

Rezension im erweiterten Forschungskontext

Jihae Chung: Das Erhabene im Kinofilm: Ästhetik eines gemischten Gefühls

Marburg: Schüren 2016 (Schriftenreihe zur Textualität des Films, Bd.7), 412 S., ISBN 9783894729103, EUR 48,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Bremen, 2014)

Die Autorin Jihae Chung weist in ihrer Studie ebenso kundig wie ausführlich darauf hin, dass das Erhabene im Film zwar jüngst wieder vermehrt in den Blick der nationalen- und internationalen filmwissenschaftlichen Forschung geraten sei. Das Erhabene ist dabei vielfach mit der Überwältigungsästhetik im zur Zeit des Nationalsozialismus produzierten Film identifiziert worden. Insbesondere die Inszenierung von Massen in Form von Choreographien und Anordnungen, wie sie in der *mise en scène* der Filme von Leni Riefenstahl zu sehen sind, standen lange unter einem grundsätzlichen Totalitarismusverdacht. Dieser richtete sich nicht nur gegen das Erhabene im Film, sondern

gegen die Ästhetik des Erhabenen in Gänze (vgl. Adorno 1973).

Chung fasst ihr Thema vorrangig filmphilosophisch auf und konzentriert ihren Fokus auf einen Erhabenheitsdiskurs, der nach der philosophischen Rehabilitierung des Begriffs durch Jean-François Lyotard ansetzt (vgl. Lyotard 1994). Sie konstatiert eine Mode der Ansätze zum Erhabenen des Films und fasst die gegenwärtig bestehenden Forschungen, wie folgt, zusammen: „Diverse Diskurse des Erhabenen werden zwar auf den Film bezogen diskutiert, aber sie dienen meistens lediglich als eine Folie und nicht als ein eigenständiger Forschungsansatz. Vom Filmisch-Erhabenen ist häufig

dann die Rede, wenn aus ethischer oder theologischer Perspektive das Faschistisch-Erhabene bewältigt, Ideologiekritik geübt, die Bildästhetik kritisiert, Motivforschung betrieben, Massenunterhaltung diskreditiert und das so genannte Kunstkino hochgehalten werden soll. Das Filmisch-Erhabene wird in den unterschiedlichen Kontexten als Kampfbegriff verwendet, um einzelne Filme und damit verbundene Filmdiskurse je nach Position zu loben oder zu verdammen“ (S.25). Aus dieser Beobachtung leitet Chung den Befund ab, dass bei den Beiträgen zur Erforschung des ‚Filmisch-Erhabenen‘ zu wenig reflektiert worden sei, ob das Erhabene nun als etwas Empfundenes oder Gestaltetes konzipiert sei, obgleich dieser Unterschied derart gravierend ist, dass er gänzlich verschiedene Methodologien erfordert (vgl. S.25). Chung nimmt das Erhabene als die *Ästhetik eines gemischten Gefühls* in den Blick – wie der Untertitel verheißt. Man könnte aus dieser Beschreibung schließen, dass sie sich selbst des Vorwurfs der Vermischung von Darstellung und Wirkung schuldig macht. Dieses Problem löst Chung aber luzide auf, indem sie sich auf den Erhabenheitsbegriff nach Immanuel Kant stützt, wie dieser ihn vor allem in *Die Kritik der Urteilskraft* entwickelt hat. Das in diesem Zusammenhang zentrale und der Studie vielfach in Stellung gebrachte Zitat Kants lautet: „Also kann für die ästhetische Urteilskraft die Natur nur sofern als Macht, mithin dynamisch-erhaben, gelten, sofern sie als Gegenstand der Furcht betrachtet wird. [...] Aber ihr

[der Natur] Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können“ (Kant 1974, S.184f.). Kant entwickelt hier ein bemerkenswertes Dispositiv, in welchem der Blick zur zentralen Kategorie eines Aushandlungsprozesses wird. Das blickende Subjekt begegnet dem Objekt seines Blicks mit Furcht und überwindet diese qua einer Ökonomie der Affekte und Empfindungen durch die kognitive und emotionale Praxis eines ästhetischen Urteils. Chung übersetzt dieses nun in das von ihr beschriebene Filmisch-Erhabene als einem vermischten Gefühl in der Wahrnehmung des Films. Die Studie weist in ihrem Vorgehen eine klare und nachvollziehbare Struktur auf, wenn gleich die Unterteilung in zwölf Kapitel auf den ersten Blick etwas kleinteilig scheint. Der Einleitung und dem Forschungsstand im ersten und zweiten Kapitel folgt zunächst eine nähere Bestimmung des Erhabenen, dessen Ergebnisse dann in eine Untersuchung der Entfaltungsmöglichkeiten des Filmisch-Erhabenen überführt werden. Hier wird die bis dahin schon sehr feinsinnige Auseinandersetzung mit Kant nochmals intensiviert und seine Philosophie in filmtheoretische und filmanalytische Belastbarkeit überführt: „Kants *Analytik des Erhabenen*

ist eine philosophisch-ästhetische Auseinandersetzung mit spezifischen emotionalen Phänomenen, die ohne Zusammenfassung des Sinnlichen und Intelligiblen nicht denkbar wären. Gleichzeitig ist es ein subjektphilosophisches Projekt für die Schärfung des Ich-Gefühls im höchsten Maße“ (S.79). Durch die philosophisch-ästhetische Auseinandersetzung, in der das Sinnliche mit dem Intelligiblen zusammengefasst wird, wird die Notwendigkeit der textuellen Analyse deutlich, die die Zuschauer_innen im Kontext des Gefühls situiert.

Im fünften Kapitel entwickelt die Autorin ein Modell, das fortan ihre Analyse leitet. „Im Kontext des Erhabenen kann die alte Utopie der Filmkunst, das sinnlich-leibhaftige Empfinden mit dem begrifflich Allgemeinen, das physische Wahrnehmen mit dem Seelischen und die triebhaft-unbewusste Erfahrung mit der geistigen Fähigkeit des Subjekts zu vereinen, eine neue Perspektive der Subjektivität im Kino gewinnen“ (S.102).

Der strenge Bezug zu Kant, der vom Grundsatz her die Qualität der Arbeit bestimmt, weil er die Argumentation vor Beliebigkeit und das Analysekriterium vor der Diffusion schützt, führt jedoch auch zu Problemen. Kant bezieht seinen Begriff des Erhabenen auf den Anblick der Natur und nicht auf den der Kunst. Chung kennzeichnet das ‚Gefühl des Erhabenen‘ zwar als ‚codiertes Gefühl‘ (vgl. S.103) – insofern ist es durch den Film textuell verfasst und vorgegeben – und auch nur in diesem Sinne filmwissenschaftlich analysierbar. Dennoch wird zu wenig

in den Blick genommen, dass der Film gegenüber der Natur semiotisch autonom ist. Das heißt, der Film kann nicht das enthalten, was Kant zum Gegenstand des Erhabenen als Gefühl oder ästhetischem Urteil erklärt. Chung entscheidet sich in Kants *Analytik des Erhabenen*, einen Meta-Film *avant la lettre* zu sehen. Kant habe – so der spannende Gedanke –, ohne es zu wissen oder zu ahnen, in seiner Konzeption des Erhabenen eine Wahrnehmungsanordnung beschrieben, die der Gefühlssituation in der Filmrezeption entspricht. „Die Verschränkung der Theorie des Erhabenen mit der Kinopraxis wird letzterer einen sprachlich konstruierten Begriff und ersterer ihre gültige Praxis verleihen können“ (S.104). Die Erhabenheitserfahrungen im Kino stellen Parameter dar, an denen das Publikumsverhältnis zur Welt durch eine spezifische Negativität gezeigt wird (vgl. S.110). Von dieser Bestimmung aus lokalisiert Chung nun die sogenannte Frühphase des Filmisch-Erhabenen, die sie vor allem in vier prägnanten Filmanalysen demonstriert: Anhand von D. W. Griffiths *Intolerance* (1916) (vgl. u.a. Drew 1986) weist sie zunächst das ‚Monumental-Erhabene‘ nach, das sie vor allem in einem Konnex aus visueller, stilistischer Gestaltung und narrativem Sujet gegeben sieht (vgl. S.133). In *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) (vgl. u.a. Eisner 1979) untersucht sie die ‚Geburt des Unheimlich-Erhabenen‘. Das Erhabene wird hier gerade nicht in Präsenzeffekten des filmischen Textes verortet, sondern in den Brüchen und Lücken, die der Text für die

Imagination der Zuschauer_innen offen lässt. Eine politische Radikalisierung dieses Vorgehens beobachtet Chung in *Bronenosets Potjomkin* (1925), wobei sie den Film mit einem kritischen Rückblick auf die frühe Theorie und Praxis des Filmisch-Erhabenen untersucht. Chung entscheidet sich, ohne die filmgeschichtliche Bedeutung des Werks zu schmälern, Sergej Eisensteins Film kritisch als propagandistisch und gegen seine Bewunderer von Walter Benjamin bis Gilles Deleuze (vgl. zum Bezug in Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, Benjamin 2002, S.381 und Deleuze 1997, S.207) als ästhetisch totalitär zu lesen und daran die Unvereinbarkeit dieses Filmtextes mit ihrer Konzeption des Erhabenen als ‚gemischtes Gefühl‘ zu demonstrieren. Die letzte Analyse zum frühen filmischen Erhabenen widmet sich Abel Gances *Napoléon* (1927), in der Chung zunächst zum Monumentalen zurückkehrt. Dem stellenweise mit drei synchronen Projektoren vorgeführten Film kommt die Kolossalität seiner Darbietung als filmisches Ereignis hinzu. (vgl. hierzu auch Cuff 2015) „Das heißt, dass die Quantität des Filmisch-Erhabenen mit dessen Qualität in Einklang steht. Einem Artefakt, dem grandios gelingt, einen epochalen Neuwert in Bezug auf die Sinneserfahrung des Films zu kreieren, kann man durchaus mit einem Gefühl des Erhabenen begegnen“ (S.169).

Das folgende Kapitel widmet sich dem Filmisch-Erhabenen und der Filmphilosophie. Einer Verortung der Filmphilosophie folgt eine historische Aufarbeitung derselben. Die klaren und reflektierten Auseinandersetzungen

münden in eine Bestimmung der Intersubjektivität des Filmisch-Erhabenen: Es stellt „die subjektbezogene Qualität der Filmkunst auf markante Weise vor Augen und zeichnet sich durch die Steigerung der Subjektivität der Zuschauer in ihrer emotional-affektiven und leiblich-sinnlichen Filmrezeption aus“ (S.182). In diesem Zusammenhang beschreibt Chung drei ‚Subjekte des filmisch Erhabenen‘, die sie mit dem Zuschauersubjekt, dem Figurensubjekt und dem filmischen Subjekt identifiziert. Die Erprobung des Modells erfolgt sodann eindrucksvoll am Beispiel von *The New World* (2005).

Dem anschließenden Kapitel über „Emotionen in der Filmtheorie“ folgt alsdann eines zu den „Erfahrungsmodi des Film-Erhabenen“, das ebenso wie das folgende Kapitel „Text, Diskurs und Synthese“ weitere methodologische Eingrenzungen des Themas vornimmt, wobei hier die zunehmende Gleichsetzung von Erhabenheit und Überwältigung problematisch scheint und dem Reflexionsgrad der Studie insgesamt widerspricht (vgl. v.a. S.262ff.).

Das elfte Kapitel widmet sich schließlich der Analyse des Filmisch-Erhabenen anhand konkreter Filme, die fallstudienartig gruppiert werden. Hervorzuheben ist hierbei vor allem der exzellente Umgang mit Filmstills, der die Argumentation nicht nur unterstützt, sondern entscheidend bereichert. Mit *Into the Wild* (2007) untersucht die Autorin zunächst die ‚Paradedisziplin‘ des Erhabenen: das Verhältnis von Natur und Subjekt. Demgegenüber zeigt sie in ihrer Analyse von *2012*

(2009), dass das Erhabene – auch wenn sich ein Film bestimmter Ikonografien des Erhabenen bedient – niemals mit dem hohlen Pathos zu identifizieren ist, das 2012 vom Erhabenen zum Lächerlichen gleiten lässt. Auch eng hiermit verbunden ist die Inszenierung von Massen, die Chung in ihrer Analyse des Films *Hero* (2002) zentral untersucht. Der durchaus umstrittene Film *The Passion of Christ* (2004) wird zum Ausgangspunkt der ‚Vermessung eines leidenden Körpers‘, wobei das Erhabene in der Wirkungsstruktur des prozeduralen Zusammenwirkens von Fühlen und Denken verortet wird (vgl. S.332).

Am Ende resümiert Chung, das Film-Erhabene könne „nicht allein durch innovative und eindringliche audiovisuelle Konzepte erfahrbar gemacht werden. Für die angemessene Evokation des Gefühls des Erhabenen können sie erst dann sinnvoll eingesetzt werden, wenn sie möglichst die Zuschauer und deren Vorstellungskraft bei der Generierung der Bedeutungen involvieren“ (S.359). Hierin sind die Dimensionen der Imagination der Zuschauer_innen im Film und des Imaginären des Films annonciert, die Chung zum Thema ihrer letzten Film-analyse zu Christopher Nolans *Inception*

(2010) macht – einen Film, den Chung letztlich als ein Beispiel der Entgrenzung der Imagination betrachtet.

Chung hat mit dieser Studie eine Arbeit vorgelegt, die in Zukunft nicht zu ignorieren sein wird – das bleibt dem Buch jedenfalls zu wünschen. Über das konkrete Thema hinaus sind die Einzelanalysen sowie die philosophischen Passagen für sich jeweils schon die Lektüre mehr als wert. Im konkreten Zusammenhang mit dem Film-Erhabenen, für welches mit diesem Band nun ein Standardwerk vorliegt, ergeben sich zahlreiche interessante Anschlüsse – etwa zum Film-Erhabenen in non-fiktionalen audiovisuellen Diskursen oder Untersuchungen zu Film-Erhabenen und technischen Darstellungspraxen. Schließlich lädt der Band dazu ein, den Film auch aus seiner historischen Genese selbst als ein Instrument des Erhabenen zu denken. Wenn ein ‚Anblick desto anziehender wird, je furchtbarer er ist‘ scheint die technische, kulturelle und künstlerische Praxis, den Anblick selbst in Aufnahmen zu verwandeln und diese dann einer Auf- und Vorführungspraxis zu überstellen, von vornherein vom Gefühl der Erhabenheit gekennzeichnet.

Philipp Blum (Stuttgart)