

Sebastian Lederle

Illusionsästhetik und leibgebundene Immersion im Kinofilm. Anmerkung zu einer begrifflichen Konstellation

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12599>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lederle, Sebastian: Illusionsästhetik und leibgebundene Immersion im Kinofilm. Anmerkung zu einer begrifflichen Konstellation. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. Immersion : Grenzen und Metaphorik des digitalen Subjekts, Jg. 19 (2019), Nr. 1, S. 123–142. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12599>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-14371>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

ILLUSIONSÄSTHETIK UND LEIBGEBUNDENE IMMERSION IM KINOFILM

Anmerkungen zu einer
begrifflichen Konstellation

SEBASTIAN LEDERLE

ABSTRACT

Anhand einer Auseinandersetzung mit Christiane Voss' Ansatz einer Illusionsästhetik, in deren Zentrum das Konzept eines kinematographischen Leihkörpers steht, wird der Zusammenhang zwischen Illudierung und Immersion genauer untersucht. Die vertretene These lautet: Illudierung gelingt immer dann, wenn es zu einer leibgebundene, d.h. somatisch-affektive, Beglaubigung der Realitätssuggestion des filmischen Geschehens kommt. Dabei ist es entscheidend, dass der Immersionseffekt auf der Seite der Rezipienten ein Gefühl der Lebendigkeit erzeugt, dem eine technische-apparativ vermittelte Projektion auf der Seite des Objekts korrespondiert: Der Film als Geschehen muss die Beglaubigung durch seine Zuschauer anstossen, die ihre Akzeptanz auf keine repräsentationalistische Referenz gründen können. Der Akt der Beglaubigung bezieht sich vielmehr auf die filmische Erscheinung als solche und besitzt keinen anderen Anhalt für die Plausibilität als den Film selbst. Der kinematographische Eindruck des Lebendigen verdankt sich daher einem artifiziellen, subjektlosen und selbstverstärkenden Plausibilisierungsprozess zwischen Publikum und Projektion. Um diese These im Rahmen einer Illusionsästhetik zu situieren, wird der Begriff der idiosynkratischen und ästhetischen Illusionsbildung genauer diskutiert und kritisch analysiert.

Die folgenden Überlegungen gehen dem Verhältnis der im Titel genannten zwei Konzeptionen einer Illusionsästhetik und einer auf Verkörperung abstellenden Immersion als grundlegende Dimension der ästhetischen Erfahrung beim Sehen eines Kinofilms nach. Es handelt sich dabei um eine kritische Darstellung einer zeitgenössischen Position innerhalb der deutschsprachigen Filmphilosophie, nämlich der Illusionsästhetik, wie sie von Christiane Voss in ihrer 2013 erschienenen Habilitationsschrift *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*¹ formuliert worden ist. Der Aufsatz liefert eine Reihe von teils rekonstruktiv-kommentierenden, teils weiterführenden, teils kritischen Anmerkungen, die sich um die Frage zentrieren, wie man die Rolle der Illusion als einer ästhetische Leitkategorie methodisch zu verstehen und zu situieren hat und welche Rolle dabei die Betonung einer leibhaften Immersion in das Geschehen, welches der Film

¹ Vgl. Voss: *Der Leihkörper*. Im Folgenden im Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert.

seinen Zuschauern darbietet, spielt. Die Ausführungen gliedern sich in sieben Abschnitte: In einem *ersten* Abschnitt soll das Unternehmen einer Illusionsästhetik kurz vorgestellt und methodisch diskutiert werden. Der *zweite* Abschnitt geht dem Anspruch der Illusionsästhetik nach, eine zentrale Rolle bei der ästhetischen Theoriebildung übernehmen zu können. *Drittens* wird dem Verhältnis von Illusion und Wirklichkeit nachgegangen. Vor diesem Hintergrund werden *viertens* Illusionsbildungen im Alltag auf ihr ästhetisches Potential hin befragt. Der *fünfte* Abschnitt nimmt die Thematik einer Ästhetisierung der Alltagswelt auf und behandelt den Unterschied einer idiosynkratischen und ästhetischen Illusion hinsichtlich seines Anspruchs auf Allgemeinheit. Die Überlegungen des *sechsten* Abschnitts erörtern das komplexe Verhältnis von Lebendigkeit, Artifizialität und Reflexivität in der Perspektive der ästhetischen Erfahrung, die am Kinofilm orientiert ist. Im *siebten* und abschließenden Abschnitt wird anhand eines Beispiels die Frage danach diskutiert, wie die Immersion der Zuschauer in ein filmisches Geschehen mittels der Unterscheidung filmischen Operierens und binnenfilmischer Plausibilisierung zu Stande kommt.

1. EXPOSITION UND METHODISCHE DISKUSSION

Voss' Buch lässt sich in eine Reihe rezenter Veröffentlichungen einordnen, die versuchen, einen eigenständigen, umfassenden und grundlegenden Entwurf einer Philosophie und Ästhetik des Films zu bieten.² In ihrer breit angelegten Studie geht es um die Grundlegung einer Theorie der Illusion als Teil und Leitbegriff philosophischer Ästhetik im Allgemeinen und einer Bestimmung einer am Illusionsbegriff orientierten kinematographischen Erfahrung im Besonderen.

Das Verhältnis von philosophischer Ästhetik und filmspezifischer Rezeptionswesen wird dabei als interdependent verstanden: Zum einen soll das Kino durch den Rückgriff auf den vor allem im deutschsprachigen Forschungskontext gut eingeführten Begriff der ästhetischen Erfahrung rekonstruiert werden und darin Anbindung an eine breitere kunstphilosophische Diskussion finden (vgl. 14). Zum anderen geht es um eine »Entgrenzung kinematographische[r] Illusionsästhetik« (15), die daraus folgt, wenn der »kinematographische Illudierungsprozess« zum »Paradigma« (14) innerhalb der Ästhetik erhoben und dadurch einem »Desiderat« (16) der Forschung nachgekommen wird. Im Zentrum einer solchen Illusionsästhetik steht der von Voss geprägte Begriff des Leihkörpers (vgl. 13), der ihr einen »entgegen traditionellen Ansätzen [...] dezidiert neuen, [...] affketheoretischen Zug« (14) verleiht.

2 Vgl. beispielsweise nur für den deutschsprachigen Raum die jüngsten Veröffentlichungen von Engell u.a.: *Essays zur Film-Philosophie*; Seel: *Künste des Kinos*; Koch: *Die Wiederkehr der Illusion*; Tedjasukmana: *Mechanische Verlebendigung*; Åkervall: *Kinematographische Affekte*.

Mit dem in Anlehnung an Vivian Sobchaks Begriff des cinästhetischen Körpers gewonnenen Neologismus eines Leihkörpers visiert Voss die leiblich-körperliche Immersion der Rezipienten in Prozessen ästhetischer Erfahrung an, durch die ein imaginärer Leib oder Körper die affektive Betroffenheit und Eingebundenheit ermöglicht, die noch vor einer kognitiv-diskursiven Erschließung eines Films durch Narration oder Dialog liegt. So gesehen leiht man beim Erleben eines Films nicht einfach nur ein Augenpaar, sondern überlässt die ganze eigene Körperlichkeit der Partizipation am Film, mit der man auf ihn reagiert, eingeht, seine Anmutungen und Appelle ausagiert. Mit dem Begriff des Leihkörpers wird der Korrespondenz zwischen Geschehen auf der Leinwand und somatisch-affektiver Reaktion, Reizung und Wirkung eine gewichtige Stelle bei der Klärung der kinematographischen Illusionsbildung eingeräumt, insofern der Körper ganz wesentlich zum Gelingen einer solchen beiträgt. Immersion als ein Mitgenommenwerden durch die filmische Performanz vollzieht sich nur in verkörperter, leibgebundener Weise. Dem will die Rede vom Leihkörper Rechnung tragen. Ihren eigenen Ansatz sieht Voss gegenüber der Tradition daher vor allem durch den »leiblichen Einsatz des Rezipienten«, die »Verankerung« der ästhetischen Erfahrung »in leiblichen Vollzügen« charakterisiert, sodass der »Wirklichkeitskonnex von Kino und anderen Illusionsmedien« von der »affektiv-kognitiven Involvierung des Rezipienten« (19) abhängt. Es geht dabei also nicht darum, die kognitive gegen die affektiv-leibliche Dimension auszuspielen, sondern zu verstehen, wie beides zusammen einen immersiven Effekt ermöglicht, der als Leistung eines Denkaktes nur unzureichend verstanden ist. Der Leihkörper deutet so auf eine grundlegend leibliche Weise des Sehens eines Films.

Das Dreieck, das Voss aufspannt, lässt sich durch die Begriffe der Illusion, des Leihkörpers und der Affektivität beschreiben, in dessen Mitte die für eine ästhetische Erfahrung für wesentlich erachtete »Spannung zwischen Distanz und Immersion« als »affektives Muster der ästhetischen Illudierung« (184) steht. Zu sehen ist daher, wie Illusion, Leihkörper und Affektivität trianguliert werden, wie nach Voss durch das Zusammentreten der drei es zu einer erfolgreichen Illusionsbildung im Wahrnehmungsakt kommt.

Als Fluchtpunkt der Arbeit visiert Voss so auch an, die »allgemeine Struktur der ästhetischen Illudierung«, wie sie am Paradigma des Films gewonnen wird, »auch auf andere mediale Konzepte zu übertragen.« (15) Damit ist auch bereits eine entscheidende Einschränkung angesprochen: Angesichts der »heterogenen Präsentationsformen des Filmischen«, die von DVD über Video, Internet, Bildschirm etc. reichen, ist ihre Arbeit »modellhaft durch das Illusionspotenzial des narrativen Kinofilms der Gegenwart inspiriert.« (41) Eine Ästhetik der Illusion müsste, folgt man dem Anspruch von Voss, einmal aus dem Kino ins weite Feld unterschiedlicher ästhetisch-künstlerischer Praktiken mitgenommen, eine Ästhetik abgeben können, die an Hand der kinematographischen Illusion ein verbindliches Beispiel für alle anderen Bereiche abgibt, an Hand dessen sich auch Erkenntnisse formulieren lassen, die nicht direkt vom Kinofilm abhängen. Dies genau

deswegen, weil Illudierung im Ästhetischen selbst irreduzibel enthalten ist. Die Inspirationsquellen, die erstens mit dem Kinofilm und zweitens mit der Narrativität genannt sind, sollen zunächst diskutiert werden:

Erstens: Die Ausklammerung anderer filmischer Darstellungsweisen macht methodisch durchaus Sinn, da nur so ein Gegenstandsbezug garantiert werden kann, der sich sinnvoll bearbeiten lässt und genügend Trennschärfe bietet. Wenn die Rede vom Filmischen etwas besagen und nicht zu einer Hypostasierung führen soll, ist eine Beschränkung auf den Film als Kinofilm mit gutem Recht am Platze. Dass es aber nicht nur um eine Reduktion der Materialfülle geht, wird deutlich, wenn zu zeigen ist, dass nicht nur aus kontingenten Gründen vom Kinofilm gehandelt wird. Es muss deutlich werden, warum durch eine Beschäftigung mit dem Kinofilm etwas für das Verständnis von ästhetischer Erfahrung im Allgemeinen gewonnen wird, was nur vom Kinofilm her in den Blick genommen werden kann. Der Kinofilm bleibt zwar eine Möglichkeit des Filmischen unter anderen. Doch erschließt sich dank des Kinofilms an den anderen Möglichkeiten des Filmischen weiterhin und auf ausgezeichnete Weise etwas, was nicht nur zum Film, sondern, so der weiterführende Anspruch Voss', auch zum ästhetischen Erfahren als solchem gehört. In diesem weiterführenden Anspruch liegt das Exemplarische des Kinofilms als Gegenstand der ästhetischen Erfahrung.

Doch bleibt an dieser Stelle bereits zu fragen, ob ein am narrativen Kinofilm gewonnenes Paradigma in der Lage ist, für alle heterogenen Formen des Filmischen einen verbindlich Zug aufzuzeigen, oder ob es nicht doch eine Einschränkung hinsichtlich der Reichweite einer Illusionsästhetik gibt, sofern sie am Kino-Dispositiv orientiert bleibt und die komplexen, außerhalb dieses Dispositivs liegenden Rezeptions- und Einbettungsweisen des Films außer acht bleiben oder zumindest nur partiell mit berücksichtigt werden. Zwar ist Illusion als Paradigma nicht notwendigerweise normativ in der Weise zu verstehen, dass sie einen alleinigen Maßstab zur Bewertung und Rekonstruktion des Films außerhalb der Konzeptionalisierung als Kinofilm liefert. Doch wenn es einen internen Zusammenhang zwischen Illudierung und Kinofilm gibt, so ist zu fragen, wie weit der Zusammenhang gelockert werden kann, um eine kinematographische Illusionsästhetik außerhalb des Kinofilms fruchtbar zu machen. Es liegt eine Spannung darin, die Illusion auf der einen Seite als zentrales Explikans der ästhetischen Erfahrung anzusetzen und andererseits sie exemplarisch am bzw. vom Kinofilm her als Explikandum zu entfalten. Es gibt eine Spannung zwischen einem Rückgriff auf den Begriff der Illusion, um mit ihr die ästhetische Erfahrung aufzuhellen, und der Illusion als Ereignis, auf das man anhand des narrativen Kinofilms zurückkommt. Einmal geht es um ein Wodurch, einmal um ein Worauf. Ersteres bezieht sich auf die Illusion stärker auf ein Konzept oder Beschreibungskategorie, zweiteres meint die Vollzugsform und -charakteristik der ästhetischen Erfahrung selbst. Darin liegt eine gewisse Zweideutigkeit, die den Gebrauch des Illusionsbegriffs kennzeichnet.

Zweitens: Die Ausklammerung anderer Darstellungsweisen im Binnenraum des Kinos durch die Untersuchung des narrativen Kinofilms liegt sachlich nahe,

gerade wenn man fragt, warum Narrativität und Kinofilm besonders gut zusammenpassen und wieso es Sinn macht, diesen Konnex als modellhaft anzusehen. Die Gemeinsamkeit aller Kinofilme sieht Voss darin, dass sie »etwas zur lebendigen Erscheinung bringen, das es außerhalb der audiovisuellen Kinoprojektion nicht oder nicht gleichartig zu erleben oder wahrzunehmen gibt.« (41) Die Formulierung einer filmspezifischen lebendigen Erscheinung wirft auch ein klärendes Licht auf die Verbindung von Kinofilm und Narrativität: Wenn zunächst Lebendigkeit etwas ist, was zu unserer Selbsterfahrung als Menschen gehört und wenn weiterhin Lebendigkeit nicht ohne originäre Bewegtheit zu haben ist, ist die Erzählung eine besonders für den Kinofilm geeignete Form der Organisation der zeitlichen Sukzession, weil sich durch die strukturelle Eigenschaft von Erzählungen, zeitlich nacheinander folgende Ereignisse in einen übergeordneten, gerichteten und sinnvollen wie abgeschlossenen Zusammenhang zu integrieren (vgl. 49f.), die formale Bestimmtheit des Kinofilms als Erzeugung einer Bewegung durch eine Verknüpfung mittels Bilder besonders gut im Film selbst darstellen lässt. Zugleich wird eine Korrespondenz zwischen dem filmischen Bewegtbild und unserer eigenen Lebendigkeit hergestellt, die zum einen leibbasiert und zum anderen von der kinematographischen Bewegungsdarbietung grundiert ist. Zwar ist es durchaus so, dass diese Korrespondenz zum Grundverhältnis der Immersion in einen Kinofilm gehört. Denn es sind ja die bewegt-bewegenden Bilder, deren Effekt gerade die Anmutung von Lebendigkeit ist, die dann von den Zuschauern aufgegriffen werden kann oder nicht. Der von dem Effekt des filmischen Prozedierens ausgehende Impuls, sich vom Geschehen auf der Leinwand mitnehmen zu lassen, d.h. sich immersiv zu binden, wird aber intensiviert, wenn es sich um einen narrativen Film handelt, da in der erzählenden Verknüpfung der Ereignisse im Film das Hervorbringen einer zeitlich erstreckten und einheitlichen Bewegung des Films innerdiegetisch repräsentiert wird.

Voss sieht in dieser Verwandtschaft auch den Grund für das hohe Identifikationspotenzial des Erzählkinos, weil etwas auf der Leinwand erscheint, womit wir natürlicherweise vertraut sind. Sie spricht daher von einem »ästhetischen Realismus«, den der Kinofilm in sich birgt, »der das Durchscheinen einer außermedialen Wirklichkeit im Medium verspricht.« (40) Denn gerade »in technischer Sicht ist der Film suggestiv operierend und in diesem Sinn a-reflexiv«, da durch Schnitt und Montage eine »kontinuierliche Bewegungsillusion der Bilder und Entwicklung des Dargestellten in der Wahrnehmung des Zuschauers sorgen« (40). Der ästhetische Realismus des Kinos besteht demnach darin, dass er im Erzählkino nicht nur eine Darstellung der Lebendigkeit ist, sondern die Art der filmischen Darstellung dank des Hervorbringens einer Bewegungsillusion selbst etwas von der Lebendigkeit hat, mit der wir, unabhängig davon, ob narrativ oder nicht, ursprünglich umgehen: Die Bewegungsillusion

[...] lässt sich als eine anthropologisierende Annäherung der kinematographischen Visualität an die gängigen Bewegungswahrnehmungen verstehen, denen wir unsere Zuschreibungen von Lebendigkeit

entnehmen; denn den [...] Handlungen des konstellierte[n] Materials wird *durch* [Herv. S.L.] die an ihnen wahrgenommene Eigenbewegtheit der Charakter einer selbsttätigen Lebendigkeit automatisch verliehen. (40)

Es kommt also zu einem wechselseitigen Geben und Nehmen der Zuschreibung von Lebendigkeit: Weil die Bewegungsillusion durch die technische und kognitive Eigenart der filmischen Projektion entsteht, finden wir in ihr eine Entsprechung zu dem, was wir von uns her kennen. Das was der Kinofilm besonders gut oder sogar nur er kann, ist das Wiedererkennen dessen, »was wir bereits aus dem Leben als Leben [...] kennen.« (40) Wir verleihen aber dem Film nicht in dem Sinne Lebendigkeit, dass wir lebendige Bewegtheit als Zutat hinzufügen, sondern folgen der Anmutung der wahrgenommenen Illusion selbst, die uns den unmittelbaren Eindruck einer lebendigen Erscheinung auf der Leinwand vermittelt.

Für Voss besteht die »Funktion des Kinos« daher auch darin, einen »lebendigen Realitätseindruck« (18, vgl. 34, 42, 52ff., 72) hervorzurufen. Dass ein derartiger Eindruck durch einen technischen Apparat, egal ob auf Zelluloid basierend oder digital, hervorgerufen wird, also mithin ein intentional in die Welt gesetztes Artefakt der Wahrnehmung ist (vgl. 73, 91, 188), unterscheidet die ästhetische Illusion von anderen Bereichen, in denen wir es mit dem Illusionären zu tun haben (vgl. 69).

2. ILLUSIONSÄSTHETIK ALS UMORIENTIERUNG

Indem, so das Argument für die Interdependenz, in jeder Ästhetik auch Illusionäres zu finden ist, gilt es dies als Ko-konstituens des Ästhetischen überhaupt herauszupräparieren und anzuerkennen. Voss argumentiert fürs Illusionäre als einen bisher stillen Teilhaber der Ästhetik, der mit gutem Gewissen in seine vollen Rechte eingesetzt werden darf. Die Fundstelle der Illusionsästhetik, das Kino, wird so zum Heimspiel der ästhetischen Erfahrung. Als Etappe auf dem Weg dorthin gilt Voss ihr Unternehmen einer Rekapitulation von Ansätzen einer Illusionskritik und -affirmation, das sich letztlich eine »Verteidigung des Illusionären für das Ästhetische« (17) als Ziel setzt. Der narrative Kinofilm wird zum Modell, durch das sich ein allgemeiner Grundzug der ästhetischen Erfahrung hervorheben lässt. Das geht aber nur, wenn die *Theorie* der ästhetischen Erfahrung sich auf den Kinofilm einlässt. Und das wiederum setzt nach Voss voraus, dass mit der Illusion einem bislang kaum berücksichtigten Konstituens der ästhetischen Erfahrung begrifflich-diskursiv nachgegangen wird. Rückt man die Illusion ins Zentrum der ästhetischen Theoriebildung, dann rückt nicht nur das Kino als Ort, an dem die Illusion in Theorie und Praxis seit je her eine besondere Rolle spielt, zum *primum inter pares* innerhalb der Vielfalt der Gegenstände ästhetischer Erfahrung auf. Es heißt darüber hinaus auch, dass man mit einem entsprechend favorisierten Illusionsbegriff auch etwas über die anderen Künste und deren Rezeption aussagen können muss. Die am Kinofilm gewonnene und dort eingespielte Stärke einer

Illusionsästhetik soll nicht einfach nur ein Bereich unter anderen bleiben, sondern exemplarischen Rang bekommen. Eine Illusionsästhetik steht so *pars pro toto* für den Gesamttraum ästhetischer Theorie. Die Illusionsästhetik bringt ihrem Selbstverständnis nach für eine Theorie des Ästhetischen etwas zur Geltung, was als relevante Erweiterung oder gar Rezentrierung der bisherigen Ausrichtung aufgenommen werden kann. Die Akzentverlagerung auf die kinematographische Illusionsästhetik als *ein* neues Gravitationszentrum einer Reflexion über die ästhetische Erfahrung leistet in den Augen von Voss genau dies, wenn sie zugleich als These und Bringschuld formuliert: Eine »philosophische Ästhetik, die das Kino ernst nimmt, muss sich seiner Illudierung stellen.« (41) Die Illusion ist daher als exemplarisch für die ästhetische Erfahrung und ihre Theorie anzusehen.

Über die Stellung der Illusion innerhalb der philosophischen Ästhetik wird von Voss auch das Verhältnis zu anderen philosophischen Disziplinen, ja zur Philosophie insgesamt angesprochen. Ausgehend von einer Aufwertung der Sinnlichkeit reklamiert sie eine »ästhetische Vernunft [...], die affektlogisch funktioniert« und in der es um »Formen des Erfassens von etwas neben den Formen der theoretischen und praktischen Vernunft« (227) geht. Auf der kantischen Folie einer dreifach ausdifferenzierten Vernunftkonzeption fußt das Recht einer ästhetischen Vernunft, wie es Voss einfordert, negativ auf der Zurückweisung einer Diskreditierung der Sinnlichkeit durch den Hauptstrang der philosophischen Tradition und positiv in dem Aufweis einer Relevanz der aisthesiologischen Dimension für unser Selbstverständnis.

Ausgehend von der somatisch-affektiven Bedingtheit gelingt Voss nun eine bemerkenswerte Konkretisierung und Neujustierung der ästhetischen Erfahrung im Ausgang einer affekttheoretischen Lektüre der Kantischen *Kritik der Urteilskraft*. Um den Prozess der ästhetischen Erfahrung zu erläutern und in seinem Wesen zu fassen, spricht sie ihm nämlich eine amouröse Dimension zu (vgl. 217ff., 246ff.) Liebe wird in diesem Zusammenhang von Voss als »Haltung des Respekts« (288) gegenüber dem Gegenstand verstanden, die als »aufmerksame Zuwendung« und »basale Affirmation« (253) ihm gegenüber auftritt. Sie geht aus von einem primären Lustgefühl, das am Grunde der ästhetischen Erfahrung sitzt. Ästhetische Lust dient der »Ermöglichung einer selbstzweckhaften Gegenstandserfahrung« (129) und ist die »verspürbare Innenseite des erscheinenden Objekts der ästhetischen Erfahrung« und damit der »eigentliche Modus des ästhetischen Zugangsbewusstseins« (131).

Im Rückgriff auf Aristoteles unterscheidet Voss zunächst intentionale Lust, die auf ein bestimmtes Ziel aus ist, welches außerhalb ihrer liegt, und Funktionslust, die sich »im Verlauf einer Tätigkeit begleitend einstellt, ohne auf die Tätigkeit [...] gerichtet zu sein« (149). Intrinsisch ist letztere, weil sie in keinem bestimmten Werk terminiert, sondern als »gesteigertes Lebensgefühl« (150) zu begreifen ist, das sich selbst hervorbringt und steigert. Lust ist für Voss daher grundierend, autopoietisch und expressiv – und: »gleichursprünglich mit dem Urteilsakt« (138). Entscheidend ist, dass diese Affirmation auch Negativität umgreift, ohne sie dabei

aber zu funktionalisieren oder zu neutralisieren. Das erklärt Voss durch den Unterschied zwischen Indifferenz als Formbestimmung ästhetischen Erfahrens von Gegenständlichkeit und wertmäßiger Gleichgültigkeit gegenüber einem Gegenstand (vgl. 253). Das Verhältnis zum ästhetisch erfahrenen Objekt ist durchaus von einer »spielerischen Distanz« (228) bestimmt, die nicht mit Gleichgültigkeit zu verwechseln ist, gibt ihm aber genau den Freiraum, der benötigt wird, damit auch negative Aspekte zur Geltung kommen können. Denn nur so lassen sich Gefühle der Unlust oder moralisch womöglich fragwürdige Inhalte ästhetisch darstellen und vorurteilsfrei erleben sowie ergebnisoffen thematisieren. Selbst in einer ambivalenten bis krisenhaften Haltung eines ästhetisch erfahrenden Subjekts gegenüber dem Inhalt der Erfahrung gibt es eine Bejahung, die dem Modus der ästhetischen Erfahrung selber anhaftet und daher in einer relativen Autonomie zur weiteren Bewertung der jeweiligen Inhalte steht.

3. ILLUSION UND WIRKLICHKEIT

Damit jedoch die Illusion dem Ästhetischen ihren Dienst erweisen kann, muss erst ein allgemeiner Begriff der Illusion entwickelt werden. Voss gibt zwei notwendige Bestimmungen an: einmal ihre Verkörperungsabhängigkeit hinsichtlich des »semiotischen Charakters«, einmal ihr Status als »Zwischen- und Brückenkategorie zwischen Leben und Kunst« hinsichtlich ihrer »wahrnehmungshaften Gegebenheit« (17). Illusionen verkörpern sich, so unterscheidet Voss weiter, technisch und organisch (vgl. 120). Das klingt zunächst naheliegend: Ohne die technisch-apparativen Vorrichtungen und die spezielle Wahrnehmungssituation im Kino gäbe es genauso wenig auf der Leinwand zu sehen als wenn niemand da wäre, für den etwas zur Erscheinung gelangt. Doch fragt man, wie Voss es in ihrem um den Leihkörper zentrierten Ansatz tut, danach, wie es kommt, dass durch einen Projektor auf eine Wand geworfene Lichtspiele uns zum Lachen oder Weinen bringen, uns mithin aus einer abstrakt-distanzierten Zuschauerhaltung herausnehmen und somatisch ansprechen können, erscheint es alles andere als selbstverständlich, wie dies gerade ein Artefakt bewerkstelligen soll. Eine weitere terminologische Unterscheidung nimmt Voss vor: Den Begriff Illusion reserviert sie für den »Gesamteffekt kinematographischer Wirkungen«, den der Fiktion für »semiotische Konfigurationen« (171). Gleichwohl betont sie die »Grauzone« zwischen beiden, da beide »aufeinander verweisen und ohne einander nicht zu haben sind.« (171)

Die semantischen Gehalte einer Illusion sind weder abstrakt oder bloß gedacht, sondern anschaulich und entsprechend darauf angewiesen, gespürt und sinnlich erlebt zu werden. In diesem Sinne gehören Illusionen zu einer Wirkungsästhetik, weil es wesentlich auf das Erlebt- und Erfahrenwerden durch Rezipienten ankommt. Voss spricht deshalb von einer »indexikalischen Basis« (19) illusionärer Vollzüge, die eine Gelingensbedingung abgibt: Weil das, was durch eine Illusion gegeben ist, sinnlich erlebt werden muss, damit überhaupt von einer Ge-

gebenheit gesprochen werden kann, ist für ihr Zustandekommen »ein minimal realistischer Wirklichkeitskontakt« (67) nötig. Das unterscheidet die Illusion auch von der Halluzination, für die keine sinnlich indizierte Apperzeption vorliegen muss und die sich auch nicht willentlich durch einen veränderten Handlungs-, Wissens- und Bewertungskontext beeinflussen lässt (vgl. 67). Von einer Wahrnehmung eines gegebenen Gegenstandes unterscheidet sich die Illusion wiederum dadurch, dass ein Differenzbewusstsein davon besteht, durch etwas wahrnehmungsförmig illudiert zu sein – und nicht tatsächlich etwas Vorhandenes wahrzunehmen. Illusionen, so Voss, bleiben korrigier- und negierbar, weswegen sie nicht einfach irrational sind (vgl. 289). Illusionen sind aber auch partiell immun gegenüber Wissen, weil sie nicht ausschließlich durch einen Wirklichkeitsabgleich motiviert sind. Sie stellen einen »merkwürdigen Zwischenzustand«, der durch ein im Regelfall straffreies »Aussetzen der Realitätsüberprüfung« (62) gekennzeichnet ist. Dieses Aussetzen erlaubt es, der Illusion wiederum eine »autonome Realität« (62) zuzusprechen. Man weiß gleichzeitig mit dem Haben von Illusionen, dass es welche sind, ohne dass sie sich in Folge dieses Wissens notwendigerweise auflösen würden. Illusionen sind nicht nichts. Sie können sich auflösen, wenn eine Korrektur nötig oder eine Negation unumgänglich erscheint. Sie sind aber nicht nichtig derart, dass es sie nur solange gibt, solange es kein Wissen um und von ihr gibt. Illusionen unterscheiden sich auch vom täuschenden Anschein oder allgemein von optischen Täuschungen. Es wird schnell deutlich, warum Illusion und Kino aufeinander verweisen: Auf der Leinwand kommt etwas zur Erscheinung, was es sonst nicht zu sehen gibt.

Illusion lässt sich zusammenfassend als eine »materiell gebundene, leibhaftige Form von Eindrücken« (43) verstehen, die in einer unmittelbaren und vorsprachlichen Beziehung (vgl. 43f.) zur illudierten Person stehen. Der oder die Illudierte befindet sich in einem Zustand, in dem er oder sie einen »Gegenstand in seiner Umwelt nicht schlichtweg falsch, sondern in affektiver Bedeutung selektiv wahrnimmt und in diesem Sinne umdeutet.« (110)

4. ILLUSIONEN DES ALLTAGS UND ALLTAG DER ILLUSIONEN

Voss verdeutlicht den im Kern non-epistemischen Status der Illusion an Hand des Beispiels der Begegnung mit einem Wiener, dessen Charme man zunächst als Interesse an der eigenen Person nimmt, um dann zu merken, dass dies in Wien zur gelebten Höflichkeit gehört (vgl. 67) – und wie man hinzufügen möchte: nie ganz ohne Ironie geschieht, vor allem wenn man an den berühmt-berüchtigten Besuch im Wiener Kaffeehaus denkt. Die Illusion, vom Wiener Lächeln bedacht worden zu sein, zerfliegt, weil sie negiert wird und sich rückwirkend als falsche Annahme herausstellt. Hier zeigt sich auch die Nähe der Illusion zum Wunsch (vgl. 67), weil eine Illusion auch als irrealer, aber erlebter Wunscherfüllung fungieren kann. Irreal ist sie, sofern nicht tatsächlich geglaubt wird, der Wunsch ginge in Erfüllung. Sie wird aber nichtsdestotrotz erlebt, sofern sich die Erfüllung anschau-

lich, aber ohne assertorische Referenz auf ein Geschehen oder Gegenstand vollziehen kann. Die Erfüllung ist wiederum nicht nichtig, sondern hat eine schwebende Typik, bietet einen über die präsente Wahrnehmung hinausschwingenden imaginativ-illusorischen Aspekt des wahrgenommenen Gegenstandes bzw. der Person, mit der man interagiert und die in einem konkreten Wahrnehmungskontext aufgefasst werden.

Es muss daher nicht unbedingt der Fall sein, dass solche (wunschbasierten) Illusionen sprachlich formuliert oder reflektiert sind. Sie können, sobald sie in Frage gestellt werden, verschwinden, aber auch erhalten bleiben, was zwar ihren Stellenwert innerhalb des Selbstverständnisses einer Person verändert, nicht aber ihr unmittelbares, vorreflexives Einwirken. In der Tat besteht Voss sogar darauf, dass es sich bei Illusionen um eine vorsprachliche, unmittelbare Gegenwart von etwas für eine Person handelt.

Sie irrealisiert sich in dem Maße, in dem sie für Interessen, Ziele, Projekte und Werte einer Person aufhört eine relevante Rolle zu spielen – und nicht in erster Linie dadurch, dass und weil sie rein epistemisch falsifiziert wird. Ihre Irrealisierung bedeutet zugleich auch eine Ästhetisierung, insofern es um ein ungedecktes Mitschwingen von Hinsichten und Auffassungsqualitäten geht, die die typisierte Vorzeichnung der intentionalen Erstreckung auf Dinge, Ereignisse und Personen übersteigen, variieren oder modifizieren, aber nicht durch sie als solche einlösbar, d.h. von ihnen selbst her zur Gegebenheit kommen können. Den sich so öffnenden Zwischenraum zwischen Kunst und Leben bringt Voss unter den Titel einer Ästhetisierung des Alltags. Eine prägnante Passage in der *Leihkörper* betont den Wert der Illusion diesseits der Kunst und jenseits einer allzu rigorosen erkenntnistheoretischen Durchleuchtung für unser Selbstverständnis. Sie soll deswegen ausführlich zitiert werden:

Wir hängen gegebenenfalls an einem irrealen Selbst-, Situations- oder gar Weltbild wider besseren Wissens, weil uns schlicht unser Leben [...] ohne diese Illusionen wertärmer und sinnloser erscheinen würde. Illusionen haben die Macht, zu akzeptablen und erwünschten Fiktionalisierungen unseres Lebens zu führen, insofern mit ihrer Hilfe Möglichkeitsspielräume für die Wahrnehmung und das Handeln eröffnet werden [...], stellen Illusionsbildungen wichtige Ästhetisierungsstrategien des Alltags dar. [...] Verstärkt durch die an Alltagsillusionen gekoppelten Affekte [...] verfestigen sich unsere Selbst- und Weltbildillusionen zu einem stabilen Netzwerk ineinandergreifender, idiosynkratischer Perspektiven. [...] Gegenüber einem blassen Kohärenzdenken [...] ermöglichen es uns die Illusionen des Alltags, unsere kontingente Existenz als gesteigert sinnhaft und lebenswert zu betrachten. Und dies ist vielleicht gerade der Fall in Bezug auf seine sinnlosen und verspielten Züge. (70)

Entscheidend ist bei der Beschreibung, die Voss von der partiellen Illudierung und Fiktionalisierung des Alltags gibt, weniger die Erregung über die etwaige Unbelehrbarkeit einer illusionsfreudigen Person. Vielmehr ist es das lustvolle Sichergehen, welches durch die Pflege einer den Alltag auflockernden Illudierung diesen bereichert, belebt und steigert, indem die eingespielten Typiken des Handelns, Wahrnehmens und Denkens kalkuliert um Assoziationen ergänzt werden. Was als Bereicherung im Alltag und des Alltags erfahren wird, geschieht durch eine Injektion von Aspekten in die eingespielten Wahrnehmungs- und Denkmuster, die diese Typiken und die sie umgebenden Höfe des Mitgemeinten und Mitgegebenen atypisch variieren und die Einstimmigkeitserwartungen eingespielter Abläufe irritieren. Unter dem Stichwort der Ästhetisierung des Alltags wird weiterhin deutlich, dass es sich beim illusionär-ästhetischen Erfahren und den auf geregelten Bahnen verlaufenden Verhaltensmustern nicht um zwei strikt voneinander getrennte Formen handelt. Obwohl sie begriffsanalytisch zu unterscheiden sind, können sie sich im Erleben überlagern, überschneiden, miteinander assoziieren oder Figurationen bilden, die einen verfremdenden, aber nicht disruptiven Bezug zu den jeweiligen gefügten Situationen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns bewirken können.

Ohne das Wissen, dass es sich um eine Illusion handelt, müsste der Unterschied zur Halluzination oder zur pragmatischen wie theoretischen Bestimmung des Wahrgenommenen – als Gegenstand einer Wahrnehmung und nicht einer Halluzination, eines Gedachten oder Gewünschten – unverständlich werden. Nur wer in der Welt verankert bleibt, kann in seinem Alltag assoziative Variationen vornehmen oder weiterhin in das Geschehen auf der Leinwand verstrickt werden. Alles kommt demnach darauf an, dass die »Darstellungsweise und die Kontexteinbettung« des Films »von sich aus bereits einen normativen Anspruch auf einen ästhetischen Zugang zu ihm erhebt.« (115) Dass dies bereits im Vorfeld der Durchdringung des Alltags mit Illudierungsgesten der Fall ist, sollte deutlich geworden sein.

5. IDIOSYNKRASIE UND ALLGEMEINHEITZUMUTUNG

Mit der von Voss betonten somatischen Fundierung der Illusion hängt auch zusammen, dass es Illusionen für Voss immer nur »für Personen und von Personen« gibt, sodass sie dem »leiblichen Realitätseindruck geschuldet« sind, »den etwas in der Wahrnehmung und Imagination einer Person für diese anzunehmen vermag.« (41) Das ist eine wichtige Bestimmung: Einerseits ist es ganz folgerichtig, auf einem Subjekt des Erlebens zu bestehen, wenn durch das sinnliche Erleben der Realitätskontakt gewahrt bleiben soll, auf den die Illusionsbildung auf selektive Weise affektiv-imaginativ aufsitzt. Zudem machen sich Steine weder falsche Vorstellungen von der Welt noch bilden sie lustvoll erlebte Illusionen aus. Damit wird auch gesagt, dass es allein von der jeweiligen illudierten bzw. derart be-

eindruckten Person abhängt, was die Illusion ihr bedeutet und wie sie sie genauer umdeutet.

Hier bahnt sich ein Problem des Illusionsbegriffs, wie ihn Voss vertritt, an, insofern nicht immer klar zwischen einer ästhetisierenden und einer idiosynkratischen Umdeutung oder Illudierung unterschieden wird: Wenn es einerseits bei der Illudierung um die Form der ästhetischen oder ästhetisierenden Erfahrung gehen soll, dann kann weder die Form noch der Gehalt der illusionsförmigen Umdeutung singulär und unteilbar sein. Eine solche muss eine gewisse Allgemeinzumutung mit sich führen: Meine persönlichen Vorstellungen vom Wiener Charme mögen eine für mich besondere Bedeutung haben und sind darin nicht mit einem Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit verbunden. Aber das illusorische Bild des Wieners deutet immerhin auf einen kulturellen Stereotyp hin, auch wenn man sich davon singulär betroffen fühlt.

Geht es um ein lustvolles, ästhetisierendes Erfreuen an der Illusion um ihrer selbst willen, dann steckt darin bereits ein Entwurf einer Form mit Allgemeinzumutung: Die Allgemeinheit wird hier nicht über einen Gegenstand hergestellt, auf den alle gewissermaßen mit dem Finger zeigen können, sondern fungiert als Angebot einer Perspektive darauf, an die man anknüpfen kann, aber nicht muss. Dass man aber daran anknüpfen und sie umarbeiten kann, zeigt, dass eine solche Perspektive keine schlechthin singuläre ist. Die ästhetisierende, sich durch die Illusion vollziehende Umdeutung greift darin, dass es sich um eine wie auch immer affektiv geartete Bedeutung handelt, auf bestimmte Formen und Gehalte zurück, die eine gewisse Typisierung und Struktur bereits hinter sich haben, was wiederum nicht bedeutet, dass sie in der Illudierung nicht weitergebildet oder transformiert werden können. In diesem Fall läuft die Präention auf Allgemeinheit nicht über eine sprachlich-begriffliche Referenz, sondern eine aus der Wahrnehmung heraus aufsteigende und diese übersteigende Typisierung. Illusionen gelangen zu einer Präention auf ästhetische Allgemeinheit, indem deren idiosynkratische Zuspitzung sich unrealisiert und zugleich die Negation als lustvoll erfahrende und darin Anderen prinzipiell ebenfalls zugängliche Belebung und Anreicherung übersteht. In diesem Sinne sind die Illusionen, die man sich weiterhin von der Welt, von einem Gegenstand oder einer Person macht, künstlich, weil sie nicht nur in ihrer Artifizialität gewusst werden, sondern dadurch auch für andere etwas sind, an die sie anknüpfen können. Das Wissen um die Künstlichkeit ist kein erneuter Aufruf zur Negation, sondern deren transformatives Resultat ins Ästhetische, das darin bejaht wird.

6. IMMERSIVE LEBENDIGKEIT, ARTIFIZIALITÄT UND REFLEXIVITÄT

Der Verweis auf den künstlichen Darstellungscharakter ist zentral für jede Illusionsästhetik: Schließlich bestehen Illusionen aus Wahrnehmungen von etwas, »von dem man weiß, dass es nicht real ist« (196) – und dennoch schätzt man sie nicht als Täuschung, Trug oder Anschein ein. Um ihr Gemachtsein wird gerade ge-

wusst, doch so, dass es sich dabei um ein Hintergrundwissen handelt, welches keine verifikative Funktion hat. Durch die Artifizialität, also das intentionale Arrangiert- und Herbeigeführtsein, wird die Illudierung selbst nicht zur Täuschung. Der springende Punkt dabei ist, dass die Illusion nicht zwangsläufig wider besseren Wissens beibehalten wird, sondern dieses Wissen wesentlich zur Illudierung dazu gehört, sie mit ermöglicht, aber nicht epistemisch dafür bestimmend ist. Wir sind nicht primär kognitiv in die ästhetische Illusion investiert, sondern durch einen »emotionalen Glauben an das So-Sein eines erscheinenden Gegenstandes« (108). Nichtsdestotrotz weiß man, dass man es mit einer Illusion zu tun hat, und kann *deswegen* mit ihr entsprechend umgehen, sie also handlungsentlastend genießen (vgl. 111). Darin liegt das Changieren zwischen einem »Moment reflexiver Distanz« und der Bereitschaft, sich »inhaltlich und dramaturgisch anleiten [zu] lassen.« (124)

Es gibt, wie Voss es bezeichnet, ein »goutierendes Meta-Verhältnis zu den eigenen Illusionen« (70). Setzt das Meta-Verhältnis, also das wissende Zulassen der Illusion, einmal aus, so kann es wohl zu lokal begrenzten Verwechslungen von Illusion und Wirklichkeit kommen (vgl. 70f.). Doch für gewöhnlich unterlässt man es, sich »maladaptiv« (70) auf eine Illusion zu beziehen. Wir glauben einfach nicht, dass wir den Figuren auf der Leinwand näherkommen, wenn wir mit dem Kopf dagegen rennen. Dass wir dies nicht glauben, verweist das »latent absichernde Restbewusstsein« davon, dass der Film »jeder außerkinematographischen Wirklichkeit hinreichend unähnlich ist.« (190, vgl. 119)

Für Voss kommt es auf die Authentizität der Wirkung an, um den Gesamteffekt der Illudierung zu verstehen. Diese bestimmt sich nach dem affektiven Mitgenommenwerden von der Illusion und durch den Vorgang der Illudierung. Entscheidend ist das »Gefühl der Lebendigkeit« als »letzte Instanz« (202) dafür, ob die Illudierung gelingt oder nicht. Daher kann Voss auch behaupten, dass die »ästhetische Erfahrung letztlich unverfügbar« (248) ist, weil ihr Gelingen von keinen externen Bedingungen abhängt, sondern in einem performativen Sinn voll und ganz da ist, sobald sie sich einstellt. Sie ist ein mediales Mitgenommenwerden der Rezipienten. Die Immersion besteht genau darin, dass sich ein solches Mitgenommenwerden wesentlich leibhaft ereignet. Der immersive Zug geschieht wesentlich durch das, was Voss den Leihkörper nennt, weil er das emotional-somatische Hineinkippen in den filmischen Raum der Illusion erbringt. Doch ist sie trotzdem mit einem Bewusstsein verbunden, Illusion zu sein, also mit einem gewissen Maß Künstlichkeit verbunden zu sein. Darin liegt ihre herausgestellte Reflexivität. In diesem Sinne ist eine ästhetische Illusion nicht einfach epistemisch defizitär, sondern selbst Grund ihres Einleuchtens. Voss sieht den Ausgang einer »Repräsentationskritik des Bildlichen« (35) so auch darin, dass illusionäre Bilder nichts repräsentieren, sondern eine Sichtigkeit präsentieren, deren Gehalt virtuell, deswegen aber nicht weniger wirkmächtig ist. Das reflexive Moment der ästhetischen Erfahrung, das auf das Gemachtsein der Erfahrung und ihres Gegenstandes bezogen ist, zeigt gerade darin, dass ich es bin, der eine Erfahrung gemacht hat

und nicht mehr naturwüchsig dies und das im Erlebnisstrom an sich vorbei gleiten lässt, darauf hin, dass die dergestalt formierte Erfahrung an einer möglichen Allgemeinheit mehrerer Erfahrender partizipiert.

Die Rückfrage an die Illudierung, wie sie Voss konzeptionalisiert, lautet an dieser Stelle daher, ob nicht die Erzeugung eines *Realitätseindrucks*, die Überbetonung des Gefühls der Lebendigkeit gerade dazu neigt, dieses Gefühl selbst zu naturalisieren, obwohl es doch in seinem Bewirktsein mit einem Gemachtsein interferiert. Es bedarf einer fragilen Korrespondenz, damit sich die spezifische Wirkung des Films auf seine Zuschauer entfalten kann. Als eine in erster Linie vorprädikative und non-epistemische Wechselbeziehung kommt auf der Seite der Zuschauer eine leiblich-körperliche formierte Erfahrung zum Tragen, deren Gegenstand durch und durch artifiziell ist. Deswegen ist die Wirkung aber nicht weniger real oder nur scheinbar real. Was über den, wie man es nennen könnte, Realismus des kinematographischen Effekts entscheidet, ist allein der erzeugte Eindruck. Der lebendige Eindruck verweist auf einen Leib oder Körper als Resonanzraum, ohne den der Effekt seine in diesem Sinne realistische Charakteristik nicht entfalten könnte. Doch als Effekt gibt es nichts anderes als das technisch-apparativ bedingte Erscheinen des Films, auf das sich das leibhaftige Eingetauchtsein bezieht. Der Film verkörpert nicht etwas außerhalb seiner liegendes, sondern die leibhaftige Aufnahme der Realitätssuggestion des Films vollzieht sich als seine Verkörperung durch die Zuschauer.

Artificialität, Eindruck des Lebendigen und Reflexion verschränken sich in der Immersion in den Film, die den Kern der kinematographischen Illudierung ausmacht. Dies sowohl auf der Seite der Erfahrenden, die das Machen einer Erfahrung thematisieren, als auch auf der Seite der artifiziellen Substruktur des Realitätseffekts: der Projektion eines Films bzw. eines erscheinenden Films als solchen, den nichts anderes als sein Erscheinen selbst stützt, da hinter ihm nichts ist. Nur von ihm kann der Appell zu seiner Beglaubigung ausgehen. Doch ist der Realitätseffekt nicht einer, der von allen geteilt werden kann, auch dann, wenn er als Effekt selbst immer wieder erst gelingen muss? Bleibt das Gefühl des Lebendigseins nicht abhängig von der echtzeitlichen Fortdauer der filmischen Darbietung, von der es angeregt und bewirkt wird? Und erweist es sich darin nicht gerade als artifiziell kommodifiziert? Wenn dem so ist, bleibt unklar, warum es sich genau um eine, wie eingangs erwähnt, anthropologisierende Annäherung der filmischen Visualität handeln muss, die das uns vertraute Gefühl des Lebendigseins nur spiegelt statt es durch den Effekt selbst wesentlich zu verfremden.

7. FALL UND AUFSTIEG EINES EIS

Beim filmischen Bewegtbild, so ließe sich daraus weiter folgen, ist der Eindruck des Lebendigen, den es bei den Zuschauern erzeugt, nicht deswegen so intensiv, weil er ein repräsentationales Abbild unserer Geschäfte bietet. Es ist vielmehr die lebendige Bewegtheit, in die das Erscheinen eines Films alle Ereignisse im Film

versetzt. Der Modus des Bewegtseins ist etwas, das mit dem filmischen Operieren selbst mitgegeben ist. Nicht weil ein Mensch oder ein Tier sich auf der Leinwand bewegt, gibt es den Eindruck von Realität und Lebendigkeit. Sondern weil der Film als solches einen Bewegungseffekt zeitigt und damit die Suggestion von Lebendigkeit und Wirklichkeit aufkommt, kann die innerdiegetische Orts- und Zeitveränderung echtzeitlich und prozessförmig als stattfindende Bewegung dargestellt werden. Das erklärt auch, warum die Bewegung nicht allein für Lebewesen reserviert ist, sondern auch Dinge in ihrer Beweglichkeit gezeigt werden können. Das mag zunächst trivial erscheinen, da Dinge in Bewegung zu sehen nichts Ungewöhnliches ist. Die Frage ist, wodurch Dinge in Bewegung versetzt werden und wie ihr Bewegtsein näher konfiguriert ist?

Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen: Für ein auf dem Tisch entlangrollendes und dann auf den Boden fallendes und zerbrechendes rohes Ei lässt sich im Regelfall ein Mensch als Urheber ausmachen, der dem Ei den Anstoß verliehen hat. Ohne weiteres lässt sich das Ei bei seinem Fall zu Boden filmen. In einem gewissen Sinne ist dies schon aufsehenerregend, denn dem Fall eines Eis lässt sich sonst auf diese Weise nicht beiwohnen, es sei denn man befindet sich in unmittelbarer Nähe des Geschehens. So kann man dem Fallen des Eis als Geschehen in aller Aufmerksamkeit folgen, es als ein herausgestelltes Ereignis verfolgen. Die Aufmerksamkeit bleibt auf ein Ereignis im Film fokussiert, das Ereignis des Films, wodurch sich der Einsturz unaufhaltsam vollzieht, bleibt abgeblendet. Der Fall des rohen Eis in seinem bekannten Verlauf und mit seinem antizipierbaren Ende, dem Zerbrechen beim Aufprall auf dem Boden, steht im Vordergrund. Doch ist durch die präparierte Darstellung des Eifalls bereits eine konstitutive Abhebung von der Entsprechung des gleichen Vorfalles im Alltag im Spiel. Denn der im Film gesehene Verlauf zeigt kein Abbild und er erlangt seine Realitätsanmutung nicht durch eine möglichst genaue Repräsentation eines fallenden Eis, wie ihn jeder oder jene zu kennen glaubt, sondern durch die beglaubigte Illudierung der Zuschauer. Diese sehen ein herunterfallendes Ei als Teil einer filmischen Darstellung. Sie tun dies unabhängig davon, ob und wie Eier in der mundanen Wirklichkeit sonst kugeln und fallen mögen. Freilich: Das Ei muss als etwas erkannt werden, das fallen und zerbrechen kann, es muss ein rudimentäres Verständnis von Schwerkraft vorhanden sein, damit die Illudierung gelingt.

Doch ist das eine externe Konditionierung der filmischen Präsentation. Ohne ein Minimum weltlichen Wissens kann die Darbietung auf einer Leinwand nur schwer angenommen werden. Denn die Immersion ins Geschehen vollzieht sich durch das Annehmen der Einladung seitens der Zuschauer, sich von der vom Film gezeigten und gezeitigten Bewegung mitnehmen zu lassen. Erst wenn die Zuschauer bereit sind, sich auf das Fallen justament dieses einen Eis, welches der Film zur Darstellung bringt, einzulassen, fällt es für diese so und nicht anders. Der Appell geht aber von nichts anderem als dem Film aus, den man zu sehen begonnen hat. So ließe sich etwa sagen, dass die Zuschauer keine andere Wahl haben, als sich wenn auch nur versuchsweise auf den Film einzulassen, um ihm durch

seine Präsentationsform weiter Glauben zu schenken, d.h. ihn genau darin zu beglaubigen, was er zu Sehen gibt – und nicht, was er gegen die etablierten Wahrnehmungsschemata im Sinne einer Irreführung nur vorgibt, sehen zu lassen. Allein die Formulierung eines bloß vermeintlich oder scheinbaren Sehen-lassens zeigt, wie hier Zum-Erscheinen-Kommen und optische Täuschung ko-fundiert werden, um einen Maßstab einzuführen, der dazu führt, die filmische Sichtbarkeit zum Widersinn zu erklären.

Die Annahme eines Films als Film vollzieht sich aber in relativer Unabhängigkeit von den Ereignissen im Film, obschon kein Film ohne etwas ist, was in ihm geschieht und kein Ereignis im Film von der Weise filmischen Operierens unberührt bleibt. Wie dieses darin konstitutive Verhältnis genau ausgehandelt wird und sich konkretisiert, ist die Sache der jeweiligen filmischen Präsentation – und nicht, ob sie sich einem repräsentationalistischen Wiedererkennen unterstellt. Doch ist der Film, was die Ereignisse, die in ihm vorkommen, betrifft, eben nicht starr auf eine bestimmte Konfiguration festgelegt. Es kann sein, dass es in einem bestimmten Kontext darauf ankommt, das Ei unbedingt als Ei zu identifizieren. In einem anderen Kontext mag es ausreichen, allein die Regelmäßigkeit und Richtung der Bewegung als Kugeln und Fallen eines herumeiernden Gegenstandes zu erkennen. Manchmal gleicht ein Ei dem anderen, manchmal muss es genau dieses Ei sein. Auf die sich nur durch die konkretisierende Sukzession herstellende Plausibilität stützt sich der Film. Und dieser korrespondiert Immersion auf Seiten der Ei-Zuschauer. Die Beglaubigung greift die sich nur im und durch den Film echtzeitlich generierende Plausibilisierung dessen, was er zu sehen gibt, auf und ist durch nichts anderes als dieses Angebot gestützt. Das eine geschieht durch das andere, kann jederzeit aufgehoben, kurzzeitig suspendiert, intensiviert werden, eine allgemeine Akzentverschiebung erfahren oder sich selektiv auf einen Aspekt fokussieren. Es ist eine prekäre Beziehung, da sie zwar externe Konditionierungen benötigt, das Investment aber in erster Linie vom filmischen Geschehen abhängt, das seine Zumutungen und Anmutungen, Attraktion und Repulsion immanent produziert und in das die Verwiesenheit auf davon angesprochene Rezipienten gleichsam eingebaut ist. Daher wäre es auch irreführend, wenn man die Beglaubigung am Modell der Zustellung eines Packets ausrichtet, dessen Annahme man verweigern kann. Die Annahme der filmischen Illusion kann selbstverständlich verweigert werden. Es handelt sich aber um keinen deliberativ-kognitiv dominierten Vorgang. Eine ausbleibende Annahme durch die Zuschauer geschieht bereits auf dem Boden der filmischen Vermittlung, die zwar abgebrochen wird, wenn man vorzeitig aus dem Kino geht, das Display, den Fernseher oder den Internet-Kanal abdreht. Die strukturelle Beglaubigung, in der sich die Annahme des Ereignisses des Films und der Ereignisse im Film überlagern, setzt den laufenden Film schon voraus. Ein Abbruch der Beglaubigungsbeziehung kann durch den Film wohl angestoßen sein, wenn beispielsweise die Handlungsführung, die Darstellung der Figuren oder die geführten Dialoge auf Grund von ihrer Komplexität oder hohen Anforderungen an das Verstehen der Zuschauer ein immersives Hineinkippen in den

Film unterbinden. Ein Gespräch einer abendlichen Tischgesellschaft kann sich absichtsvoll an Themen der Hochkultur orientieren, durch im Vergleich zur Alltagssprache ungewöhnliche Lehnwörter bestimmt und hypotaktisch verschlungen konstruiert sein, um als künstlerisches Stilmittel dazu zu dienen, um den bildungsbürgerlichen Habitus einer im Film porträtierten Personengruppe sprachlich zu illustrieren. Werden die einzelnen Elemente der Gesprächsführung nicht zu einem prägnanten Ausdruck gehobener Konversation zusammengeschlossen, dann kann es sein, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer, statt auf diesen Ausdruck gebündelt zu sein, fragmentiert wird, zum Beispiel weil man zu viele der Lehnwörter nicht kennt und daher dem Gespräch nicht folgen kann. Der Maßstab gelingender Immersion ist allein, so soll damit gesagt werden, die Art und Weise, wie der Film eine Situation perspektiviert und dem Publikum zur Annahme vorstellig macht. Die Beglaubigungsbeziehung ist prekär, weil man jeder Zeit aus ihr wieder herausfallen, aber auch wieder in sie eintreten kann. Das verweist auf die performative Generierung der Annahmebedingungen bzw. Plausibilität des Films durch den Film – über die er aber doch nicht souverän verfügt, insofern er in dem Maß als plausibel erscheinen kann, in dem man gewillt ist, ihm zu folgen.

Der Film bietet nun auf Grund seiner ihm eingeschriebenen Motion und der daraus herstammenden Selbstplausibilisierungsstruktur, deren Spuren die Immersion nachzeichnet, auch die Möglichkeit, Dinge gleichsam zu animieren und als Akteure auftreten zu lassen. Der Film kann Dinge als eigenbewegt darstellen oder ihnen Bewegungsverläufe zueignen, die sich in der mundanen Wirklichkeit nicht auf Rekurs auf einen menschlichen Urheber oder eine erforschbare Kausalkette erudieren lassen. Ein derart in Bewegung gebrachtes Ding vermag dank des Films als ein Ding zu erscheinen, dass entweder eine Bewegung von sich aus angefangen hat oder von dem sich kein anderer Bewegungsvermittler ausmachen lässt als die Tatsache des Sich-in-Bewegung-Befindens. Im Film kann es also durchaus sein, dass das Ei von selbst zu rollen angefangen hat oder seinen Fall vom Boden wieder auf den Tisch umkehrt. Das entscheidende dabei ist nicht, dass die Zuschauer im Falle eines abhebenden Eis nicht wüssten, dass dies einfach durch ein Rückwärtsabspielen des Filmstreifens erreicht werden kann. Entscheidend ist, dass sie es (trotzdem) so sehen. Die Beglaubigung des nach oben steigenden Eis durch die Zuschauer beruht auf der Verschränkung von filmspezifischen Bewegungseffekt und einer kontraintuitiven und einstimmigkeitsirritierenden Präsentation der Bewegung eines Dings als Ereignis im Film. Hier liegt die Stärke eines ästhetischen Illusionsbegriffs: Denn alle Rezipienten können diese irrealen Bewegung sehen. Es handelt sich weder um ein idiosynkratisches Unterfangen, wie oben auseinandergesetzt worden ist, noch um eine Irreführung. Man sieht etwas Unmögliches, das mit einer Anmutung von Wirklichkeit verbunden ist, die aber dank der offen ausgestellten Irrealisierung zum Bewusstsein ermuntert, es hier mit einem Effekt zu tun zu haben: nämlich einen, den der Film hervorbringen und auf den man sich einlassen kann, wenn es denn gelingt, diesen Eindruck auch im Publikum zu erzeugen, es also zur Immersion in die performierte Plausibilisierung zu bewegen.

Dies geschieht in einem ergebnisoffenen Hin und Her zwischen Zuschauer und Film. Das einmal bewirkte Gefühl der Lebendigkeit ist zwar nicht verfügbar, aber durch das Resultat einer artifiziellen Suggestion der Lebendigkeit des Gesehenen. Dabei spielt es auch keine Rolle, ob der Film ein gemäß den Gesetzen der Schwerkraft nach unten fallendes Ei zeigt. Die Illudierung ist primär gekoppelt an das filmische Operieren, in der das Unmögliche bereits liegt und zwar in dem Sinne, dass es eine durch und durch virtuelle Gegenständlichkeit in Bewegung darbietet. Wenn die Illudierung als Gesamteffekt gelingt, dann nicht deswegen, weil man das herunterfallende Ei fiktional viel leichter akzeptiert als eines, das nach oben steigt. Es kommt nicht darauf an, ob man dem Gesehenen Glauben schenkt oder nicht, indem man einen mehr oder weniger zufriedenstellenden Abgleich mit den außerfilmischen Vertrautheiten und Kausalstrukturen vornimmt. Dies nimmt den Film erneut repräsentationalistisch. Entscheidend ist, ob es ein Sehen-Lassen gibt, das die Zuschauer affektiv-leiblich mitnimmt und sie *zugleich* artifiziell kommodifiziert und die Beglaubigung ein Geschehen ermöglicht, dem man sich in seiner artifiziellen Lebendigkeit voll und ganz überlässt. Die Suggestion von Realität ist keine Schwäche, sondern eine Ermöglichungsbedingung der kinematographischen Illusionsbildung: Denn nur in einer Welt, in der auf Grund der Gravitation Eier vom Tisch nach unten auf den Boden fallen, kann es die Vorstellung einer Umkehr der Bewegungsrichtung geben. Diese kann im Vorfeld einer das Idiosynkratische übersteigenden Ästhetisierung des Alltags durchaus variativ-imaginativ als Vorform kursieren. Doch als Bezugspunkt einer gemeinsam gesehenen bruchlosen Präsentation gibt es sie erst im Film. Und nur weil es auf Grund der medialen Eigenschaften des Films möglich ist, Bewegung als Bewegung echtzeitlich darzustellen, kann durch fiktionale Variation des operationalen Bewegungseffekts die Illusion eines abhebenden Eis in die Sichtbarkeit gebracht werden. Da die Sichtbarkeitspräsentation des Films genuin zeitlich verfasst ist, vermag sie Veränderungen in und durch die Zeit, vor allem bewegungsförmige Veränderungen, besonders gut darzustellen. Wie bereits angedeutet, überträgt sich der Bewegungseffekt des filmischen *modus operandi* auf die Ereignisse, die er bewegend zur sichtbaren Gegebenheit bringt. Dabei ruft er externe mundane Annahme- und Beglaubigungswerte ab, transformiert diese aber in ein filmimmanentes Folgen und Mitgehen. Sofern die Immersion an den Bewegungseffekt des filmischen Operierens gebunden ist, geht sie auch einer narrativen Vermittlung von Lebendigkeit voraus, die, wie angedeutet wurde, auf eine Anthropologisierung hintendiert.

Der Status der Illusion schwankt bei Voss gelegentlich zwischen einem Begriff, wodurch die ästhetische Erfahrung expliziert werden soll, und der Erfahrung selbst, auf die man zurückkommt, wenn man sich anschickt, das Was und Wie dieser Erfahrung genauer zu artikulieren. Doch sind Illusion als Element einer ästhetischen Theorie und Illusion als Ausgangspunkt der ästhetischen Erfahrung nicht deckungsgleich. Einerseits ist ein verkörperungsbasierter Illusionsbegriff gut dazu geeignet, den Charakter einer Immersion in etwas als solches Irreales zu

beschreiben, das trotzdem alle in Frage stehenden anderen als gemeinsames Erlebnis teilen. Andererseits ist die Illudierung als Effekt zwar immer auch reflexiv, aber als unverfügbares Geschehen kann es dann die geteilte Erfahrung nicht mitabdecken, wenn die Verallgemeinerung auf epistemisch bzw. sprachlich-diskursivem Wege geschieht, die leiblich-affektive Dimension zu einer Vereinzelung tendiert. Dagegen wurde darauf hingewiesen, dass bereits non-idiosynkratische Illusionen im Alltag allgemeinen Zuschnitt besitzen und beim Film gerade durch das leibhaftig Gesehene eines aufsteigenden Eis als ein Ei auftreten, das von allen anderen Zuschauern so hätte gesehen werden können. Über das Wundersame eines solchen Eis ließe sich genau dann trefflich streiten, weil das was zu sehen war, dem, was man sonst sieht, widerstreitet, sodass man auf seine festgefügtten Annahmen und Erwartungssättigungen der eigenen außerfilmischen Wahrnehmungsstrukturen gestoßen wird. Dort wird es zwar nicht zu einer Außerkraftsetzung der Schwerkraft kommen. Aber es bleibt unausgemacht, ob dann der ein oder die andere nicht anders auf ein auf dem Tisch liegendes Ei hinblickt. Damit ist auch die Bedeutung, die eine solche ästhetische Vernunft für unsere Selbstverständigung spielt, angesprochen. Es geht darum, wie der Zusammenhang von Ästhetik und Ethik unter dem Primat der Illudierung zu verstehen ist. Voss betont ausdrücklich die Rolle, die ästhetische Illusionen für eine Reperspektivierung unseres Alltags und unseres Selbstbildes spielen. Sie können zu einer »frischen Umstrukturierung der Wahrnehmung lebensweltlicher Dinge anregen« (181), wenn sie nicht nur als Irrtümer im Sinne unzutreffender Behauptungen verstanden werden, die es zu beseitigen gilt, sondern als Katalysatoren dafür ins Spiel kommen, neu auf sich und seine Angelegenheiten zu blicken. Wer ästhetisch wahrnimmt, entdeckt sich darin als einen, der in der Lage ist, etwas an einer Sache wahrzunehmen, was er in rein pragmatischer oder epistemischer Einstellung nicht wahrnehmen hätte können. Da es gleichzeitig die eigene Erfahrung ist, durch die man etwas Neues entdeckt, kann sich auch die Sicht auf einen Gegenstand über die ästhetische Einstellung zu ihm hinaus verändern.

LITERATUR

- Åkervall, Lisa: Kinematographische Affekte: Die Transformation der Kinoerfahrung, Paderborn 2018.
- Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Hediger, Vinzenz/Voss, Christiane: Essays zur Film-Philosophie, Paderborn 2015.
- Koch, Gertrud: Die Wiederkehr der Illusion, Berlin 2016.
- Seel, Martin: Künste des Kinos, Frankfurt a.M. 2013
- Tedjasukmana, Chris: Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino, Paderborn 2014.
- Voss, Christiane: Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion, Paderborn 2013.

