: Robert Rodriguez, US 2007) oder im Kurzfilm *OUTER SPACE* (R: Peter Tscherkassky, AT 1999) der Fall ist. In diesen Filmen wird das Material ausgestellt, es scheint sich gegen seine eigene Funktion zu wehren und zerrt an den Rändern der eigenen Darstellbarkeit im Kampf gegen die Möglichkeit einer Totalität. Grosoli sieht in *INGLOURIOUS BASTERDS* den Widerstand gegen Totalität auf eine andere Art eingelöst und bezieht sich auf den Einfluss von Adorno und Horkheimer auf Lyotard, der ‚die Juden‘ als Inbegriff des Kantischen Erhabenen ansieht.¹⁸³ Um das Streben nach Totalität zu stören, muss die Ausnahme bzw. die Differenz betont werden. Damit Kunst nicht innerhalb der Gesellschaft

¹⁸¹ Vgl. Grosoli, Marco, „History Is Always Virgin: Quentin Tarantino’s *Inglourious Basterds* and the Lyotardian Sublime“, in: *Terror and the Cinematic Sublime. Essays on Violence and the Unpresentable in Post-9/11 Films*, hrsg. von Comer, Todd A./Lloyd Isaac Vayo, Jefferson [u.a.]: McFarland 2013, S.89.

¹⁸² Ebd., S.90.

¹⁸³ Vgl. Ebd., S.91.

ideologisch wirkt, muss sie sich gegen das wenden, was ihren eigenen Begriff begründet. Ihre Geschlossenheit scheint ihre Autonomie zu befördern, würde aber als Totalität dem widersprechen, was nach Adorno ihre eigentliche Funktion innerhalb der Gesellschaft sein sollte.¹⁸⁴ Im Finale von *INGLOURIOUS BASTERDS* wird dem Antagonisten Hans Landa (Christoph Waltz) ein Swastika in die Stirn geritzt, damit es als permanente Markierung verhindert, dass er untertaucht und seine Vergangenheit als Nazi in Vergessenheit gerät, wenn er den Rest seiner Tage als wohlhabender Mann im ‚Land der Freiheit‘ verbringt. Diese Markierung legt einerseits Zeugnis von der Linie ab, die zwischen Nationalsozialismus und Kapitalismus im Streben nach künstlicher Totalität erkennbar ist und betont andererseits die Differenz zwischen einer Sache und dem Ort ihrer Einbettung in eine symbolische Struktur: „Such a difference (which is exactly what the Kantian sublime is about) is the matter of art [...]“¹⁸⁵. Bevor Landa seine Markierung verpasst bekommt, wird einem Soldaten auf die gleiche Weise das nationalsozialistische Emblem in die Stirn geschnitten. In diesem Fall ist die Handlung nur angedeutet und für die ZuseherInnen nicht direkt sichtbar, da sie in einer subjektiven Einstellung gezeigt wird, die von der Perspektive des deutschen Soldaten ausgeht. Das Einritzen des Hakenkreuzes ist hier filmische Gewalt im doppelten Sinne, denn die Art der Darstellung lässt sich auch als Gewalt an der Wahrnehmung der ZuseherIn beschreiben. Im Finale wird der Vorgang aus nächster Nähe gezeigt, gefolgt von der subjektiven Einstellung, die den Blick der ZuschauerIn mit der Sicht des Nazis identifiziert. Die ZuseherInnen werden auf diese Art mit einem inneren Konflikt konfrontiert, da sie einerseits die Darstellung genießen und sich andererseits dafür schuldig fühlen:

„The film, thereby, as a whole makes the viewer face his or her own enjoyment of ‚cinematic excesses‘ of any kind (such as the pleasure of seeing Nazi crudely beaten and of pro-filmic violence in general, of enjoying a

¹⁸⁴ Vgl. Welsch, Wolfgang, „Adornos Ästhetik“, S.191.

¹⁸⁵ Grosoli, Marco, „History Is Always Virgin“, S.93.

flamboyant style and so on) up to the point of repulsion (the disgusting final scarification from very close).“¹⁸⁶

Benjamin Moldenhauer behandelt zwei Arten der filmischen Gewalt, von denen eine das Filmisch-Erhabene ist und die andere sich in drastischen Bildern zeigt. Seine These geht davon aus, dass das Erhabene die ZuschauerIn von Affekt und Empathie loslöst, die sie für Leidende auf der Leinwand empfinden könnte. Das Filmisch-Erhabene reduziert die leidenden Körper in gewisser Weise, wohingegen drastische Bilder nah an die Gewalt und das verursachte Leid herangehen und die ZuseherInnen durch Verfahren zur Steigerung der Immersion zu empathischen Reaktionen bringen. In den auf subjektphilosophische Diskussionen gestützten Überlegungen von Moldenhauer geht es nicht nur um das Filmisch-Erhabene als ästhetisches Register, sondern auch um ethische Implikationen und indirekt um die Relation von Bildern zur äußeren Wirklichkeit. Über die Filmphänomenologie gelangt er zu der Frage nach der Dichotomie von Leiblichkeit und Signifikation, die auf die Möglichkeit eines körperlichen Verstehens hinausläuft. Der Prozess der Signifikation vollzieht sich demnach in der ZuschauerIn intuitiv und sie bekommt von den filmischen Bildern ein spezifisches Verhältnis zur Welt – ein ‚Welt-Bild‘ – das sie ablehnen oder annehmen kann. Das Kino kann demnach nicht einfach als Abbild der Welt, sondern als potenzielle Konstitution von Welten verstanden werden. Die fiktive Welt, die für die ZuseherIn als vorläufige Substitution der Welt außerhalb des Kinos fungiert, wird aus dem Verhältnis zwischen dem indexikalischen Filmbild und der, durch dieses Bild konstruierten Welt synthetisiert.¹⁸⁷ Moldenhauer kombiniert die Idee von Burke, dass auch Gewalt Gegenstand der erhabenen Erfahrung sein kann, mit der Analyse von Kant, um eine Figur zu erhalten, mit der kinematografische Inszenierungsstrategien kategorisiert werden können:

„Die Inszenierung einer erhabenen Gewalt liegt dann vor, wenn die Bilder der Gewalt mit Eindrücken von Masse, Weite und schierer Größe verbunden sind

¹⁸⁶ Ebd., S.94.

¹⁸⁷ Moldenhauer, Benjamin, „Drastik und Erhabenheit. Zwei Inszenierungsmodi kinematographischer Gewalt“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 63/1, 2015, De Gruyter, [http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j\\$002fdzph.2015.63.issue-1\\$002fdzph-2015-0006\\$002fdzph-2015-0006.xml](http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j$002fdzph.2015.63.issue-1$002fdzph-2015-0006$002fdzph-2015-0006.xml), 04.07.2015, S.138.

– wenn also die Inszenierung es nahelegt, das Gewaltbild nicht primär als ein Bild der Gewalt wahrzunehmen, sondern als ein Substitut von Größe.“¹⁸⁸

Die Distanz der RezipientIn ist hier nicht nur Voraussetzung für die Erfahrung des Erhabenen, sie wird in der erhabenen Inszenierung von Gewalt verstärkt, wodurch der Gewaltcharakter in der filmischen Darstellung reduziert oder aufgehoben und zum Spektakel wird.¹⁸⁹ Die Distanz der ZuseherInnen kann auf drei Ebenen des Kinodispositivs betrachtet werden. Erstens befinden sich die ZuseherInnen in ihrer aktuellen Welt, die von der virtuellen abgegrenzt ist. Durch die immersive Erfahrung im Kino, die durch den dunklen Raum und die Größe der Leinwand begünstigt wird, kann die Virtualität aktuell wirken, aber die RezipientInnen sind sich zu jedem Zeitpunkt bewusst, dass es sich um zwei verschiedene Welten handelt. Zweitens kann der Abstand der ZuschauerInnen zur Leinwand variieren, wodurch sich die Effekte ebenfalls verändern. Durch eine ungünstige Positionierung können Blick und Aufmerksamkeit abgelenkt werden und das Eintauchen in die Filmwelt erschweren. Die Entwicklung des Breitwandformats ist hier filmästhetisch deswegen von Bedeutung, weil die Einbeziehung der ZuschauerInnen in das Filmbild dadurch verstärkt werden kann, wenn die Projektion über das Gesichtsfeld hinausreicht und somit eine Entgrenzung der Wahrnehmung stattfindet. Dies beeinflusst die Rezeption in zweierlei Hinsicht, da der Blick nicht alle Bereiche des Bildes simultan erfassen kann, sondern wandern muss, um die einzelnen Elemente sukzessive zu registrieren. Dadurch können sich Bildelemente an den Rändern des Horizonts befinden bzw. sich in den Gesichtskreis bewegen, wodurch die Grenzen des Formats aufgehoben werden und der immersive Effekt eine Steigerung erfährt.¹⁹⁰ Abgesehen vom Bildformat ist die Leinwand selbst noch von Interesse. Moldenhauer folgt den Überlegungen von Stanley Cavell, der die Leinwand als Barriere definiert.¹⁹¹ Im Englischen deutet das Wort *screen* stärker auf die doppelte Funktion hin, welche die Leinwand einerseits als Projektionsfläche und andererseits als schützende Schicht

¹⁸⁸ Vgl. Ebd., S.140.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd., S.142.

¹⁹⁰ Vgl. Beil, Benjamin/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, München: Fink 2012, S.57.

¹⁹¹ Vgl. Moldenhauer, Benjamin, „Drastik und Erhabenheit“, S.144.

beschreibt, welche die beiden Welten voneinander trennt. Die Leinwand schirmt die virtuelle Welt ab. Die Filmwelt existiert autonom und benötigt dazu die ZuseherInnen nicht, die aus einer geschützten Position reine BeobachterInnen sind.¹⁹² Das Kinofilm-Bild konstituiert sich so als ein dialektisches Bild, das in ständiger Reformation eine Begrenzung und eine Entgrenzung der Wahrnehmung der RezipientInnen befördert. Wenn die Leinwand die Grenzen der filmischen Wahrnehmung festlegt, dann findet die Entgrenzung im Bild bzw. in der Montage statt. Schon avantgardistische Intellektuelle haben in der Negation raumzeitlicher Bezugspunkte durch die Schnitttechnik eine „Entgrenzung der ‚natürlichen‘, an den individuellen Körper gebundenen Wahrnehmung“¹⁹³ erkannt, die im kommerziellen Kino jedoch durch Montagetechniken wie *continuity*- oder *invisible-editing* kontrolliert bzw. naturalisiert wird, um den Eindruck von Kontinuität aufrecht zu erhalten. Die filmische Wahrnehmung von Gefahren kann somit ähnliche Reaktionen auslösen, wie die ‚natürliche‘ Wahrnehmung. Auch wenn die ZuseherInnen nicht – wie es die Legende der frühen Darstellung einfahrender Züge nahelegt¹⁹⁴ – zur Aktion schreiten werden, so kommt es doch zu Gefühlsregungen, welche die RezipientInnen in erhöhte Bereitschaft versetzt.

In der bestimmten Art, auf die das Filmisch-Erhabene affiziert, können die Anschauungsformen Raum und Zeit jeweils die bestimmende Dominante bilden und den beiden Konzeptionen von Kant zugeordnet werden. Im Mathematisch-Erhabenen bestimmen die räumlichen Dimensionen die Wirkung: die relative Größe eines Objekts, die Quantität der Einzelteile, die Andeutung von räumlicher Unendlichkeit.¹⁹⁵ Für das Filmisch-Erhabene kommt es hier zunächst auf die Bildkomposition an, denn durch die Perspektive und die Einstellung wird das Bild räumlich organisiert. In der dichotomischen Zuordnung der verschiedenen Aspekte des Filmbildes in ‚geschlossene‘ und ‚offene‘ Form, lässt sich letztere als die für das Filmisch-Erhabene geeignetere erkennen: Im Gegensatz zur geschlossenen Form, die sich durch feste Konturen, Flächigkeit und Dominanz der Form auszeichnet, lässt

¹⁹² Vgl. Ebd., S.145.

¹⁹³ Bratze-Hansen, Miriam, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden“, S.255.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., S.256.

¹⁹⁵ Zeitliche Unendlichkeit kann ebenfalls der Kategorie des Mathematisch-Erhabenen zugeordnet werden, doch haben wir in diesem Aspekt eine räumliche und lineare Vorstellung von Zeit, die in der Sprache verankert ist. Wir sprechen von *Zeiträumen* und sagen, ein Ereignis war *vor* bzw. *nach* einem anderen, etc.

sich die offene Form als beweglich, dynamisch und dunkel beschreiben.¹⁹⁶ Das Erhabene im Film kann sich dort zur Gänze entfalten, wo sich ein Übergang von der geschlossenen zur offenen Form ereignet und ein Wechsel der Perspektiven Identifikation zulässt. In INTERSTELLAR landen die ProtagonistInnen mit einem kleinen Raumtransporter auf einem Planeten, der zum größten Teil mit Wasser bedeckt ist. Auf der einen Seite dehnt sich das seichte und unstete Meer scheinbar ins Unendliche aus bzw. wird es nur durch den Horizont begrenzt und auf der anderen Seite glauben die ProtagonistInnen, Berge zu erkennen. Die Komposition der Filmbilder im Inneren des Raumtransporters zeichnet sich durch eine geschlossene Form aus, die durch die Wahrnehmung des kleinen Raums zusätzlich ein beengendes Gefühl verursacht. Beim Verlassen des Transporters kommt es zu einer Öffnung der Form und die unendlichen Weiten des Raumes werden durch Totalen und (semi-)subjektive Einstellungen visualisiert. Bald darauf wird Cooper bewusst, dass es sich bei dem riesigen Gebilde am Horizont nicht um eine Bergkette, sondern um eine gigantische Welle handelt. Nachdem er den Transporter verlässt, schwenkt die Kamera von Coopers Kopf langsam die vertikale Achse entlang, bis der Wellenkamm ins Bildfeld rückt. Die Einstellung ist so gewählt, dass es einige Sekunden in Anspruch nimmt, bis die gesamte Höhe der Welle in ihrer Relation zum Mensch erkennbar wird und für einen kurzen Moment ist das Filmbild von der unendlich wirkenden Wassermasse gänzlich eingenommen. Im Gegensatz zu einer Totalen, die aus größerer Distanz einen Blick auf das Ganze zulassen würde, kommt hier die unvorstellbare Größe zum Ausdruck und wird fühlbar. Über den Wechsel der Perspektiven und der Bildtypen kann Identifikation mit den Affekten des Protagonisten hergestellt werden, besonders wenn auf ein Affektbild die (semi-)subjektive Perspektive folgt: Wir sehen Coopers Gesicht, das Ehrfurcht, Erstaunen und Schrecken ausdrückt und können in der nächsten Einstellung die Ursache seiner Gemütsbewegung wahrnehmen, wodurch die Emotionen interpretiert und auf die ZuseherInnen übertragen werden.¹⁹⁷ Das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene kommen in dieser Sequenz zusammen und werden mit filmischen Mitteln inszeniert.

¹⁹⁶ Vgl. Beil, Benjamin, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S.64.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., S.72.

Das Dynamisch-Erhabene ist stärker von Zeit abhängig und drückt sich in der Bewegung aus. Das tosende Meer, der gewaltige Wandel in den Gewitterwolken und der sich ausbreitende Schall des Donners können ihre Wirkung nur in der Zeit entfalten. Aus diesem Grund ist hier die Montage angesiedelt, die für die zeitliche Organisation der Bilder zuständig ist. Sie wird zum primären Instrument des Filmisch-Erhabenen, als Synthese von Raum und Zeit in Bewegungs-Bildern. In den früheren Theorien zum Kino wurde davon ausgegangen, dass das Kino aus der Bewegung eine direkte Gegebenheit des Bildes macht, die weder vom ausführenden Körper bzw. Gegenstand, noch von einem zusammenführenden Geist abhängig ist. Fotos und gemalte Bilder können zwar durch die Vorstellungskraft in Bewegung gesetzt werden, aber nach Deleuze muss die Bewegung automatisch werden, damit das künstlerische Wesen des Bildes in Erscheinung treten kann, das darin besteht, *„einen Schock im Denken entstehen zu lassen, Vibrationen auf die Gehirnrinde zu übertragen, unmittelbar das Gehirn und das Nervensystem zu beeinflussen.“*¹⁹⁸ Hier geht es um den direkten psychosomatischen Effekt, der die ZuschauerIn an den Film gewissermaßen andocken lässt. Der Geist assimiliert die Bewegungen und es entsteht ein ‚geistiger Automat‘, der eine Verbindung mit dem Bewegungs-Bild eingeht. Dadurch wird die RezipientIn unter Einwirkung von ‚Erkenntnisschocks‘ zum Denken gezwungen, denen sie durch die Auslieferung an das Bewegungs-Bild auch nicht entkommen kann. Frühe PionierInnen der Filmkunst und der Montage, wie Eisenstein, glaubten daran, den Massen durch ihre Filme einen Schock zuführen zu können, um sie so zum Denken zu zwingen. Deleuze zufolge muss das Kino die *„Gewalt eines Bewegungs-Bildes [...] erreichen, das seine Vibrationen in einer beweglichen Sequenz entwickelt, die in uns eindringt“*¹⁹⁹, anstatt den Shock mit der grafischen Gewalt in der Darstellung zu vermengen, wie er es dem ‚schlechten‘ Kino zuschreibt:

„Wenn die Gewalt nicht mehr die des Bildes und seiner Vibrationen, sondern die des Repräsentierten ist, fällt man in eine blutige Arbitrarität, und wenn die Größe nicht mehr die der Komposition ist, sondern reines und einfaches

¹⁹⁸ Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild*, S.205.

¹⁹⁹ Ebd., S.206.

Anschwellen des Repräsentierten, gibt es keine geistige Stimulation und kein Entstehen des Denkens mehr.“²⁰⁰

Schon am frühen Film wurde von zeitgenössischen Kritikern erkannt, dass Gewalt nicht im Inhalt, sondern in der formalen Struktur der filmischen Inszenierung und im Schnitt liegen kann.²⁰¹ Den ‚Erkenntnisschock‘ untersucht Deleuze an der ‚dialektischen‘ Montage Eisensteins, da dessen Methode es gestattet, den Schock in exakte Momente aufzuteilen. Er erkennt darin drei mögliche Momente des Shocks: einen zwischen den Bildern, einen im Bild selbst und einen, der sämtliche Bestandteile der Bilder betrifft. Den Schock definiert Deleuze folglich als „die Form, in der sich die Bewegung in den Bildern mitteilt.“²⁰² Die einfachste Form des Schocks wäre der Gegensatz. Wenn der Schock im Filmisch-Erhabenen dazu zwingt, das Ganze zu denken, dann kann das nur geschehen, weil es die Zeit indirekt repräsentiert und sich aus der Bewegung synthetisch als dynamischer Effekt der Bilder ableitet.²⁰³ Der intellektuelle Prozess im Denken, der durch die Wirkung des Schocks eingeleitet wird, ist die Montage. Sie führt in den Filmen Eisensteins zu körperlichen Empfindungen, die das cartesianische ‚cogito‘ einem kinematografisches ‚Ich denke‘ überführen, welches das Ganze als Subjekt konstituiert.²⁰⁴ Siegfried Kracauer unterscheidet zwischen Bildern, die direkt an den Intellekt gerichtet sind und denen, die nur symbolische Wirkung haben: Er geht „von der Annahme aus, daß Filmbilder ungleich anderen Arten von Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst physiologisch beanspruchen, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen.“²⁰⁵ Er sieht die somatischen Effekte, die der Film in den RezipientInnen auszulösen vermag, durch drei Kriterien beeinflusst: erstens durch den Realitätscharakter der Bilder, zweitens durch den ununterbrochenen Fluss ihrer Bewegung und drittens durch die zusätzlichen Ansprüche, die durch die Offenbarung der räumlichen

²⁰⁰ Ebd., S.215.

²⁰¹ Vgl. Bratze-Hansen, Miriam, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden“, S.254-255.

²⁰² Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild*, S.207.

²⁰³ Vgl. Ebd.

²⁰⁴ Vgl. Ebd., S.208.

²⁰⁵ Kracauer, Siegfried/Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001; (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 546). (Orig. Kracauer, Siegfried, *Theory of Film. The redemption of physical reality*, New York: Oxford University Press 1960), S.216.

und zeitlichen Dimensionen an das rezipierende Subjekt gestellt werden.²⁰⁶ Diese Eigenschaften begünstigen das Eintauchen der RezipientIn in einen tranceartigen Zustand, der den Intellekt entmachtet und dadurch eine Bedingung für filmische Immersion und die Erfahrung des Filmisch-Erhabenen darstellt. Es handelt sich dabei um einen Prozess der Auflösung, welcher der RezipientIn ermöglicht, sich in die Filmwelt hineinzuprojizieren, was Kracauer als einen grundsätzlichen Unterschied zum Theater bezeichnet. Im Gegensatz zum Theater löst sich die ZuseherIn in den Objekten der Filmwelt durch Identifikation auf, wodurch sie das eigene Ich zu einem gewissen Grad vergisst. Sie wird in den Film versetzt, der sie quasi ‚absorbiert‘ oder anders gesagt, zur Partizipation zwingt. Diesen Prozess bezeichnet Kracauer als Schwächung bzw. als Reduktion des Bewusstseins.²⁰⁷ Ein schwaches Bewusstsein leistet weniger Widerstand und erhöht die Suggestibilität der RezipientIn, die sich den Reizen und Schocks öffnet, die der Film produziert, wodurch sie leichter zu affizieren ist. Die aktuellen Diskurse des Filmisch-Erhabenen, die sich auf Kant stützen, präferieren laut Chung meistens den geistigen Aspekt gegenüber dem somatischen bzw. sinnlich-leiblichen. Sie versucht zu zeigen, dass es gerade die affektive Seite des kantischen Erhabenen ist, die sich für die Beschreibung der komplexen Beziehung zum Film eignet.²⁰⁸

3.3 Das Filmisch-Erhabene als Quelle der (Un-)Lust

Sowohl in der Philosophie, als auch in der Psychologie kommt dem Begriffspaar Lust/Unlust große Bedeutung zu und es steht außer Frage, dass der potenzielle Lustgewinn in der Erfahrung des Erhabenen essenziell sein muss für die Analyse des Filmisch-Erhabenen. Denn hier wird nicht nur davon ausgegangen, dass die RezipientInnen sich der Kinoerfahrung freiwillig ausliefern, sondern auch, dass sie Lust daran finden, wenn auch über einen Umweg. Die Lust, von der in der Philosophie gesprochen wird, entspricht nicht unbedingt der psychoanalytischen Lust, als libidinöser Trieb des Ichs und kann nicht einfach mit sexueller Lust identifiziert werden. Dennoch soll hier die Differenz der Begriffsverwendungen in den Hintergrund gestellt werden, um zu sehen, ob sich einige der Prinzipien auf die Lust bzw.

²⁰⁶ Vgl. Ebd., S.216f.

²⁰⁷ Vgl. Ebd., S.217.

²⁰⁸ Vgl. Chung, Jihae, „Kant im Kino“, S.95.

Unlust anwenden lassen, die bei der Erfahrung des Erhabenen empfunden wird und „man tut Kant kein Unrecht an, wenn man ihm für das ästhetische Urteil die Zugrundelegung eines Lustprinzips unterstellt [...]“²⁰⁹. In *Jenseits des Lustprinzips* entfernt sich Freud von der Annahme, dass das Lustprinzip die alleinige Herrschaft über den Ablauf seelischer Prozesse hat und äußert die Einsicht, dass „eine starke Tendenz zum Lustprinzip in der Seele besteht, der sich aber gewisse andere Kräfte oder Verhältnisse widersetzen, so daß der Endausgang nicht immer der Lusttendenz entsprechen kann.“²¹⁰ Würde ein Organismus nur dem Lustprinzip folgen, so könnte er in der Natur nicht überleben, also schaltet sich der Überlebenstrieb bzw. das ‚Realitätsprinzip‘ des Ichs ein und suspendiert die Verringerung der Erregung durch Einlösung der Lusterfahrung auf einen späteren Zeitpunkt. Die Psychoanalyse kennt in ihrer dualistischen Triebtheorie neben dem Sexualtrieb, der als Lebenstrieb bezeichnet wird, den Todestrieb, „dem die Aufgabe gestellt ist, das organische Lebende in den leblosen Zustand zurückzuführen [...]“.²¹¹ Angelehnt an Schopenhauer erkennt Freud im Sexualtrieb die Manifestation des Willens zum Leben und den Tod als Resultat bzw. Zweck des Lebens.²¹² Es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass Freuds Dichotomie ein Erbe der Romantik ist, in der die Auseinandersetzung zwischen Mensch und Natur besonders intensiv behandelt wurde und grundlegend für die Theorie des Erhabenen in der Ästhetik war.²¹³

In *The Symbolic, The Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film* skizziert Matthew Flisfeder auf konzise Weise die Entwicklung von Film- zu ‚Post-Theorie‘ und zeigt dabei essenzielle Schlüsselstellen und Konzepte der Filmtheorie auf, die seit Ende der 1960er um die Psychoanalytik von Jacques Lacan aufgebaut wurde, mit dem Ziel, die filmtheoretische Methode der Ideologiekritik von Žižek zu behandeln. Die Wogen des Strukturalismus haben sowohl das Gebiet der Filmtheorie, als auch die Psychoanalytik von Lacan erfasst, wodurch eine Schnittstelle zwischen den beiden Feldern erzeugt wurde, die etlichen

²⁰⁹ Gondek, Hans-Dieter, „Vom Schönen, Guten, Wahren. Das Gesetz und das Erhabene bei Kant und Lacan“, in: *Ethik und Psychoanalyse. Vom kategorischen Imperativ zum Gesetz des Begehrens: Kant und Lacan*, hrsg. von Hans-Dieter Gondek/Peter Widmer, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994, S.136.

²¹⁰ Freud, Sigmund, „Jenseits des Lustprinzips“ in: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer ¹¹2005, S.195.

²¹¹ Freud, Sigmund, „Das Ich und das Es“ in: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer ¹¹2005, S.278.

²¹² Freud, Sigmund, „Jenseits des Lustprinzips“, S.234f.

²¹³ Vgl. Böhme, Hartmut, „Das Steinerne“, S.141.

Auseinandersetzungen Material geliefert hat. Die strukturalistische Basis für die Filmtheorie wurde von Roland Barthes und Claude Lévi-Strauss geliefert, die sich auf die Semiotik des Linguisten Ferdinand de Saussure stützen und dessen Methode auf nicht-linguistische Strukturen, wie visuelle Zeichensysteme in Werbung und Mode bzw. Verwandtschaft und dem Austausch von Symbolen, anwenden. Filmtheoretiker haben so auch versucht, Saussures Modelle für den Film zu verwenden und die Entwicklung einer Filmsprache zu analysieren. Diese Filmsprache begünstigt die Möglichkeit einer Identifikation mit den Figuren auf der Leinwand und die Bewusstseinsreduktion, von der Kracauer spricht:

„Mithilfe der filmischen Sprache, von Einstellungswechseln, Schuss und Gegenschuss, identifiziert sich der Zuschauer mit dem Filmcharakter. Dem gleichsam vorgeschaltet oder ergänzend, wird eine primäre Identifikation, die des Kinoapparates, geortet. Dabei sind Projektor, der dunkle Saal und die Leinwand Rahmenbedingungen, um – ähnlich wie im Spiegelstadium bei Lacan – das Selbst zu erfahren.“²¹⁴

Bevor Film zum Spiegel der Gesellschaft wird, ist die Leinwand ein Spiegelbild des Selbst, ein Spiegel „in dem Körper reflektiert werden, in denen wir uns selbst wiedererkennen.“²¹⁵ Der Psychoanalytiker René Allendy schlug Ende der 1920er eine grundsätzliche Kongruenz zwischen dem träumenden Bewusstsein und dem psychischen Zustand des Filmbetrachters vor: „Das Kino löse im Betrachter dieselbe Form der psychischen Regression aus, die laut Freud zu den zentralen Eigenschaften des Traums gehört.“²¹⁶ In der ‚strukturalistischen‘ Psychoanalyse wird nun in der Semiotik nach Möglichkeiten gesucht, die textuellen Strukturen des Films zu analysieren. Ein kurzer Einblick in diesen Bereich könnte für das Verständnis eines Filmisch-Erhabenen hilfreich sein, das bereits in die textuelle Ebene des Films eingeschrieben ist. In Saussures ‚Signifikantenkette‘ erhält jedes Zeichen durch die

²¹⁴ Grafl, Franz, „Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust“, *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Ballhausen, Thomas/Günter Krenn/Lydia Marinelli (Hg.), Wien: Filmarchiv Austria 2006, S.86.

²¹⁵ Ebd., S.86f.

²¹⁶ Marinelli, Lydia, „Das Kino als Schlafraum. Traumpsychologien und früher Film“, *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Ballhausen, Thomas/Günter Krenn/Lydia Marinelli (Hg.), Wien: Filmarchiv Austria 2006, S.14.

Differenz zu anderen Elementen der Kette seine Bedeutung. Barthes spricht von Bedeutungsproduktion in erster und zweiter Ordnung und davon, wie Sprache, Ideologie und letztlich der Mythos mit ihnen in Verbindung stehen. Das Zeichen, das im denotativen Prozess der ersten Ordnung durch Signifikat und Signifikant erzeugt wird, nimmt in der zweiten Ordnung den Platz des Signifikanten ein und führt dem eigentlichen Zeichen so neue bzw. konnotative Bedeutung zu.²¹⁷ Der strukturalistische Einfluss auf Lacan wird vor allem in seiner Erweiterung von Lévi-Strauss' Konzept des Austausches von Symbolen offensichtlich, auf dem Lacan seine ‚Symbolische Ordnung‘ oder einfach ‚das Symbolische‘, sowie die Idee, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert ist, aufbaut. Das Symbolische kann einerseits als Struktur, in der intersubjektive Kommunikation stattfindet und andererseits als Bereich der intersubjektiven Realität verstanden werden. Mit Bezug auf die Semiotik von Saussure argumentiert Lacan, dass Bedeutung im Verhältnis zwischen Signifikanten erzeugt wird, anstatt durch die Relation zwischen Signifikant und Signifikat. Um zu verhindern, dass es durch das Gleiten der Bedeutungen dazu kommt, dass es überhaupt keine Bedeutung mehr gibt, muss es einen Ankerpunkt in der Signifikantenkette geben, den Lacan als ‚Steppunkt‘ (*point de capiton*) bezeichnet: ein oberster bzw. ‚reiner‘ Signifikant, der ‚Bedeutung‘ an sich repräsentiert.²¹⁸ Dieser reine Signifikant besitzt kein Signifikat und fungiert als Leerstelle, die mit anderen Signifikanten gefüllt werden kann. Das Symbolische konstituiert sich als Signifikantenkette, deren Elemente durch Bezug zum reinen Signifikant sozusagen zusammengeknüpft sind und die Bedeutung des Systems festlegen. Außerdem wird Bedeutung auch durch intersubjektive Kommunikation erzeugt, indem ‚andere‘ dieselben Bezeichnungen verwenden um bestimmte Objekte bzw. Konzepte zu definieren. Die ‚anderen‘ in der Symbolischen Ordnung beziehen sich auf Lacans ‚großen Anderen‘ (*grand Autre*), dessen Diskurs das Unbewusste ist. Später hat Lacans Schwiegersohn Jacques-Alain Miller das Konzept der ‚Wundnaht‘ (*suture*) in die Psychoanalyse eingeführt, das von Jean-Pierre Oudart dann für die Filmtheorie umfunktioniert wurde. Die ‚Wundnaht‘ entspricht dem ‚Steppunkt‘ und beschreibt das Verhältnis zwischen dem Subjekt und dessen Eintritt in die Symbolische Ordnung in der Gestalt des Signifikanten bzw. nach Oudart, die Situierung

²¹⁷ Vgl. Flisfeder, Matthew, *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, S.21-22.

²¹⁸ Vgl. Ebd., S.26-29.

der KinzuschauerIn in ihrer Beziehung zur Ideologie des (filmischen) Texts.²¹⁹ Kaja Silverman bezieht das Konzept auf das Schuss-Gegenschuss-Verfahren, in dem die RezipientIn die erste Einstellung als ‚imaginäre Fülle‘ wahrnimmt, die sich nicht durch die Differenz zu anderen Einstellungen konstituiert. Hier ist der Ort des ‚Genießens‘ (*Jouissance*), der dem Spiegelstadium ähnelt, bevor das Kind durch die eigene Reflexion bzw. das Erkannt-Werden im Blick (*gaze*) der Eltern die Trennung vom idealen Bild des Ichs erfährt. Im nächsten Moment wird der RezipientIn jedoch die Begrenzung ihrer Wahrnehmung und die Tatsache, dass ein Bereich existiert, der sich ihrem Blick entzieht, bewusst. Die erste Einstellung wird so zum Signifikanten des abwesenden Bereichs und die RezipientIn erfährt eine gewisse Unlust. Die Grenze, die ins Bewusstsein der RezipientIn gerückt wird, ist die Einschränkung durch den Kader, der die ZuschauerIn vom Imaginären in den Bereich des Symbolischen drängt. Jenseits des Bildausschnitts befindet sich nach Oudart ein abwesendes Betrachter-Subjekt, das Einblick in die Bereiche hat, die der ZuschauerIn verschlossen bleiben. Dieser abwesende Betrachter ist nach Silverman das ‚sprechende‘ Subjekt, das im Besitz einer Sache ist, die der RezipientIn fehlt: „[...] in the suture theory of cinematic spectatorship, the spectator comes to desire something more. The spectator who is lacking desires to see more. Cinema, in this sense, produces unpleasure for the viewer.“²²⁰ Dieser Mangel lässt sich in Beziehung zu dem psychoanalytischen ‚Ding‘ bzw. zu dem ‚Objekt klein a‘ (*objet petit a*) setzen. Es handelt sich um einen Mangel, der nicht beseitigt werden kann und Grund eines Begehrens ist, das sich auf etwas richtet, das nicht erfahrbar ist: „The thing is Lacan’s term, via Freud, to denote the strange, the unknowable, the unrepresentable, the outsidedness, and otherness.“²²¹ Lacan definiert das Erhabene als ein Objekt, das auf den Status des ‚Dings‘ erhoben wird und nach Žižek in einem anamorphotischen Verhältnis zum Realen steht.²²² Das ‚Ding‘ wurde als Interpretation der Gegensätzlichkeit von Lust- und Realitätsprinzip eingeführt und stellt das absolute ‚Andere‘ des Subjekts dar, das jenes immer begehren wird, fortlaufend angetrieben

²¹⁹ Vgl. Ebd., S.29.

²²⁰ Ebd., S.30.

²²¹ Fuery, Patrick, „The cinematic sublime, or certain resistances between theory and practice“, *Journal of Media Practice* 5/2, 2014, Taylor & Francis Online, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/jmpr.5.2.81/0?journalCode=rjmp20#.VbkfKbVGQQ8>, 30.10.2014, S.83.

²²² Vgl. Žižek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom!*, S.161.

durch das Lustprinzip. Das ‚Objekt klein a‘ verhindert, dass der Kreis der Lusterfüllung sich schließen kann und bringt eine irreduzible Unlust ins Spiel, an welcher der psychische Apparat eine Art perverse Lust findet.²²³

Miriam Bratze-Hansen behandelt ebenfalls das paradoxe Verhältnis zwischen Unlust und Lust am Kinofilm im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit ‚Sensation‘ (im doppelten Sinne als sinnliche Wahrnehmung und auslösender Stimulus des Nervenkitzels) und Gewalt und untersucht, in welcher Beziehung diese zur Wahrnehmung des Subjekts stehen. Sie fängt bei den grundsätzlichen Voraussetzungen der Filmrezeption an, die auf der raum/zeitlichen Trennung von Darstellungsraum und Rezeptionsraum basieren und die Möglichkeit eröffnen, dass der Film Phänomene, die in der Realität zur Zerstörung des wahrnehmenden Subjekts führen würden, nicht nur unmittelbar darstellen kann, sondern diese auch für den Genuss der RezipientIn aufbereitet.²²⁴ Über den Text von Bratze-Hansen kann eine Linie vom Erhabenen über den Schock zur Unlust verfolgt werden, welche die Darstellung von Gewalt als psychologisches und ästhetisches Phänomen untersucht. Ausgehend von einer ‚Ästhetik des Schreckens‘ als Signatur der Moderne (Bohrer), liest sie die Inszenierung von Gewalt als „Antwort auf die historische Erfahrung von ‚Schock‘ und ‚Trauma‘ im Zuge technisch-industrieller Modernisierung und entsprechender gesellschaftlicher Umwälzungen.“²²⁵ Dabei versteht sie Gewalt als eine Spannbreite von unterschiedlichen Erscheinungen, die Grenzsituationen von Schmerz, Leid, Ekel, Tod, und Zerstörung jeglicher Art umfassen. Das Paradox ist in der sinnlichen Wahrnehmung dieser Phänomene zu finden und hat schon Freud bezüglich des Masochismus beschäftigt, nämlich „die Tatsache, daß etwas Unlustvolles zum Gegenstand von Lustempfinden werden kann.“²²⁶ Das Filmisch-Erhabene ist (letztendlich) ein angenehmes Gefühl, das aber mit einer Unlust vermenget ist, die der Film über mehrere Kanäle ansteuert: die schrecklichen Bilder können von dissonanter Musik begleitet werden und im Schnitt unseren Denkprozess über dessen höchstes Vermögen zum Denken des Ganzen zwingen. Indem die RezipientIn sich aus freiem Willen in den Kinosessel

²²³ Vgl. Ebd., S.56.

²²⁴ Vgl. Bratze-Hansen, Miriam, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden“, S.251.

²²⁵ Ebd., S.253.

²²⁶ Ebd.

setzt (und dafür meistens auch bezahlt hat), geht sie einen Vertrag ein: sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf die Leinwand und lässt über sich ergehen, was auch kommen mag.²²⁷ Im Gegenzug stellt sie bestimmte Erwartungen an den Spielfilm, wie z.B. die Erfahrung von Unterhaltung bzw. von intensiven Gefühlen, darunter auch die negative Lust durch Momente des Filmisch-Erhabenen. Sie weiß nicht, was der Film ihrer Wahrnehmung antun wird und die transitorischen Bilder strömen ununterbrochen auf sie ein. Der jeweilige Vertrag, den die RezipientInnen mit einem Film eingehen, ist durch Genre-Konventionen geprägt und die ZuschauerInnen geben ihr stilles Einverständnis zu den Konditionen, die sie im Gegenzug für ihr Vergnügen bereit sind zu akzeptieren. Durch die Identifikation mit den ProtagonistInnen, die in melodramatischen Genre-Filmen häufig leiden müssen, damit das Gute letztlich in ihnen erkannt wird, bekommen die ZuseherInnen die Möglichkeit das Gute in ihnen selbst unter Beweis zu stellen: „Melodrama, that is, offers a way for audiences to demonstrate their humanity and feel good – about feeling so bad.“²²⁸ Dort wo das Filmisch-Erhabene die ZuseherInnen affiziert, kommt es zu ähnlichen Effekten. Sie liefern sich den Schocks in und zwischen den gewaltigen Bildern aus und erhalten im Gegenzug das Vergnügen an der Bewusstwerdung der eigenen Moral und Vernunft. Deleuze hat keinen Zweifel, dass ein Vertrag für die MasochistIn in jedem Fall notwendig ist²²⁹, was sich ebenso auf die ZuseherIn im Kino übertragen lässt, die sich freiwillig der Unlust aussetzt, um kompensatorisch daraufhin Lust zu erfahren. Der Blick der ZuseherInnen wird gezielt gelenkt, zum Teil auf schrecklichen Szenerien, die ihnen das Gefühl geben, weder hinsehen noch wegschauen zu können. Hinsehen wird zum Ertragen. Der sadistische Blick (*gaze*), der in der feministischen Filmtheorie oft mit dem männlichen bzw. phallischen Blick identifiziert wurde (Mulvey), der die Frau auf der Leinwand objektifiziert und in ihrer Passivität der aktiven Schaulust der Männer im Publikum ausliefert, wird hier umgedreht:

²²⁷ Selbstverständlich kann die ZuseherIn jederzeit aufstehen und gehen bzw. ist nicht gesagt, dass sie über die Länge des Films ihre Aufmerksamkeit aufrecht erhält. Das sind die idealen Voraussetzungen, die hier betrachtet werden und nicht unbedingt notwendig sind, damit das Gesagte zutrifft.

²²⁸ Evans, Nicola, „How to Make your Audience Suffer: Melodrama, Masochism and Dead Time in Lars von Trier’s *Dogville*“, *Culture, Theory and Critique*, 55/3, 2014, Taylor & Francis Online, http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14735784.2013.879258#.Vbj2_rVGQQ8, 03.04.2015, S.366.

²²⁹ Vgl. Deleuze, Gilles, *Masochism. Coldness and Cruelty*, New York: Zone Books 1989; (Orig. „Le Froid et le Cruel“ in: *Présentation de Sacher Masoch*, Paris: Editions de Minuit 1967), S.75-80.

„Denn die aggressive, sadistische Ausrichtung der Schaulust scheint ohne weiteres umkehrbar, d.h., sie ist in gewisser Weise immer schon das, was der Wahrnehmung des Zuschauers angetan wird, genauer gesagt: eine Art von affektiver Überwältigung und fiktiver Selbstzerstörung, die der Zuschauer im Filmerlebnis vielleicht sogar sucht.“²³⁰

In seinem Aufsatz, *Das ökonomische Problem des Masochismus*, betrachtet Freud Masochismus als mit dem Todestrieb bzw. ‚Ursadismus‘ ident, nur dass jener nach innen gekehrt ist.²³¹ Er unterscheidet drei Formen, von denen er die dritte als moralischen Masochismus bezeichnet. Diesen hält er für bemerkenswert, weil in ihm die Beziehung zur Sexualität gelockert ist und er nicht voraussetzt, dass die intensiven Empfindungen von einer geliebten Person ausgehen. Es kommt hier auf das masochistische Leiden selbst an und „es mag auch von unpersönlichen Mächten oder Verhältnissen verursacht sein [...]“²³². Der phänomenologischen Filmtheorie folgend, untersucht Chung Intersubjektivität als Rezeptionsmodus des Filmisch-Erhabenen und weist dem Film eine Subjektposition als dritte, unsichtbare Wahrnehmungsinstanz bzw. als Manifestation der Wahrnehmung eines anonymen Anderen zu.²³³ Wenn der Film als eine solche ‚unpersönliche Macht‘ betrachtet wird, dann bleibt noch offen, wie dessen Bilder als ‚Strafe‘ für die ‚masochistische ZuseherIn‘ gelesen werden können. Nach Deleuze bezieht die MasochistIn das eigentliche Lustgefühl weder durch Schmerz noch durch Bestrafung. Sie nimmt diese als notwendige Voraussetzungen für die anschließende Lust in Kauf.²³⁴ Die Schocks, die im Filmisch-Erhabenen vorerst Unlust erzeugen, sind also nicht als Strafe zu verstehen, an der die ‚CinemasochistIn‘ ihren Genuss findet, sondern der Preis, den sie für Gefühle der Lust bezahlt. Patricia MacCormack versteht unter ‚Cinemasochismus‘ (*cinemasochism*) allgemein die Offenheit der ZuseherInnen für Bilder, die im Kino auf sie einströmen, und sie fragt

²³⁰ Bratze-Hansen, Miriam, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden“, S.255.

²³¹ Vgl. Freud, Sigmund, „Das ökonomische Problem des Masochismus“, S.304.

²³² Ebd., S.305.

²³³ Vgl. Chung, Jihae, „Kant im Kino“, S.102.

²³⁴ Vgl. Deleuze, Gilles, *Masochism. Coldness and Cruelty*, S.89.

weniger danach, was Bilder bedeuten, sondern was sie ‚tun‘ und wie die ZuseherInnen sich ihnen ausliefern:

„[...] the spectator begs of the image, ‘use me.’ Particularly in films that push the affect of the image to its extreme — from horror to abstract films — submission to the image beyond comprehension takes the viewer outside of film’s metonymy, meaning, and time toward the kind of spatial ecstasy forged within the folding of film with embodied spectatorship.”²³⁵

Die ZuseherIn behält weder die Kontrolle über ihren Blick, der durch die Kamera, die formalen Gestaltungsmittel und den Affekt kontrolliert wird, noch wird sie zur rein passiven BeobachterIn – die Dialektik fällt dadurch in sich zusammen, dass der Film als Objekt der Begierde sich selbst nicht anpassen, jedoch geistige und körperliche Veränderungen in den ZuseherInnen auslösen kann.²³⁶ Preußner geht von den neurophysiologischen Ansätzen Burkes aus, der den Zuständen der seelischen Regung, ähnlich denen der Nerven, zwei Extremwerte zuweist, nämlich Anspannung und Erschlaffung, zwischen denen ein Zustand der Indifferenz liegt. Steht das Subjekt einer Gefahr gegenüber, kommt es zur Anspannung der Gemütskräfte und dadurch zu erhöhter Konzentration.²³⁷ Im *Als-ob* kann diese Erschütterung der Seele genossen werden. Preußner spricht einen wesentlichen Punkt an, indem er die negative bzw. inverse Lust nicht als Effekt des Erhabenen selbst erkennt, sondern sie aus der Wechselwirkung zwischen dem Erhabenen, das zur Anspannung, und dem Schönen, das zur Entspannung führt, ableitet. Es ist die Bewegung des Gemüts, die zwischen Anspannung und Erschlaffung verläuft, die der RezipientIn eine lustvolle Erfahrung erlaubt.²³⁸ Das Filmisch-Erhabene hat hier seinen therapeutischen Effekt und es scheint, als „sei hier das alte aristotelische Konzept der Katharsis nunmehr modern, nämlich physiologisch und

²³⁵ MacCormack, Patricia, „Cinemasochism: Submissive Spectatorship as Unthought“, in: *Afterimages of Gilles Deleuze’s film philosophy*, hrsg. von David Norman Rodowick, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2010, S.157.

²³⁶ Vgl. Ebd., S.158.

²³⁷ Vgl. Preußner, Heinz-Peter, „Grandiose Gefühle“, S.154-157.

²³⁸ Vgl. Ebd., S.154.

psychologisch gewendet, erneut ins Recht gesetzt.“²³⁹ Eine Seite der kathartischen Reinigung betrifft das Durchleben von Schauer bzw. Schrecken (griech. *phóbos*), das nicht nur zu einer Abschwächung dieser Gemütsregungen in anderen Bereichen des Lebens führt, sondern im Erhabenen auch eine Quelle der Lust darstellt.

Im Filmisch-Erhabenen steht der Schrecken dem Begriff der *Suspense* nahe, denn die RezipientIn verweilt vorerst in einem Zustand der Ungewissheit. Der Schrecken besteht darin, dass auch ‚nichts‘ geschehen könnte und führt zu einer „Lust, die entsteht, wenn diese Drohung ausgesetzt wird. Die Lust entsteht durch die Suspendierung des Schreckens. Das Erhabene kennzeichnet ein Moment des Suspense.“²⁴⁰ Hier kann eine Linie zu Lyotards Theorie und den abstrakten Bildern von Newman gezogen werden, in denen durch den Aufschub ein Moment der Intensivierung erzeugt wird, in welchem sich die RezipientIn auf das Hier und Jetzt konzentriert und in gespannter Erwartung verharret. Die Suspendierung ist auch mit dem Gefühl der Unsicherheit über das Wissen und der Erfahrung des Subjekts verbunden. In Spielfilmen, die sich an den Gesetzen der Realität orientieren, wird bis zu einem gewissen Grad darauf vertraut, dass nicht schlagartig etwas passiert, das in der Realität unmöglich oder besonders unerwartet wäre, um die Glaubwürdigkeit der Handlung aufrecht zu erhalten bzw. um das Geschehen nicht lächerlich wirken zu lassen. Je nach Genre wird solchen Brüchen mit Erwartung begegnet, jedoch können sie andernfalls auch erhaben und unheimlich wirken. Das Erhabene erzeugt so einen kognitiven Umbruch bzw. eine plötzliche Verfremdung der gewöhnlichen Wahrnehmung und suspendiert das Vertrauen der ZuseherIn in ihrem Verständnis der (Film-)Welt.²⁴¹ Auch über die Konzeption des ‚frohen Schreckens‘ von Burke kann eine Verbindung zwischen *Suspense* und dem Erhabenen hergestellt werden, die über den angedeuteten Entzug verläuft. Er versteht die Drohung, dass nichts geschehen könnte, als „den Schrecken der Beraubung des Lichts, der Sprache bzw. des Lebens. Dieser Schrecken ist insofern mit Lust verknüpft, als die Drohung außer Kraft gesetzt und ihre Verwirklichung aufgeschoben wird: das Moment des Suspense.“²⁴²

²³⁹ Ebd., S.157.

²⁴⁰ Pöpperl, Christian, *Auf der Schwelle*, S.173.

²⁴¹ Vgl. Nair, Kartik, „Plummenting to the Pavement“, S.23.

²⁴² Pöpperl, Christian, *Auf der Schwelle*, S.174.

Burke richtet seinen Blick somit auf die Zeit des Aufschubs und lässt sie zu dem werden, was das erhabene Gefühl grundsätzlich ausmacht. Im Grunde geht es um die Unmöglichkeit, eine direkte Vor- bzw. Darstellung von Unendlichkeit herzustellen, die dem Aufschub als Möglichkeit eingeschrieben ist. Die Leere wird ebenso wie die Unendlichkeit mit einem Schrecken verbunden, der als *horror vacui* bzw. als *horror infiniti* erfahrbar wird:

„[...] denn das Unendliche offenbart gerade in der Abwehr, die es auslöst, etwas Unheimliches, Ungeheures, Abgründiges. Dem Erstaunlichen, das oft leichthin einer entstehenden Ordnung zugeschlagen wird, tritt das Erschreckende gegenüber, in dem die Ordnungslosigkeit eines Chaos durchbricht.“²⁴³

Auf diesem Weg stößt man auf das Problem der Repräsentation, denn die Leere, die Unendlichkeit, sowie die Präsenz des erhabenen Ereignisses lassen sich weder vorstellen, noch können sie direkt dargestellt werden.

3.4 Inszenierungen des Undarstellbaren im Film

„Das Erhabene ist, so deutlich es sich auch ereignet, selbst nicht darstellbar. Es *zeigt* sich vielmehr vermittelt einer ‚negativen‘ Dialektik: in einer abgezogenen Darstellungsart.“²⁴⁴

Wie kann das Erhabene filmisch inszeniert werden, wenn es nicht dargestellt werden kann? Oder sollte die Frage eher lauten: was für Voraussetzungen müssen erfüllt sein, damit eine Darstellung erhabene Gefühle erzeugen kann? In der Literatur ist eine unmögliche Sache oder eine unmögliche Welt mit einem Wort benannt und fiktional generiert, im Film jedoch ist sie „allenfalls mittels diverser Hilfskonstruktionen und viel Erklärung darstellbar.“²⁴⁵ Die Problematik, das Unvorstellbare darzustellen ist nur schwer zu überwinden und kann in analogen, photographischen Bildern nur mittels optischer Täuschungen wie in Zeichnungen

²⁴³ Waldenfels, Bernhard, *Hyperphänomene*, S.56.

²⁴⁴ Scobel, Gert, „Chaos, Selbstorganisation und das Erhabene“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.292.

²⁴⁵ Spiegel, Simon, *Die Konstitution des Wunderbaren*, S.135.

von M.C. Escher realisiert werden. Im Gegensatz zur Literatur, die von der Wahrnehmung im Vorgang des Lesens sukzessiv rezipiert wird, kann beim Medium Film ein visuelles Bild praktisch sofort vollständig erfasst werden und da der Film ein zeitlich-narratives Medium ist, können beide Aspekte verbunden werden.²⁴⁶ Die Frage nach der Darstellung des Erhabenen betrifft jede Kunstform und wird trotz – oder gerade wegen – ihrer Unmöglichkeit immer wieder Gegenstand von ästhetischen Theorien, in denen ihr zum Teil eine wesentliche Rolle zugeschrieben wird. So hat Lyotard die künstlerische Näherungslösung des Problems als den eigentlichen Zweck von Kunst betrachtet: „die Aufgabe der Kunst bleibt das immanent Erhabene, nämlich anzuspüren auf ein Undarstellbares, das nicht Erbauliches an sich hat, sondern sich in die Unendlichkeit der sich wandelnden ‚Realien‘ einschreibt.“²⁴⁷ Im Angesicht des Erhabenen scheitert die Einbildungskraft an der Zusammenfassung (*comprehensio aethetica*) eines absoluten Maximums bzw. eines absoluten Minimums und gibt das nicht restlos verarbeitete Bild an die Vernunft ab, wodurch ein Gefühl der Lust indirekt dadurch produziert wird, dass sie sich ihrer eigenen Funktion bzw. Bestimmung bewusst wird – entweder um das Subjekt als Vernunftwesen über die Natur zu erheben (Kant) oder um ihm die eigene Naturhaftigkeit vor Augen zu führen (Adorno). Der Vollzug der Synthese gerät ins Stocken und wird mit seinem eigenen Scheitern konfrontiert. Jedenfalls handelt es sich um ein Unvermögen der Vorstellungskraft und somit um ein Problem der Darstellbarkeit überhaupt. Aus diesem Grund schreibt Kant, dass die Darstellung des Unendlichen bzw. einer Quelle des Erhabenen „niemals anders als bloß negative Darstellung sein“²⁴⁸ kann. Lyotard misst dieser Problemstellung allergrößte Bedeutung bei, denn ihm zufolge ist die Frage nach dem Undarstellbaren „die einzige, die im kommenden Jahrhundert den Einsatz von Leben und Denken lohnt.“²⁴⁹

Im zwanzigsten Jahrhundert hat es Verschiebungen gegeben, die das Problem der Undarstellbarkeit verschärft haben. Denn wie sieht es mit menschlich bedingten Katastrophen aus, die jede erdenkliche Naturgewalt an Größe, Macht und Gewalt

²⁴⁶ Vgl. Ebd., S.135-137.

²⁴⁷ Lyotard, Jean-François, *Das Inhumane*, S.149.

²⁴⁸ Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, S.201.

²⁴⁹ Lyotard, Jean-François, *Das Inhumane*, S.148.

übersteigen? Auschwitz und Hiroshima sind klassische Beispiele für traumatische ‚Ereignisse‘ die, über die direkten Opfer hinaus, gegen die Menschheit ansich gerichtet waren und sich in ihrer extremen Gewalt jeder Vor- bzw. Darstellung entziehen. Jedoch bleibt das Lustgefühl an der Bestimmung der menschlichen Vernunft und Moral permanent suspendiert und der Terror des Erhabenen hinterlässt ein Gefühl der Scham bzw. ein kollektives Trauma. Die Verarbeitung eines Traumas verläuft nicht automatisch und ist ein fortlaufender Prozess der Repräsentation und der narrativen Symbolisierung, weshalb die Kunst einen möglichen Ort einer solchen Bewältigung herstellt. Wenn sich die herkömmlichen Mittel konventioneller Repräsentation an der Darstellung schrecklicher Ereignisse, wie Auschwitz und Hiroshima, erschöpft zeigen, kann nur noch die negative Darstellung auf ihre Undarstellbarkeit hinweisen und sich so zu dem verursachten Schaden bekennen.²⁵⁰ Das Unrecht sieht Lyotard nicht im Schaden begründet, sondern darin, dass die Darstellung des Unrechts unmöglich ist und er fragt, wie Gerechtigkeit möglich sein kann. Nur wenn die Realität der Opfer nachgewiesen und ihre nichtdargestellte Wirklichkeit darstellbar gemacht werden könnte, dann wäre Gerechtigkeit gegeben.²⁵¹ Die Anschläge am 11. September 2001 nehmen durch die damals hochgradige Medialisierung und starke visuelle Präsenz eine besondere Stellung in dieser Debatte ein: Sie exemplifizieren das prekäre Verhältnis zwischen dem Filmisch-Erhabenen und seiner Stellung zu traumatischen Bildern. Denn einerseits handelt es sich um Ereignisse, die nicht repräsentiert werden können und deren (unangemessene) Darstellung unterdrückt wurde, und andererseits kann Genesung nicht stattfinden, wenn ein traumatisches Ereignis unbehandelt bleibt.²⁵² Die Echtzeit-Bilder des brennenden World Trade Centers waren schockierend und ehrfurchtgebietend – doch nichts, was davor nicht bereits in Katastrophenfilmen von einem Massenpublikum gesehen wurde oder anders gesagt: nicht bereits durchlebt werden konnte. Nair stützt sich auf das Konzept von Richard Grusin, in welchem die Inszenierung möglicher zukünftiger Ereignisse als ‚Premediation‘ (*premediation*) bezeichnet wird, die ein etwaiges Trauma von vornherein verhindern oder

²⁵⁰ Vgl. Ray, Gene, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*, New York: Palgrave Macmillan 2005, S.5-6.

²⁵¹ Vgl. Pöpperl, Christian, *Auf der Schwelle*, S.197-199.

²⁵² Vgl. Wilson, Scott, „When Does the Hurting Stop?“, S.29.

wenigstens behandeln soll, indem das Publikum darauf vorbereitet wird, bevor es eintreten kann. Das Reich der Bilder müsste um die Multiplizität aller möglichen Realitäten erweitert werden, damit ihre Vorstellung in der Gegenwart eine Realisierung in der Zukunft verhindern kann: „[...] cinematic spectacles neutralize the unknowability and contingency of the unpredicted attack, making the terror of the future part of our past, our communal memory.“²⁵³ Wird ein Ereignis der Vergangenheit aufgegriffen und verarbeitet, spricht Grusin von ‚Remediation‘ (*remediation*), die seit 9/11 in etlichen Katastrophenfilmen stattgefunden hat: *THE DAY AFTER TOMORROW* (R: Roland Emmerich, US 2004), *WAR OF THE WORLDS* (R: Steven Spielberg, US 2005), *I AM LEGEND* (R: Francis Lawrence, US 2007) und *CLOVERFIELD* (R: Matt Reeves, US 2008). Sie zeigen alle ein New York als Schauplatz des Desasters und vermitteln Bilder, die an die Anschläge erinnern. In Bezug auf das Filmisch-Erhabene interessiert sich Nair aber mehr für die ‚anderen‘ Bilder, die sich nicht so einfach in die doppelte Logik der Pre- und Remediation einordnen lassen und verwendet dafür die Fotografien von Richard Drew, der den Fall eines unbekannten Mannes aus dem Nordturm des World Trade Centers fotografierte. Im Gegensatz zu den Einschlägen der Flugzeuge, den Explosionen und den einstürzenden Türmen, geht es hier um Bilder, die nicht so stark verbreitet bzw. sogar verdrängt wurden und deren Verarbeitung auf der Leinwand ohne Präzedenz geschieht und die Wahrnehmung der ZuseherInnen unvorbereitet trifft.²⁵⁴ So füllt die Inszenierung fallender Körper in den drei *SPIDER-MAN* Filmen von Sam Raimi das Hier und Jetzt mit einer Direktheit aus und verzerrt Raum und Zeit in einer Art sublimer Nahtoderfahrung: „The poetics of falling brings to life the unknowable, near-post-mortem and essentially sublime experience of falling to one’s death.“²⁵⁵ Auf diese Art erfährt das traumatische Ereignis eine Premediation, da die Vergangenheit aus einer neuen Perspektive erlebt wird, die bisher nicht nachvollziehbar gemacht werden konnte. Es ist diese Auseinandersetzung mit dem Realen, die das Filmisch-Erhabene nicht nur auszeichnet, sondern auch zu einem therapeutischen Mittel werden lässt, indem es dabei hilft, ein nicht ausgesprochenes Trauma zu verarbeiten und über den Schock die Möglichkeit der Trauerarbeit zu eröffnen. Nach Freud hat Trauer

²⁵³ Nair, Kartik, „Plummenting to the Pavement“, S.16.

²⁵⁴ Vgl. Nair, Kartik, „Plummenting to the Pavement“, S.17.

²⁵⁵ Ebd., S.23.

einen Anfang und ein Ende, insofern sie richtig bewältigt wird, wodurch das Ich die Möglichkeit bekommt, „wieder frei und ungehemmt“²⁵⁶ zu werden. Andernfalls kann sie in Melancholie umschlagen und es besteht die Gefahr, dass sie unabgeschlossen bleibt. Nach den Anschlägen wurde der Start einiger Kinofilme, in denen einzelne Szenen an den Einsturz der Türme erinnern, verschoben, was nach Žižek als Verdrängung des phantasmagorischen Hintergrunds gelesen werden sollte, der für die Schockwirkung der einstürzenden Türme verantwortlich ist.²⁵⁷ Mit dem Film CLOVERFIELD sieht Scott Wilson die Phase der Verdrängung insofern beendet, weil darin neue Wege der Repräsentation und somit Möglichkeiten der Bewältigung eröffnet werden, die auch den geographischen Ort des tragischen Geschehens durch filmische Mittel ‚zurückgewinnt‘. Die Prämisse des Films baut auf Mechanismen der Bewältigung auf, die schon in GODZILLA (Orig.: GOJIRA, R: Ishirô Honda, JAP 1954) als Wege der Verarbeitung eines kollektiven Traumas gelesen werden können. Der Angriff auf New York und die Zerstörung des urbanen Lebensraums wird in CLOVERFIELD aus der subjektiven Perspektive der ProtagonistInnen gezeigt, die ihren Überlebenskampf mit einer Kamera aufzeichnen. Ähnlich wie in THE BLAIR WITCH PROJECT (R: Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, US 1999) wird der pseudodokumentarische Stil durch die verwackelten Bilder der Handkamera unterstützt, wodurch der Eindruck von Echtzeit und Authentizität verstärkt wird. Was CLOVERFIELD in Bezug auf das Filmisch-Erhabene interessant macht, ist die Art, wie der Film mit dem Monster als ‚das Andere‘ umgeht, denn er beschäftigt sich nicht mit den ‚größeren‘ Fragen nach dessen Eigenschaften, Herkunft, Motivation oder wie es gestoppt werden kann, sondern legt den Fokus auf die Einzelschicksale der ProtagonistInnen.²⁵⁸ Bevor das Monster als Ursache der Katastrophe erkennbar wird, bekommen die ZuseherInnen nur dessen Wirkung als Indiz präsentiert: Eine Explosion, die z.B. auch auf einen terroristischen Anschlag zurückführbar sein könnte. Die ästhetische Wirkung, die den erhabenen Horror des Films ausmacht, wird in erster Linie durch Mangel an Information hervorgerufen, der sich räumlich und zeitlich darin äußert, dass immer nur (verhältnismäßig) kleine Teile des Monsters über

²⁵⁶ Freud, Sigmund, „Trauer und Melancholie“, in: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer ¹¹2005, S.175.

²⁵⁷ Vgl. Wilson, Scott, „When Does the Hurting Stop?“, S.32.

²⁵⁸ Vgl. Ebd., S.33.

einen kurzen Zeitraum zu sehen sind, die durch die Führung und mindere Qualität der Handkamera noch undeutlicher erscheinen. Es ist nicht ungewöhnlich, dass ein Horrorfilm den ZuseherInnen nähere Informationen und Einblicke in die Bedrohung vorenthält um die Spannung zu erhöhen bzw. um das Gefühl des Schreckens zu intensivieren und genau diese Obskürität kann eine Quelle des Erhabenen sein. Die direkte Darstellung wird oftmals zu einer Entmystifizierung führen, die entweder zu einer Zerstörung der Illusion bzw. Verfremdung beiträgt, oder den Schrecken dadurch mindert, dass die Bedrohung innerhalb der Diegese in ein kausales System eingebunden ist, das die mögliche Ontologie ihrer Existenz durch die Logik der Filmwelt erklärbar macht. Die indirekte Darstellung stellt sich diesbezüglich nicht nur als geeigneter heraus, sie ist für Annäherungen an das Undarstellbare notwendig. Waldenfels versteht unter Indirektheit „ganz allgemein, daß wir uns *auf etwas* beziehen, *indem* wir uns *auf etwas anderes* beziehen“²⁵⁹, wodurch der Bezug jedoch nicht ersetzt wird, sondern erhalten bleibt. Im Gegensatz zur direkten Darstellung, die durch Abbilder gegeben ist, welche mit den Referenten in allen oder vielen Merkmalen übereinstimmen, wird die indirekte Darstellung durch Sinnbilder bzw. Symbole möglich, die eine stellvertretende Beziehung zum Gemeinten haben und in einem abstrakten Verhältnis zu diesem stehen. Für das Filmisch-Erhabene ist die interessanteste Form der indirekten Darstellung das *Pars pro toto* als filmische Metonymie, in der ein Teil als Stellvertreter für das Ganze steht. Durch diesen ‚Umweg‘ kann das Erhabene erfahrbar gemacht werden: ein Symbol verweist auf etwas Ungeheures, das nicht zu Ende gedacht werden kann. Das Perzept einer undenkbaren bzw. unsagbaren Sache kann eine schreckliche bzw. befremdliche Wirkung haben. In dieser Hinsicht ist das Erhabene mit dem Unheimlichen verwandt und zeugt von der Präsenz einer Fremdheit, die durch ihr Wesen als etwas, über das wir nichts oder nur wenig wissen, sich allgemein deiktischer Funktionen verweigert. Dadurch, dass etwas im Film erscheint, wird es gleichzeitig ‚als etwas‘ ausgezeichnet und verliert einen Teil seiner Fremdheit, die sich für Waldenfels „dadurch auszeichnet, daß etwas da ist, indem es sich unserem Zugriff entzieht“ und er stellt die wesentliche Frage, „wie wir Fremdes beschreiben können, ohne ihm durch die Art der Beschreibung seine Fremdheit zu

²⁵⁹ Waldenfels, Bernhard, *Hyperphänomene*, S.176.

rauben.“²⁶⁰ In der Intentionalität und Regularität der Erfahrung liegt seiner Ansicht nach ein erster Ansatzpunkt für eine indirekte Darstellung, denn eine Sache erscheint immer ‚als‘ etwas und ist in einen Kontext eingebettet. Wenn wir nicht von einer fertigen Welt ausgehen, in der alle Elemente bereits unter passende Begriffe gefasst sind, dann ist die Sache, die ‚als‘ etwas erscheint, nicht dieses ‚etwas‘ ihrer Erscheinung, sondern es „ist nicht mehr und nicht weniger als das, *wovon* wir getroffen oder affiziert sind, wenn wir etwas meinen, und es ist das, *worauf* wir antworten, wenn wir so oder so darauf eingehen.“²⁶¹ Dieses ‚Worauf‘ und ‚Wovon‘ lässt sich nach Waldenfels nur indirekt als pathischer und responsiver Überschuss fassen, der jeder Intention und Regulierung vorausgeht und sie übersteigt. Diese lassen sich jedoch nur auf Kosten der Vernunft bzw. des Intellekts und des Diskurses überspringen, aber es ist in jedem Fall möglich, die Existenz der „Überschüsse des Unfaßlichen, des Unsichtbaren, des Ungehörten, des Unsagbaren“²⁶², die es in jeder Erfahrung gibt, in der Entgrenzung bzw. eigenen Überschreitung dieser Erfahrung zu zeigen: „Fremderfahrung, die sich in den pathischen Formen des Erstaunens oder des Erschreckens kundtut, bedeutet, daß die Erfahrung *sich selbst überschreitet*, ohne daß es vorweg schon etwas gibt, was sie überschreitet.“²⁶³ Wie kann im Film eine Art Fremderfahrung erfahrbar gemacht werden? Sie lässt sich nur indirekt als eine Form leibhafter Abwesenheit fassen, als ‚Fernnähe‘, wenn etwas ‚abwesend anwesend‘ ist.²⁶⁴

Sucht man das Filmisch-Erhabene in der abwesenden Anwesenheit und in den Räumen, die sich zwischen den Bildern auf tun, so zeigen sich die Thesen von Deleuze nützlich, die auf die Darstellung des Undarstellbaren gerichtet sind. Unter anderem versuchen die beiden Kinobücher zu zeigen, warum Film ein besonderes Potenzial für die Inszenierung von Zeitlichkeit hat. Das Zeit-Bild kann als Antwort auf die Idee der direkten Mittelbarkeit in Kants doppelter Ästhetik verstanden werden, da in beiden Fällen ein flüchtiger Blick in den äußersten Bereich der Erfahrung erlaubt wird. Es kann auch als Synthese der beiden

²⁶⁰ Ebd., S.178.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd., S.179.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Vgl. Ebd., S.180.

Komplexe betrachtet werden.²⁶⁵ Das Interesse von Deleuze ist auf Darstellungen von Zeit gerichtet, als eine „*Darstellung, welche die Unsichtbarkeit und Undarstellbarkeit von Zeit selbst zum Thema macht* [...]“²⁶⁶ und seine Gedankengänge lassen sich besonders dort fruchtbar machen, „wo es im Sinnlichen nach Indizien, paradoxen Wirkungen des Nicht-Sinnlichen fahndet“²⁶⁷ und ein repräsentationalistisches Modell abgelehnt wird. Der Zeitbegriff setzt hier ein Denken über Bilder voraus, in welchem Sukzession gegen Simultanität eingetauscht wird, um der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Sinnebenen im Bild gerecht zu werden. Im Gegensatz zur gewöhnlichen Wahrnehmung können diese Ebenen in der filmischen Inszenierung separat und parallel zueinander stattfinden. Dies gelingt durch die Technik der asymmetrischen Montage, bei der es zu falschen Anschlüssen kommt oder Bild- und Tonspur inhaltlich voneinander abweichen und zwei Sukzessionen schaffen, die in der alltäglichen Wahrnehmung nicht stattfinden könnten. Beim falschen Anschluss ‚fehlen‘ Bilder im Zwischenraum und es kommt zu einer irritierenden Wirkung, die jedoch eine neue Zusammensetzung der Bilder jenseits der sichtbaren Bewegung ermöglicht: „Das Sichtbare verweist hier [...] auf ein unsichtbares Bild, das nicht mehr durch die Einbildungskraft überbrückt werden kann.“²⁶⁸ Nach Mirjam Schaub geht es um die Thematisierung von Zeitlichkeit im Kino und wie das Sagbare und das Sichtbare unterschiedlichen Ordnungen gehorchen. Sollte es ein philosophisches Modell zur unabhängigen Inszenierung von Sichtbarem und Sagbarem geben, wie es im Kinofilm möglich ist, dann ist es ihr zufolge

„[...] Kants Erhabenheitserfahrung, in der wir an den Komprehensionen des Unendlichen scheiternd *sehen* können, *unter welchen unhintergebar sukzessiven Bedingungen* die Einbildungskraft unsere Vorstellung von Wirklichkeit generiert, d.h. schematisiert und synthetisiert, herstellt.“²⁶⁹

²⁶⁵ Vgl. Szaloky, Melinda, „Making new sense of film theory through Kant“, *New Review of Film and Television Studies* 3/1, 2005, Taylor & Francis Online, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17400300500037357#.Veaic31GQQ8>, 20.04.2015, S.46f.

²⁶⁶ Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Kino*, S.85.

²⁶⁷ Ebd., S.18.

²⁶⁸ Ebd., S.22.

²⁶⁹ Ebd., S.87.

Die Gelegenheit des Films ist in dieser Hinsicht keine unbedeutende, denn er kann als Vollzug des Vollzugs auf sein eigenes Potenzial der Darstellung von Zeitlichkeit hinweisen und das auf mehreren Kanälen, die sich nicht nur gegenseitig adressieren, sondern auch den Vollzug dazwischen thematisieren können. Durch diese Parallelität bzw. Simultanität ist es dem Film möglich, ununterbrochene Vollzüge auf mehreren Ebenen auszuführen, ohne bei einer stehen bleiben zu müssen. So können Bild- und Tonebene separat montiert werden, was in Spielfilmen üblicherweise durch nahtlose Schnitte geschieht, die im Gegensatz zum falschen Anschluss nicht – oder nur zu einem geringen Grad – spürbar sind. Nach Deleuze spielt der falsche Anschluss eine wesentliche Rolle im Film und zwar nicht als Bruch oder als diskontinuierlicher Übergang, sondern als „eine Dimension des Offenen, das den Ensembles und ihren Teilen entgeht. Er realisiert die andere Macht des Off, dieses Anderswo oder diese Leerzone, dieses ‚unmöglich zu filmende Weiß auf Weiß‘.“²⁷⁰ Das *Off* (*hors-champ*), die Leerstellen zwischen den Bildern, sowie die Dunkelheit fordern die Frage nach den Bedingungen des Sichtbaren heraus und sind sowohl für das Kino, als auch für das Filmisch-Erhabene von besonderer Bedeutung. Schaub unterscheidet zwischen den Schwerpunkten, die in der Vergangenheit entweder auf ein Kino der Sichtbarkeit, der Unsichtbarkeit oder des Blicks gelegt wurden. Sie schließt sich Merleau-Ponty an, indem sie davon ausgeht, dass das Sichtbare keine objektive Präsenz, sondern selbst aus Unsichtbarem gegliedert ist, wobei dieses nicht das Gegenteil des Sichtbaren darstellt, sondern dessen Ergänzung.²⁷¹ Auch Deleuze sieht das *Off* nicht einfach als Negation des Wahrnehmbaren, sondern als eben diese abwesende Anwesenheit, von der Waldenfels spricht: „Das Off verweist auf das, was man weder hört noch sieht und was trotzdem völlig gegenwärtig ist.“²⁷² Durch jede Kadrierung wird ein *Off* determiniert und jedes Ensemble, das sich im Bildfeld befindet, verweist immer auf ein größeres Ensemble, das potenziell sichtbar werden kann, *ad infinitum*. Das *Off* bezeichnet einerseits etwas, das sich ‚woanders‘ befindet und andererseits „zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz“, deren Existenz nicht positivistisch affirmiert werden

²⁷⁰ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild*, S.48.

²⁷¹ Schaub, Mirjam, „Das Kino, die Sichtbarkeit, der Blick und seine Unsichtbarkeit, dargelegt u.a. am Beispiel von David Lynchs Film 'Lost Highway'“, 2006, <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1517/1/schaub.html>, 26.8.2015.

²⁷² Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild*, S.32.

kann, und sich vielmehr als „radikales Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit“²⁷³, konstituiert. Es ist alles, was das Bild werden kann, es umfasst die Gesamtheit aller Inszenierungsmöglichkeiten, die nicht aktualisiert sind und wird von Deleuze als Symbol für die Virtualität betrachtet, die zwar ebenfalls präsent, aber eben nicht wahrnehmbar ist.²⁷⁴ In Filmbildern, die nicht geschlossen sind, kann auf diese Virtualitäten des *Off* Bezug genommen werden, wodurch eine Spannung zwischen ihnen und den Aktualitäten des Bildfelds erzeugt wird. In der letzten Einstellung von *BIRDMAN* (R: Alejandro González Iñárritu, US 2014) schaut Sam (Emma Stone), die Tochter des Protagonisten Riggan (Michael Keaton), durch das Fenster und richtet ihren Blick gen Himmel. Was sie dort sieht, können die ZuseherInnen nur erahnen und dieses letzte Affektbild ihres erfreuten Lächelns transportiert das Filmisch-Erhabene insofern, da es auf die Transzendenz und Entgrenzung des Subjekts anspielt und die Virtualität des *Off* aktualisiert. Im Wandel ihres Gesichtsausdrucks lässt sich die erhabene Gemütsbewegung ablesen: Der Ausdruck tiefsten Erstaunens, gemischt mit einem der höchsten Freude bzw. Lust. Riggan wird bereits zu Beginn des Films levitierend in einer Pose der Meditation gezeigt und durch den Titel des Films wird schon angedeutet, dass es sich um einen weiteren Vertreter des Superhelden-Genres handeln könnte. Mit dieser Erwartungshaltung wird immer wieder gespielt, bis klar wird, dass Riggan über keine übernatürlichen Kräfte verfügt, sondern eine narzisstische Fantasie auslebt, die im Film durch die allegorische Darstellung seiner Einbildungskraft präsentiert wird. In der letzten Einstellung gerät jedoch die Sicherheit über diese Einsicht ins Wanken, denn Sams Blick in den Himmel gibt Anlass zur Vermutung, dass ihr Vater tatsächlich fliegen kann. Die Erkenntnisse, welche die RezipientIn im Laufe des Films gesammelt hat, werden so retrospektiv auf einen Schlag in Frage gestellt. Der Effekt, den diese Revision des Ganzen auslöst, wird in *BIRDMAN* dadurch verstärkt, dass der Film, bis auf ein paar Ausnahmen, durchgehend mit unsichtbaren Schnitten arbeitet, die ihn zu einer einzigen großen Plansequenz werden lassen. Durch diese Technik wird den ZuseherInnen ein hoher Grad an Immersion bzw. ein starker Eindruck von Präsenz ermöglicht und, was hier

²⁷³ Ebd., S.34.

²⁷⁴ Vgl. Volland, Kerstin, *Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, Wiesbaden: VS 2009 (=Medienbildung und Gesellschaft, Bd. 11), S.135.

noch interessanter erscheint, ist die Darstellung von Zeit. An mehreren Stellen des Films finden Schnitte statt, die nur die diegetische Zeit betreffen, den Raum aber unversehrt lassen. Dadurch kommt es zu einer paradoxen Überlappung der Ebenen, die denselben Raum bewohnen und Zeitlichkeit direkt zur Darstellung bringen, indem falsche Anschlüsse mit unsichtbaren Schnitten kombiniert werden. Die Bilder, die zwischen den Schnitten liegen und ‚verloren‘ gehen, werden durch Verdichtungen innerhalb der aktuellen Bilder überbrückt und es kommt teilweise zu Verdoppelungen im selben Bild, wenn z.B. Sam sich mit Mike (Edward Norton) auf dem Schnürboden des Theaters vergnügt, der gleichzeitig bereits auf der Bühne zu sehen ist.

Anders als das *Off* und die Leerstellen zwischen den Bildern, hat die Thematisierung der Dunkelheit eine längere Geschichte und steht mit dem Ursprungsparadox in Verbindung, das die Unmöglichkeit des Wahrnehmens der eigenen Wahrnehmung behandelt: „Wer die Dunkelheit sehen will, muß sie zum Verschwinden bringen.“²⁷⁵ Für Burke steht Dunkelheit in enger Beziehung zum Erhabenen, denn ihm zufolge ist sie eine Voraussetzung, um eine Sache schrecklich werden zu lassen. Diese Einsicht ist mit dem Trieb zu Selbsterhaltung verbunden, denn in der Dunkelheit können wir nicht erkennen, ob unsere physische Sicherheit durch Feinde, Hindernisse etc. bedroht wird. Eine weitere Erklärung von Burke tritt später in ähnlicher Weise bei Freuds Konzept des ‚Unheimlichen‘ wieder auf, das sich mit dem Erhabenen u.a. darin überschneidet, dass das Subjekt mit einer Realität konfrontiert ist, die es davor für fantastisch gehalten hat und deren Wahrnehmung von ihm mit bestimmten Vorstellungsinhalten aufgeladen wird, wodurch es zu einer fremdartigen Erfahrung kommt. Diese Vorstellungsinhalte können verdrängte Ängste aus der Kindheit bzw. latente abergläubische Ideen sein, die sich in den Prozess der Signifikation einschleichen und als irrationale Ahnung einen Widerspruch erzeugen, der zwischen der Vernunft und der Einbildungskraft entsteht und so einen Bruch mit der alltäglichen Wahrnehmung hervorruft.²⁷⁶ Burke stellt die Dunkelheit der Klarheit gegenüber und beschreibt sie als besonders wirkungsvoll für die Einbildungskraft, da diese den Mangel an Information

²⁷⁵ Schaub, Mirjam, „Das Kino, die Sichtbarkeit, der Blick und seine Unsichtbarkeit, dargelegt u.a. am Beispiel von David Lynchs Film 'Lost Highway'“.

²⁷⁶ Vgl. Zschocke, Nina, *Der irritierte Blick*, S.193f.

auszugleichen versucht und das Gemüt auf diese Weise stärker affiziert. Deshalb ist es für ihn die Sprache, die, da sie aufgrund ihrer prinzipiellen Ambiguität nur unklare Beschreibungen geben kann, das geeignetste Mittel darstellt um Affekte zu transportieren.²⁷⁷ Die Ambiguität der Struktur von Bildern kann die mentalen Prozesse der RezipientInnen jedoch ebenfalls aktivieren (Bazin).²⁷⁸ In der Dunkelheit versucht das Auge etwas zu erkennen und die Einbildungskraft ist bemüht, etwaige Leerstellen zu überbrücken bzw. auszufüllen. Die Ambivalenz der Dunkelheit liegt darin, dass sie das Sehen einerseits verhindert, andererseits dessen Voraussetzung darstellt und außerdem selbst beobachtet werden kann. Das Dunkel wird ontologisch oft mit Leere bzw. dem ‚Nichts‘ in Beziehung gesetzt und dort „wo es sich ausbreitet, scheint es um Halt- und Sinnlosigkeit zu gehen, um Unfassbarkeit und um Unsichtbarkeit.“²⁷⁹ Durch die Dunkelheit im Kinosaal erhält das Lichtbild seine Intensität und sie ist mitverantwortlich für den tranceartigen Zustand von dem Kracauer spricht. Die Bedingungen ästhetischer Wahrnehmung werden durch Konzentration und Entgrenzung radikalisiert und die Modalitäten der alltäglichen Erfahrung werden gesprengt.²⁸⁰ Das Schwarz des Filmbilds verlängert sich in die Dunkelheit des Kinosaals, obwohl es kein natürliches Schwarz ist und nur den relativen Eindruck einer Abwesenheit von Licht erzeugt. Das schwarze Bild am Anfang eines Films kann mit dem Aufgehen des Vorhangs im Theater verglichen werden, denn es kündigt an, dass der Film begonnen hat bzw. dass ‚etwas‘ geschehen wird.²⁸¹ Das Filmisch-Erhabene kann bereits hier realisiert werden, wenn der Einsatz verzögert wird und die schon erwähnte Suspendierung stattfindet, wie z.B. in der ausgedehnten Ouvertüre von *2001: A SPACE ODYSSEY*. Hier geht das Schwarz des ‚leeren‘ Filmbilds in das Schwarz des Weltalls über, während die einleitenden Takte von Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* anklingen.

Die Filmmusik hat eine leitende Funktion, denn sie kann mit dem Bild in einen bedeutungsvollen Zusammenhang gestellt werden, die Gefühle der ZuseherInnen

²⁷⁷ Vgl. Burke, Edmund, *Philosophische Untersuchung*, S.93-95.

²⁷⁸ Vgl. Szaloky, Melinda, „Making new sense of film theory through Kant“, S.43.

²⁷⁹ Gotto, Lisa, „Schwarz sehen. Zur Medialität des Dunkels vor, im und nach dem Kino“, *Figurationen* 8/2, 2013, De Gruyter, <http://www.degruyter.com/view/j/figurationen.2007.8.issue-2/figurationen.2007.8.2.25/figurationen.2007.8.2.25.xml>, 16.08.2015, S.25.

²⁸⁰ Vgl. Ebd., S.37.

²⁸¹ Vgl. Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura*, S.88.

beeinflussen bzw. verstärken und die Immersion in die Filmwelt unterstützen, wodurch die Distanz zwischen dieser und der RezipientIn verringert oder ganz aufgehoben wird.²⁸² Nach Hans-Georg Nicklaus kann den Werken von Richard Strauss das „Motiv der Größe und Erhabenheit“ nicht abgesprochen werden und obwohl sie weder der kantischen, noch der antiken Konzeption des Erhabenen entsprechen, „so werden diese Kompositionen doch durch und durch getragen von der Anstrengung, einen Gipfel zu erreichen [...]“²⁸³. Obwohl Musik in den meisten Theorien über das Erhabene (teilweise explizit) ausgelassen wird²⁸⁴, hat bereits Burke Tönen und auch Lärm eine große Macht bei der Erregung erhabener Leidenschaften zugesprochen.²⁸⁵ Das Filmisch-Erhabene kann aus den verschiedenen Kanälen seine Wirkung beziehen und ist nicht selten ein synästhetisches Zusammenspiel. Die akustische Ebene spielt dabei eine wesentliche Rolle und kann bereits für sich selbst eine Quelle des Erhabenen sein, wodurch die Annahme berechtigt scheint, dass die Simultanität der Vollzüge im Film dessen Potenzial für die Erfahrung des Erhabenen verstärkt. Das Erhabene in der Musik ist im Hinblick auf die Frage nach der Repräsentation interessant, da ihre emotionale Bedeutung im Prozess der Signifikation „entgegen vielen misslungenen Versuchen weder lexikalisch verordnet noch überhaupt verbalisiert werden“²⁸⁶ kann. In der Analyse von möglichen Klangräumen merkt Nina Noeske an, dass sich das Erhabene in Bezug auf die Musik von Franz Schubert musikwissenschaftlich untersuchen lässt: „Das musikalische Subjekt changiert hier zwischen gleichsam entgrenzender Identifikation (Überwältigung), durch die die Orientierung im musikalischen Verlauf zeitweise suspendiert wird, und (räumlicher) Distanzierung“.²⁸⁷ Die Suspension ist wesentlich verantwortlich für die Erfahrung künstlicher Unendlichkeit, nicht nur im musikalischen Bereich. Die erwartete Auflösung einer Dissonanz kann ausbleiben und so zum Gefühl des Erhabenen beitragen. In der Ouvertüre

²⁸² Vgl. Armstrong, Tom, „Response: Music, image and the sublime“, *Textual Practice* 22/1, 2008, Taylor & Francis Online, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502360701842033#.VgEwzX1GRjQ>, 18.01.2015, S.76.

²⁸³ Nicklaus, Hans-Georg, „Das Erhabene in der Musik oder Von der Unbegrenztheit des Klangs“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.224.

²⁸⁴ Vgl. Nicklaus, Hans-Georg, „Das Erhabene in der Musik“, S.218.

²⁸⁵ Vgl. Burke, Edmund, *Philosophische Untersuchung*, S.120f.

²⁸⁶ Mazzola, Guerino, *Geometrie der Töne. Elemente der mathematischen Musiktheorie*, Basel [u.a.]: Birkhäuser 1990, S.8.

²⁸⁷ Noeske, Nina, „Musikwissenschaft“, in: *Raumwissenschaften*, hrsg. von Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 32012; (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1891), S.268.

von MELANCHOLIA (R: Lars von Trier, DEN/SWE/FR/DE 2011), die das Ende der Welt durch eine Kollision mit einem Planeten vorwegnimmt und auf der Bildebene zusätzlich mit einer erhabenen Ästhetik arbeitet, wird der berühmte Tristan-Akkord eingesetzt, den Richard Wagner in seinem Musikdrama *Tristan und Isolde* als Leitmotiv verwendet. Dieser Akkord zeichnet sich durch harmonische Opazität und Ambiguität aus und Ernst Kurth bezeichnet ihn als „wunderbar beängstigenden Klang [...]“²⁸⁸. In der einleitenden Sequenz von MELANCHOLIA kommen zudem extreme Zeitlupen zum Einsatz, sodass der Eindruck von zeitlicher Ausdehnung bis hin zur Unerträglichkeit gesteigert wird: „The Tristan chord is famous as Wagner’s attempt to convey Schopenhauer’s ideas of suspension, with a chord that seems almost to resolve, but never quite does, leaving us trapped in an endless waiting [...]“²⁸⁹ Der Tristan-Akkord ist gerade noch auf ein tonales Zentrum fixiert und befindet sich historisch an der Schwelle des Übergangs zur Atonalität, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer ‚Emanzipation‘ der Dissonanz führt. Nietzsche spricht davon, dass die Lust an der Dissonanz – wie auch die an der Tragödie – einer dionysischen ‚Urlust‘ am Schmerz entspringt:

„Jenes Streben in’s Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich percipierten Wirklichkeit, erinnern daran, dass wir in beiden Zuständen ein dionysisches Phänomen zu erkennen haben, das uns immer von Neuem wieder das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluss einer Urlust offenbart [...]“²⁹⁰

In diesen Zeilen kommt das reziproke Verhältnis zwischen den Polen der erhabenen Erfahrung zur Geltung, sowie das Streben ins Unendliche der Dissonanz, die sich der Auflösung verweigert. Lust und Unlust haben hier eine gemeinsame Quelle in der ‚Urlust‘, die mit dem Freud’schen Eros bzw. dem Willen zur Macht in Schopenhauers Denken verglichen werden kann.²⁹¹ Im Bereich der Filmmusik hat sich die Verwendung von Dissonanzen zum Klischee entwickelt, das mit dem Horrorfilm-Genre assoziiert wird – wie z.B. durch die

²⁸⁸ Kurth, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘*, Bern [u.a.]: Haupt 1920, S.42.

²⁸⁹ Evans, Nicola, „How to Make your Audience Suffer“, S.378.

²⁹⁰ Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, S.148.

²⁹¹ Vgl. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewußten. Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008; (=Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 652), S.83.

wiederholte Zitierung der Duschszene aus *PSYCHO* (R: Alfred Hitchcock, US 1960). Tom Armstrong argumentiert mit Royal Brown, dass Filmmusik eine mythische Lesart bestärken kann, wie z.B. in der Duschszene aus *PSYCHO* und in der Sequenz aus *2001*, in der die Astronauten auf den Monolithen treffen und György Ligetis *Requiem* zu hören ist.²⁹² Die Angst vor dem Irrationalen in der Szene aus *PSYCHO* bezeichnet Brown als mythische Angst, weil sie eine tiefsitzende kulturelle Angst reflektiert. Wird diese mythische Ebene der Wahrnehmung nicht angesprochen, dann kommt es zu einer stärker involvierten und kritischeren Rezeption, welche die Distanz zwischen Publikum und Film verringert, wodurch das Erhabene nach Armstrong nicht mehr ausgelöst werden kann.²⁹³ Mythifizierung ist grundsätzlich ein semiotischer Prozess und für die Problematik des Erhabenen deshalb von Bedeutung, weil sie die Frage nach der ‚Tendenz des Materials‘ und der Körperlosigkeit der Signifikanten betrifft.²⁹⁴ Hans-Georg Nicklaus betont den Unterschied zwischen der „bombastischen Musik eines Richard Strauss“ und den Kompositionen der Zweiten Wiener Schule, „die dem Scheitern der Einbildungskraft und der Gewalt des Vernunftanspruchs Rechnung tragen“²⁹⁵, indem die Grenzen des Darstellbaren durch negative Darstellung aufgezeigt werden. Die Verwendung hochgradig dissonanter Harmonien, additiver Rhythmen, Atonalität und (mikro-)polyphoner Texturen entgrenzt die Einschränkungen traditioneller und überkodierter Tonalität, wodurch das Spektrum der auslösbaren Emotionen erweitert wird.²⁹⁶ Der wiederholte Bruch mit Konventionen wird jedoch selbst zum Klischee und so stellt sich die Frage, inwiefern Artefakte als Quelle des Erhabenen an die historische Dimension kultureller Strukturen und Zeichenprozesse gebunden sind. Die Erfahrung des Filmisch-Erhabenen wird jedenfalls durch die komplexen Zeichensysteme befördert, die aus der Simultanität der Prozesse entstehen und im zeitlichen Verlauf des Films immer wieder neu konfiguriert werden.

²⁹² Vgl. Armstrong, Tom, „Response: Music, image and the sublime“, S.76f.

²⁹³ Vgl. Ebd.

²⁹⁴ Vgl. Nicklaus, Hans-Georg, „Das Erhabene in der Musik“, S.229f.

²⁹⁵ Ebd., S.228.

²⁹⁶ Vgl. Armstrong, Tom, „Response: Music, image and the sublime“, S.79f.

4. Conclusio

Die kognitiv-emotionale Erfahrung des Filmisch-Erhabenen wurde im Zuge dieser Arbeit von diversen Seiten beleuchtet und interdisziplinär kontextualisiert. Dieser vielseitige Zugang sollte einerseits erlauben, der Pluralität dieses gemischten Gefühls und seiner langen philosophischen Tradition gerecht werden zu können, und andererseits, das Erhabene als Ergebnis einer Funktion zu beschreiben, die mit unterschiedlichen Parametern initialisiert werden kann. Die Variablen dieser Funktion werden durch die medienspezifischen und textuellen Qualitäten des Films definiert und erfahren während der Rezeption eine ständige Rekonfiguration, die von Inhalt und Form im Prozess der Aufführung abhängig ist. Im Zuge der audiovisuellen Überwältigung stellt das Filmisch-Erhabene „körperlich-somatische Extremerfahrungen des wahrnehmenden Zuschauers her“²⁹⁷ und kann durch die technischen und künstlerischen Mittel des Films produziert werden. Dennoch wurde in dieser Arbeit festgestellt, dass gerade die intentionale Erhöhung quantitativer Größen die Grenze zwischen erhabener und spektakulärer Inszenierung herausfordert. Wenn diese Grenze überschritten wird, kann es zu einer Verfehlung des gewünschten Effekts kommen, wodurch das Gezeigte nicht als erhaben, sondern als lächerlich empfunden wird. Wesentlich verantwortlich für die Erfahrung des Erhabenen im Film sind die Schocks, die der Einbildungskraft während der Filmrezeption zugefügt werden und durch „Kamerabewegung, Kameraperspektive, Kadrierung, Farbgebung, Montage, Schnittfolge und Variation der Einstellungsgröße“²⁹⁸, aber auch inhaltlich durch die Darstellung von Gewalt und anderen schrecklichen Motiven ausgelöst werden können. Durch das Wechselspiel der narrativen und audiovisuellen Strukturen eines Films können Signale entstehen, denen das erhabene Potenzial eingeschrieben ist. Diese können von den RezipientInnen unter den richtigen Voraussetzungen empfangen und so verarbeitet werden, dass es zum Gefühl des Erhabenen kommt. Die Verarbeitung der Signale wurde im Zuge dieser Arbeit mit psychologischen Prinzipien in Verbindung gebracht, die sich ebenso auf die alltägliche Wahrnehmung beziehen. Denn die „Texte des Filmisch-Erhabenen basieren im Grunde auf einer raum-

²⁹⁷ Chung, Jihae, „Zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen“, S.130.

²⁹⁸ Chung, Jihae, „Kant im Kino“, S.129.

zeitlichen und audiovisuellen Anordnung, mit der wir auch unsere alltäglichen Sinneseindrücke verarbeiten und strukturieren.“²⁹⁹ Die Filmerfahrung ermöglicht die Simulation von Situationen, in denen das Subjekt nicht bestehen könnte. Durch die Empathie mit den Figuren der Filmwelt und die Immersion, die durch die Gegebenheiten des Kinos verstärkt wird, kann sich die Rezeption zu einem so hohen Grad intensivieren, dass die Selbsterhaltungstrieb der RezipientInnen aktiviert werden. Dadurch, dass das Wissen um die Künstlichkeit des Wahrgenommenen durchwegs bestehen bleibt, kann das Erlebnis genossen und die Unlust in Lust konvertiert werden. Bei der erhabenen Erfahrung handelt es sich jedoch nicht um eine sukzessive Transformation, sondern um eine Gefühlsmischung, der eine masochistische Komponente beiwohnt. Ich habe versucht, das bereitwillige Empfangen der Unlust in der Begegnung mit dem Filmisch-Erhabenen dadurch zu erklären, dass die ZuseherIn sich auf den Film einlässt und einen Vertrag mit ihm eingeht. Die Unlust ist der Preis für die folgende Lust,

„die wir aus dem Bewusstsein unserer übersinnlichen Bestimmung gewinnen, die wir dem hier und jetzt uns sinnlich Überwältigenden, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft, subjektiv entgegenhalten können.“³⁰⁰

Durch die Beschränkung unserer Einbildungskraft, die mit unserer Vernunft in Dissonanz gerät, weil sie das Wahrgenommene nicht verarbeiten kann, entsteht eine Unlust, die jedoch nicht ausschließlich auf das eigene Unvermögen bezogen ist, sondern auch mit dem Schrecken vor der Übermacht und Obskurität des Gegenstands verbunden ist. Die Bereiche im Film, die sich der Wahrnehmung entziehen, können durchaus Quellen des Erhabenen sein, wenn sie *sich zeigen*. Das Erhabene selbst ist zwar nicht darstellbar, doch können Filme durch indirekte Darstellung auf Ideen verweisen, die zum Denken des Undenkbaren zwingen. Auf diese Weise kann ein epistemologisches und moralisches Potenzial im Erhabenen erkannt werden. Es erzeugt einen Bruch in der alltäglichen Wahrnehmung und ermöglicht dadurch eine neue Sicht auf die Welt. In dieser Hinsicht bekommt das (Filmisch-)Erhabene auch eine

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd., S.96.

ideologische Dimension, die in dieser Arbeit kaum behandelt wurde, jedoch von großem Interesse für weitere Auseinandersetzungen mit der Thematik sein kann. Vor allem in Bezug auf die Repräsentation von Ereignissen wie Völkermord, Terrorismus, Katastrophen, etc. die sich als kollektive Traumata ins Bewusstsein der Menschen festsetzen, kann das Filmisch-Erhabene als Bewältigungsstrategie zum Einsatz kommen, indem die Bilder das Geschehene aufarbeiten und dadurch Trauerarbeit ermöglichen.

Die Theorien der Vergangenheit haben Artefakte wie den Film häufig ignoriert bzw. deren Möglichkeit, als Auslöser erhabener Gefühle zu fungieren, sogar negiert. Diesbezüglich schreibt sich die Geschichte des Erhabenen als eine der Technik, denn offensichtlich ist die Konstruktion einer künstlichen Natur ausschlaggebend für zukünftige Theorien, die sich mit diesem ästhetischen Phänomen beschäftigen. Es ist fraglich, ob Spielfilme tatsächlich einen so hohen Grad an Immersion erzeugen können, dass die emotionale Distanz zwischen RezipientIn und Filmwelt so gering wird, dass das Gefühl der physischen Sicherheit verloren geht. Jedenfalls können Filme eine bestimmte Lesart bekräftigen und die ZuseherInnen in eine kritische Haltung drängen, die eine stärker involvierte Rezeption veranlasst. Dadurch können die Bedingungen der Rezeptivität modifiziert werden, sodass die Bereitschaft für das Empfangen sinnlicher Eindrücke in eine bestimmte Richtung gelenkt werden kann. Es lässt sich eine Tendenz erkennen, die eine umfassende Simulation des Realen anstrebt, weshalb die Annahme berechtigt erscheint, dass sich zukünftige Theorien mit dem Erhabenen im Bereich virtueller Realität bewegen werden. Theorien des Filmisch-Erhabenen werden dabei noch eine größere Rolle spielen, denn das Verhältnis zwischen den Bildern auf der Leinwand und den alltäglichen Wahrnehmungs-Bildern kann hinsichtlich der Frage, wie der Mensch überhaupt wahrnimmt und von artifiziellen Werken affiziert werden kann, zu Erkenntnissen führen, die für die Analyse ästhetischer und kultureller Systeme weiterhin relevant sein werden.

Quellen

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W./Gretel Adorno (Hrsg.)/Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁹2012.

Bartels, Klaus, „Über das Technisch-Erhabene“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.295-316.

Beil, Benjamin/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, München: Fink 2012.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, (=Suhrkamp Studienbibliothek, Bd.1).

Benjamin, Walter, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: *Gesammelte Schriften*, Walter Benjamin/Rolf Tiedemann (Hrsg.)/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 931, Bd. 1).

Beuthan, Ralf, *Das Undarstellbare: Film und Philosophie, Metaphysik und Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (=Film - Medium - Diskurs, Bd. 18).

Bukatman, Scott, *Matters of Gravity. Special Effects and Supermen in the 20th Century*, London [u.a.]: Duke University Press 2003.

Burke, Edmund, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, hrsg. von Werner Strube, Hamburg: Felix Meiner 1989 (Orig.: *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, aus dem Englischen von Friedrich Bassenge).

Bratze-Hansen, Miriam, „Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden. Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg“, in: *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, hrsg. von Gertrud Koch, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1995, S.249-271.

Böhme, Hartmut, „Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des ‚Menschenfremdesten‘“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.119-141.

Chung, Jihae, „Zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen. Das Natur-Erhabene und das Filmisch-Erhabene im Katastrophenfilm am Beispiel von 2012“, in: *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*, hrsg. von Heinz-Peter Preußner, Marburg: Schüren 2014; (=Schriftenreihe zur Textualität des Films, Bd. 4), S.117-133.

Comer, Todd A. (Hrsg.)/Lloyd Isaac Vayo (Hrsg.), *Terror and the Cinematic Sublime. Essays on Violence and the Unpresentable in Post-9/11 Films*, Jefferson [u.a.]: McFarland 2013.

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989; (Orig.: *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit 1983, aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann).

Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; (Orig.: *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit 1985, aus dem Französischen von Klaus Englert).

Deleuze, Gilles, *Masochism. Coldness and Cruelty*, New York: Zone Books 1989; (Orig.: „Le Froid et le Cruel“ in: *Présentation de Sacher Masoch*, Paris: Editions de Minuit 1967, aus dem Französischen von Jean McNeil).

Di Bella, Roberto, „Endzeitstimmungen. Theodor W. Adornos Modell einer negativen Ästhetik“, in: *Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik*, hrsg. v. Monika Fick/Sybille Goessl, Tübingen: Attempto 2002, S.144-159.

Fick, Monika (Hrsg.)/Sybille Goessl (Hrsg.), *Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik*, Tübingen: Attempto 2002.

Fick, Monika, „Pfeiler der klassischen Ästhetik: Das Erhabene“, in: *Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik*, hrsg. v. Monika Fick/Sybille Goessl, Tübingen: Attempto 2002, S.39-62.

Flisfeder, Matthew, *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, New York: Palgrave Macmillan 2012.

Freud, Sigmund, *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer ¹¹2005.

Freud, Sigmund, „Das Ich und das Es“, in: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer ¹¹2005, S.253-295.

Freud, Sigmund, „Das ökonomische Problem des Masochismus“, in: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer ¹¹2005, S.299-310.

Freud, Sigmund, „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer ¹¹2005, S.193-249.

Freud, Sigmund, „Trauer und Melancholie“, in: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer ¹¹2005, S.173-189.

Gondek, Hans-Dieter, „Vom Schönen, Guten, Wahren. Das Gesetz und das Erhabene bei Kant und Lacan“, in: *Ethik und Psychoanalyse. Vom kategorischen Imperativ zum Gesetz des Begehrens: Kant und Lacan*, hrsg. von Hans-Dieter Gondek/Peter Widmer, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994, S.133-168.

Grafl, Franz, „Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust“, in: *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Ballhausen, hrsg. von Thomas/Günter Krenn/Lydia Marinelli, Wien: Filmarchiv Austria 2006, S.77-96.

Grosoli, Marco, „History Is Always Virgin: Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds* and the Lyotardian Sublime“, in: *Terror and the Cinematic Sublime. Essays on Violence and the Unpresentable in Post-9/11 Films*, hrsg. von Comer, Todd A./Lloyd Isaac Vayo, Jefferson [u.a.]: McFarland 2013, S.88-102.

Harms, Rudolf/Birgit Recki (Hrsg.), *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, Hamburg: Meiner 2009.

Imdahl, Max, „Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.233-252.

Kant, Immanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, hrsg. von Klaus H. Fischer, Schutterwald/Baden: Wiss. Verl. 2002; (Orig.: Königsberg: Johann J. Kanter, 1766).

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²¹2014; (=Werke in zwölf Bänden, Bd. 10, Erstdruck: Berlin und Libau: Lagarde und Friedrich 1790. Der Text folgt der 2. Auflage: Berlin 1793).

Kracauer, Siegfried/Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001; (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 546). (Orig. Kracauer, Siegfried, *Theory of Film. The redemption of physical reality*, New York: Oxford University Press 1960).

Kurth, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘*, Bern [u.a.]: Haupt 1920.

Lyotard, Jean-François/Peter Engelmann (Hrsg.), *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen ³2006; (Orig.: *L'inhumain. Causeries sur le temps*, aus dem Französischen von Christine Pries).

MacCormack, Patricia, „Cinemasochism: Submissive Spectatorship as Unthought“, in: *Afterimages of Gilles Deleuze's film philosophy*, hrsg. von David Norman Rodowick, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2010, S.157-176.

Mann, Thomas, „Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung“, in: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Mit einem Essay von Thomas Mann*, Frankfurt am Main/[u.a.]: Insel ³1977.

Marinelli, Lydia, „Das Kino als Schlafraum. Traumpsychologien und früher Film“, in: *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, hrsg. von Ballhausen, Thomas/Günter Krenn/Lydia Marinelli, Wien: Filmarchiv Austria 2006, S.12-39.

Mazzola, Guerino, *Geometrie der Töne. Elemente der mathematischen Musiktheorie*, Basel [u.a.]: Birkhäuser 1990.

Mersch, Dieter, „Ästhetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung“, in: *Wahrnehmung und Medialität*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte/[u.a.], Tübingen [u.a.]: Francke 2001 (=Theatraliät, Bd. 3), S.273-299.

Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Mersch, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink 2002.

Nair, Kartik, „Plummenting to the Pavement: The Fall of the Body in *Spider-Man*“, in: *Terror and the Cinematic Sublime. Essays on Violence and the Unpresentable in Post-9/11 Films*, hrsg. von Comer, Todd A./Lloyd Isaac Vayo, Jefferson [u.a.]: McFarland 2013, S.15-28.

Nancy, Jean-Luc, „L'offrande sublime“, in: *Du sublime*, hrsg. v. Jean-François Courtine, Paris: Editions Belin 1988.

Nicklaus, Hans-Georg, „Das Erhabene in der Musik oder Von der Unbegrenztheit des Klangs“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.217-232.

Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, Ditzingen: Reclam 2010.

Noeske, Nina, „Musikwissenschaft“, in: *Raumwissenschaften*, hrsg. von Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp ³2012; (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1891), S.259-273.

Park, Kap Hyun, *Kant über das Erhabene. Rekonstruktion und Weiterführung der kritischen Theorie des Erhabenen* Kants, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009; (=Epistemata Reihe Philosophie, Bd. 449).

Poenicke, Klaus, „Eine Geschichte der Angst? Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.75-90.

Pries, Christine (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH 1989.

Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, ca. 1.Jh n. Chr., Übers. von Reinhard Brandt, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1966.

Ray, Gene, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*, New York: Palgrave Macmillan 2005.

Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewußten. Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008; (=Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 652).

Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Wilhelm Fink 2006.

Scobel, Gert, „Chaos, Selbstorganisation und das Erhabene“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.277-294.

Sinyard, Neil, *Silent Movies*, New York: W.H. Smith Publishers 1990.

Spiegel, Simon, *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*, Marburg: Schüren 2007, (=Zürcher Filmstudien, Bd. 16).

Stoehr, Kevin L., „2001: A Philosophical Odyssey“, in: *The philosophy of science fiction film*, hrsg. von Steven M. Sanders, Lexington, Ky.: Univ. Press of Kentucky 2008 (=The philosophy of popular culture), S.119-133.

Villwock, Jörg, „Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift *Vom Erhabenen*“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.33-53.

Volland, Kerstin, *Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, Wiesbaden: VS 2009 (=Medienbildung und Gesellschaft, Bd. 11).

Waldenfels, Bernhard, *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp 2012 (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2047).

Warton, John P., „Watching the World Burn: Intensity, Absurdity and Echoes of the Sublime in Contemporary Science Fiction Destruction“, in: *Terror and the Cinematic Sublime. Essays on Violence and the Unpresentable in Post-9/11 Films*, hrsg. von Comer, Todd A./Lloyd Isaac Vayo, Jefferson [u.a.]: McFarland 2013, S.134-149.

Welsch, Wolfgang, „Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.185-213.

Winkle, Ralph, „Der Schock und die Ästhetik des Erhabenen. Darstellungsformen des Weltkrieges in Filmen der zwanziger und dreißiger Jahre“, in: *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Bernhard Chiari, München: Oldenbourg 2003; (=Beiträge zur Militärgeschichte, Bd.59), S.319-339.

Zelle, Carsten, „Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger“, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH 1989, S.55-73.

Zima, Peter V., *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Žižek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York/London: Routledge 2008.

Zschocke, Nina, *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München: Wilhelm Fink 2006.

Online-Quellen

Armstrong, Tom, „Response: Music, image and the sublime“, *Textual Practice* 22/1, 2008, Taylor & Francis Online,
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502360701842033#.VgEwzX1GRjQ>,
18.01.2015, S.71-83.

Chung, Jihae, „Kant im Kino. Eine filmphilosophische Analyse des Filmisch-Erhabenen in *Into the Wild* (2007)“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 63/1, 2015, De Gruyter,
<http://www.degruyter.com/view/j/dzph.2015.63.issue-1/dzph-2015-0005/dzph-2015-0005.xml>, 18.07.2015, S.92-132.

Evans, Nicola, „How to Make your Audience Suffer: Melodrama, Masochism and Dead Time in Lars von Trier's *Dogville*“, *Culture, Theory and Critique* 55/3, 2014, Taylor & Francis Online,
http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14735784.2013.879258#.Vbj2_rVGQQ8,
03.04.2015, S.365-382.

Fuery, Patrick, „The cinematic sublime, or certain resistances between theory and practice“, *Journal of Media Practice* 5/2, 2014, Taylor & Francis Online,
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/jmpr.5.2.81/0?journalCode=rjmp20#.VbkfKbVGQQ8>, 30.10.2014, S.81-88.

Gotto, Lisa, „Schwarz sehen. Zur Medialität des Dunkels vor, im und nach dem Kino“, *Figurationen* 8/2, 2013, De Gruyter,
<http://www.degruyter.com/view/j/figurationen.2007.8.issue-2/figurationen.2007.8.2.25/figurationen.2007.8.2.25.xml>, 16.08.2015, S.25-46.

Mersch, Dieter, „>Geschieht es?<. Ereignisdenken bei Derrida und Lyotard“, 2000,
http://www.momo-berlin.de/files/momo_daten/dokumente/Mersch_Ereignis.pdf,
07.07.2015.

Moldenhauer, Benjamin, „Drastik und Erhabenheit. Zwei Inszenierungsmodi kinematographischer Gewalt“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 63/1, 2015, De Gruyter, [http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j\\$002fdzph.2015.63.issue-1\\$002fdzph-2015-0006\\$002fdzph-2015-0006.xml](http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j$002fdzph.2015.63.issue-1$002fdzph-2015-0006$002fdzph-2015-0006.xml), 04.07.2015, S.133-151.

Preußner, Heinz-Peter, „Grandiose Gefühle. Konzepte des Erhabenen und ihre filmischen Realisationen“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 63/1, 2015, De Gruyter, <http://www.degruyter.com/view/j/dzph.2015.63.issue-1/dzph-2015-0007/dzph-2015-0007.xml?format=INT>, 14.07.2015, S.152-189.

Schaub, Mirjam, „Das Kino, die Sichtbarkeit, der Blick und seine Unsichtbarkeit, dargelegt u.a. am Beispiel von David Lynchs Film 'Lost Highway'“, 2006, <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1517/1/schaub.html>, 26.08.2015.

Szaloky, Melinda, „Making new sense of film theory through Kant“, *New Review of Film and Television Studies* 3/1, 2005, Taylor & Francis Online, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17400300500037357#.Veaic31GQQ8>, 20.04.2015, S.33-58.

Tuck, Greg, „When less is more: CGI, spectacle and the capitalist sublime“, *Science Fiction Film and Television* 1/2, 2008, Project MUSE, http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/science_fiction_film_and_television/v001/1.2.tuck.html, 08.12.2014, S.249-273.

Walsh, Maria, „Žižek, Deleuze, and the Feminine Cinematic Sublime“, *Rhizomes*, 16: Sommer, 2008, <http://www.rhizomes.net/issue16/walsh/index.html>, 10.07.2015.

Filmverzeichnis

2001: A Space Odyssey, Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1968.

2012, Regie: Roland Emmerich, US 2009.

Alien, Regie: Ridley Scott, US/UK 1979.

Ant-Man, Regie: Peyton Reed, US 2015.

Birdman: Or (The Unexpected Virtue of Ignorance), Regie: Alejandro González Iñárritu, US 2014.

Cloverfield, Regie: Matt Reeves, US 2008.

Cube 2: Hypercube, Regie: Andrzej Sekula, Canada 2002.

Gojira, Regie: Ishirô Honda, JAP 1954.

Gravity, Regie: Alfonso Cuarón, US/UK 2013.

I Am Legend, Regie: Francis Lawrence, US 2007.

Inglourious Basterds, Regie: Quentin Tarantino, US 2009.

Interstellar, Regie: Christopher Nolan, US/UK/Canada 2014.

Melancholia, Regie: Lars von Trier, DEN/SWE/FR/DE 2011.

Napoléon, Regie: Abel Gance, FR 1927.

Natural Born Killers, Regie: Oliver Stone, US 1994.

Outer Space, Regie: Peter Tscherkassky, AT 1999.

Planet Terror, Regie: Robert Rodriguez, US 2007.

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, US 1960.

Spider-Man, Regie: Sam Raimi, US 2003.

Spider-Man 2, Regie: Sam Raimi, US 2004.

Spider-Man 3, Regie: Sam Raimi, US 2007.

Star Trek: First Contact, Regie: Jonathan Frakes, US 1996.

Stromboli, Regie: Roberto Rossellini, ITA/US 1950.

The Blair Witch Project, Regie: Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, US 1999.

The Day After Tomorrow, Regie: Roland Emmerich, US 2004.

War of the Worlds, Regie: Steven Spielberg, US 2005.

Abstract (German)

Das Erhabene kann durch diverse Impulse ausgelöst werden, die mit dem Unermesslichen und dem Grenzenlosen in Verbindung stehen und es kann als das Ergebnis komplexer ästhetischer Prozesse beschrieben werden, die durch unterschiedliche Parameter initialisiert werden können. Diese Prozesse werden durch die Wahrnehmung sowohl von natürlichen, als auch von artifiziellen Objekten eingeleitet, welche die Einbildungskraft und den Verstand an die äußersten Grenzen treibt. Das Erhabene markiert die Linie, an der es uns nicht mehr gestattet ist, ein strukturiertes Bild der wahrnehmbaren Dinge aufrechtzuerhalten und an der die Aktivierung der menschlichen Vernunft die letzte Möglichkeit zu sein scheint, unsere Gefühle von Angst und Machtlosigkeit zu überwinden. In den Kinofilmen der Moderne werden häufig Strategien eingesetzt, die auf die Evozierung erhabener Gefühle abzielen, indem sie Dinge zeigen, die für die Einbildungskraft zu extrem sind. Die Verwendung von CGI (*computer-generated imagery*) und anderer Techniken erlaubt die Darstellung einer großen Bandbreite von visuellen Effekten, die als potenzielle Auslöser des Erhabenen fungieren können. Es gibt jedoch einen deutlichen Unterschied zwischen Artefakten, die erhabene Gefühle evozieren können und jenen, die lediglich bombastische Sequenzen inszenieren und dadurch zum Spektakel werden.

Diese Masterarbeit befasst sich in erster Linie mit dieser Unterscheidung und mit den fundamentalen Mechanismen, die durch perzeptuelle Schocks ausgelöst werden und so zum gemischten Gefühl des Erhabenen führen. Diese Erfahrung hat eine masochistische Komponente, da ihr ein Wechselspiel von Lust und Unlust eingeschrieben ist. Der Akt des Filmschauens konstituiert einen Vertrag zwischen RezipientIn und Film, der freiwillig eingegangen wird. Der Kinofilm erweist sich somit als geeigneter Untersuchungsgegenstand für eine Analyse, die sich um Fragen der Rezeption und der intentionalen Evozierung

erhabener Gefühle dreht und wie man sich diesem schwer fassbaren Phänomen nähern kann.

Abstract (English)

Triggered by various stimuli associated with the unfathomable and the boundless, the sublime can be described as the outcome of complex aesthetic processes that can be initiated with different parameters, which are rooted in the subjective perception of natural or artificial entities that transcend any comprehension or imagination. It demarcates the line where we can no longer maintain a structured image of the things we perceive and the only possible option is to activate our fundamental capacities of reason to overcome feelings of powerlessness and fear. Modern cinema often employs strategies in an attempt to evoke the sublime by showing things that are too extreme to be imagined, but fails to do so in most cases. The use of computer-generated imagery, virtual cameras and other film tricks allows a vast spectrum of visual effects that is potentially suited to deliver at least echoes of the sublime. However, there is a distinct difference between artifacts that can produce sublime emotions and those that can merely be called spectacles for their efforts to stage bombastic sceneries.

This thesis is mostly concerned with this difference and the basic mechanisms that are at work when we are struck by perceptual shocks, leading to a certain mixture of emotions we can only sum up under the term of the sublime. There is something masochistic about this experience because we take pleasure in receiving input that produces 'unpleasure' first or rather simultaneously. The act of watching a film constitutes a contract between the recipient and the film itself that is agreed upon voluntarily. Thus, it seems obvious that in this context cinema is a suited object of investigation for an analysis that revolves around questions related to the reception and the intentional evocation of sublime emotions and how one can approach this elusive phenomenon.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Manuel Beraha
Geboren am: 28.03.1986
Geburtsort: Wien

Ausbildung

2009 Externistenreifeprüfung
2010 - 2013 Bachelorstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2013 - Bachelorstudium Deutsche Philologie
2013 - Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Sprachkenntnisse

Deutsch
Englisch
Spanisch (Grundkenntnisse)