

Jihae Chung

Das Erhabene im Kinofilm

Ästhetik eines gemischten Gefühls

SCHÜREN

Inhalt

1. Einleitung	9
1.1 Sachlage	10
1.2 Thema und Thesen	12
1.3 Das Erhabene	14
1.4 Der Kinofilm	16
1.5 Das Filmisch-Erhabene	18
1.6 Struktur der Arbeit	20
2. Forschungsstand und aktuelle Diskurse zum Filmisch-Erhabenen	23
3. Das Erhabene als eine ästhetische Kategorie der Affekte	39
3.1 Das Erhabene bei Kant als theoretische Grundlage des Filmisch-Erhabenen	40
3.2 Begriffsklärung und Grundfragen der kantischen Ästhetik	41
3.3 Das kantische Erhabene und das Filmisch-Erhabene	44
3.4 Kritischer Blick auf die gegenwärtige Rezeptionslage der kantischen Ästhetik des Erhabenen	49
3.4.1 Adornos Auseinandersetzung mit der kantischen Ästhetik	52
3.4.2 Lyotards Theorie des Erhabenen und die kantische Ästhetik in der Postmoderne	54
3.5 Geschichte der Rezeption und Praxis der kantischen Theorie des Erhabenen	55
4. Neue Entfaltungsmöglichkeit für das Filmisch-Erhabene	61
4.1 (Wieder-)Aufstellung des Subjekts	62
4.1.1 Subjektphilosophischer Wandel und Theoriebildung des Erhabenen	64
4.1.2 Kants Subjektivitätsentwurf und seine Theorie des Erhabenen	67
4.1.3 Kants Erhabenheitskonzeption und das Imaginäre	71
4.2 Emotional-affektive Dimensionen des Erhabenen: «Analytik des Erhabenen»	74

5. Das Erhabene im Kino	81
5.1 Die Theorie des Erhabenen und Aufführungspraxen des Kinofilms	82
5.2 Definition der Kinotheorie	84
5.3 Über das Kino und seine Diskurse	88
5.4 Kant im Kino: Versuch einer Kinotheorie des Erhabenen	101
5.4.1. Kino als ein medialer Raum	104
5.4.2. Kino als ein Austragungsort der Entgrenzung der Einbildungskraft	106
5.4.3. Von der Überwältigung zur Bewältigung	108
6. Zur Frühphase des Filmisch-Erhabenen	111
6.1 Filmgeschichtliche Hintergründe des frühen Filmisch-Erhabenen	114
6.1.1. Von den Attraktionen zum Narrativen	114
6.1.2. Umformung des Zuschauer-Leinwand-Verhältnisses	116
6.1.3. Entdeckung des Imaginären	117
6.1.4. Spannungsverhältnis zwischen Film und Industrie	119
6.1.5. Internationalisierung und Nationalisierung des Films	120
6.2 Theorie des frühen Filmisch-Erhabenen sensu Deleuze	122
6.3 Textuelle Ursprünge und Analyse des frühen Filmisch-Erhabenen	126
6.3.1. INTOLERANZ (1916): Das <i>Monumental</i> -Erhabene und dessen organische Repräsentation	126
6.3.2. NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (1922): Geburt des <i>Unheimlich</i> -Erhabenen im Film	133
6.3.3. PANZERKREUZER POTEMKIN (1925): Kritischer Rückblick auf die frühe Theorie und Praxis des Filmisch-Erhabenen	145
6.3.4. NAPOLÉON (1927): Kino der überwältigenden Sinneserfahrung – Quantitative Montage und das Filmisch-Erhabene	156
6.4 Resümee und Perspektiven	169
7. Das Filmisch-Erhabene und die Filmphilosophie	171
7.1 Bestimmung der Filmphilosophie	172
7.2 Eine geschichtliche Landkarte der Philosophie des Films	175
7.3 Intersubjektivität des Filmisch-Erhabenen	182
7.3.1. Film als intersubjektives Erfahrungsfeld	183
7.3.2. Drei Subjekte des Filmisch-Erhabenen	188
7.3.3. Analyse des intersubjektiven Filmisch-Erhabenen am Beispiel von THE NEW WORLD (2005)	194

8. Emotionen in der Filmtheorie	201
8.1 Aktuelle Tendenz in der Theorie der Filmemotion	202
8.2 Terminologische Bestimmung der Emotion	208
8.3 Spektrum der Emotionen im Kinofilm	210
8.4 Film-Zuschauer-Verhältnis bei der emotionalen Filmrezeption	214
8.5 Funktionen der emotionalen Anteilnahme in der Filmrezeption	216
8.6 Emotionale Filmrezeption aus philosophisch-ästhetischer Sicht	218
9. Erfahrungsmodi des Filmisch-Erhabenen	221
9.1 Modus der Fiktions-Emotion: die groß(artig)e Illusion	223
9.1.1 Das <i>Mathematisch</i> -Erhabene	226
9.1.2 Das <i>Dynamisch</i> -Erhabene	227
9.2 Modus der Empathie zur Filmfigur	229
9.3 Modus der Meta-Emotion	231
9.4 Modus der Artefakt-Emotion	234
10. Text, Diskurs und Synthese	237
10.1 Emotionsbezogene Genrestudien und das Filmisch-Erhabene	239
10.2 Revision der kognitivistischen Modelle	251
10.3 Modellierung der Analyse des Filmisch-Erhabenen	259
10.4 Textuelle Signale und perzeptive Charakteristika des Filmisch-Erhabenen	262
10.5 Zentrale Erzählungen des Filmisch-Erhabenen	272
11. Analyse des Filmisch-Erhabenen	283
11.1 Subjekt und Natur(-gewalt): INTO THE WILD (2007)	284
11.2 Zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen: 2012 (2009)	301
11.3 Das Erhabene der Masse und seine Ambivalenz in HERO (2002)	316
11.4 Vermessung eines leidenden Körpers und die Imagination in DIE PASSION CHRISTI (2004)	329
11.5 Tod im Kino: Das Erhabene zwischen Anschauen und Vorstellen im Vergleich von THE FOUNTAIN (2006) und FRÜHLING, SOMMER, HERBST, WINTER... UND FRÜHLING (2003)	345
11.6 Entgrenzung der Imagination am Beispiel von INCEPTION (2010)	360
12. Schlussbemerkung und Ausblick	379
12.1 Das Filmisch-Erhabene als Texteinheit	381
12.2 Das Filmisch-Erhabene als Filmemotion	382
12.3 Das Filmisch-Erhabene als Reflexionsgegenstand	385

Inhalt

Danksagung	388
Anhang	390
Bibliografie	390
Filmografie	402
Filmindex	405
Namensindex	407
Bildnachweis	412

1. Einleitung

1.1 Sachlage

Es ist an der Zeit, die emotionale wie affektive Erfahrung des Erhabenen im Kinofilm neu zu denken. Erneuerungsbedarf besteht vor allem darin, Dimensionen des Erhabenen im Kino über die bisher dominanten ideologiekritischen Diskurse hinausgehend auf einer filmanalytischen Basis zu begreifen. In der Tat scheint es bis heute kulturhistorisch bedingte Hemmnisse zu geben, Kinofilme vor der Folie der ästhetischen Kategorie des Erhabenen zu untersuchen, welches oft mit nationalsozialistischen Filmen wie *TRIUMPH DES WILLENS* (1935, Regie: Leni Riefenstahl) in Verbindung gebracht wird. Zu überwinden sind die vergangenen diskursiven Hindernisse bezüglich sowohl des Erhabenen als auch bezüglich des Kinofilms als dessen Träger. Meine Untersuchung ist aber auch auf die Zukunft gerichtet, denn sie will eine theoretisch-diskursive Re- und Neukonstruktion sowie eine praxisorientierte Reflexion der Theorie(n) des Erhabenen in Bezug auf Kinofilme vornehmen. Das Erhabene im Kinofilm wird hier heuristisch als das *Filmisch-Erhabene* bezeichnet werden. Philosophie und Filmwissenschaft sind dabei zwei für diese Unternehmung zuständige Bezugsdisziplinen.

Unübersehbar ist einerseits das – erneut – zunehmende Interesse an der philosophisch ausgerichteten Auseinandersetzung mit dem Film in der Filmwissenschaft. Neben der großen Konjunktur der so genannten Filmphilosophie im angelsächsischen Kulturkreis ist diese Strömung seit einigen Jahren ebenfalls im deutschsprachigen Raum spürbar. Das neuerliche Interesse der deutschen Philosophie in Bezug auf den Film ist insofern sehr bezeichnend, als seit den 1990er Jahren die Neigung deutlich nachgelassen hat, dem Film den Status einer wirkungsmächtigen Kunstform abzusprechen. Die «Perhorreszierung des Films»¹ in der deutschen Nachkriegszeit ist auf die kulturelle Aufarbeitung des Nationalsozialismus zurückzuführen. Aus der massiven philosophischen Aversion gegen den Film, die die Kritische Theorie der Frankfurter Schule hegte, entstand ein filmphilosophisches Vakuum.

1 Vgl. Dimitri Liebsch: Philosophie und Film. In: Ders. (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagen-texte*. Paderborn 2006, S. 7–26. Hier S. 8.

Parallel zu diesem Zeitpunkt machte die so genannte analytische Filmphilosophie in den USA stark auf sich aufmerksam. Deren Hauptvertreter sind Stanley Cavell und Noël Carroll. Sie brachten seit den 1970er Jahren eine analytische Tradition in die Philosophie des Films ein, indem sie in ihren Arbeiten Analysen von Raum und Zeit im Film lieferten.

In Bezug auf das *Filmisch-Erhabene* ist besonders erwähnenswert, dass die kantische Philosophie sowohl im angelsächsischen als auch im deutschsprachigen Raum eine zunehmende Reaktualisierung erfährt. Dennoch existiert eine theoretisch systematische Reflexion zum *Filmisch-Erhabenen* in Anlehnung an Kant bisher noch nicht. An späterer Stelle wird ein Überblick über den aktuellen filmphilosophischen Forschungsstand zum Erhabenen in notwendiger Ausführlichkeit gegeben.

Feststellbar ist weiterhin, dass der gegenwärtige philosophisch-ästhetische Diskurs des Erhabenen zwischen unterschiedlichen Kulturräumen zeitlich und räumlich versetzt geführt worden ist. Die Renaissance des Erhabenen seit den späten 1980er Jahren verdankt sich bekanntlich dem französischen Philosophen Jean-François Lyotard. Im Rekurs auf die kantische Begriffsbestimmung des Erhabenen verschaffte er dieser vom Aussterben bedrohten ästhetischen Kategorie einen würdigen Rang als eine Grundkategorie des postmodernen Denkens. Die Rückführung des kantischen Erhabenen in Deutschland erforderte jedoch eine sorgfältige kritische Aufarbeitung.² Sie bestand vor allem darin, das Konzept des Erhabenen aus der gefährlichen Nähe zum Faschismus und Nationalsozialismus weg zu rücken.³ Das Erhabene und seine spezifische ›deutsche‹ Lage mussten wieder in den politisch neutralen, wissenschaftlichen Bereich verlagert und dadurch in der Gegenwart diskursfähig gemacht werden. Denn das Erhabene war nicht nur bei den Philosophen, sondern auch in der deutschen Alltagssprache mehr oder minder in Vergessenheit geraten.

Heute scheint der Diskurs des Erhabenen als eine philosophisch-ästhetische Modeerscheinung, so einst Lyotard selber, sowohl in Frankreich als auch in Deutschland, zwei Dekaden nach seiner Reanimierung, seinen Höhepunkt innerhalb der philosophisch-ästhetischen Reflexion bereits überschritten zu haben. Jüngst haben Untersuchungen zum Erhabenen sogar die Naturwissenschaftler wie zum Beispiel Neuropsychologen übernommen.⁴ Trotz des inflationären Wortgebrauchs

2 Karl Heinz Bohrer und zwölf seiner Kollegen haben zum Beispiel im Jahr 1989 im *Merkur* der «Deutschen Zeitschrift für europäisches Denken» ihre Ansichten zum Erhabenen umfangreich dargelegt. Vgl. Karl Heinz Bohrer (u.a.): Das Erhabene – nach dem Faschismus. In: *Merkur* Themenhefte Sonder Bd., 9/10, 1989.

3 Vgl. Christine Pries: *Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*. Berlin 1995, S. 38. Hier ist die Verfasserin der Ansicht, dass die *metaphysische* Interpretation des kantischen Erhabenen die faschistische Instrumentalisierung des Erhabenen im letzten Jahrhundert zur Folge hatte. Eine *kritische* Lesart des kantischen Erhabenen erlaube eine andere Interpretation.

4 Vgl. Roald Hoffmann, Iain Boyd Whyte (Hg.): *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*. Berlin, 2010. In diesem Sammelband wird hauptsächlich versucht,

und dem fachübergreifenden wissenschaftlichen Interesse am Erhabenen scheint es immer schwieriger zu werden, mit der terminologischen Genauigkeit und dem reflektierten Zusammenhang dieses Begriffs die Praxis zu fassen. Um das Erhabene als ästhetische Kategorie vom hohlen Wortgebrauch und bloßem Modewort zu unterscheiden, ist es vonnöten, seinen aktuellen Bezug zur zeitgenössischen Kultur und seine kulturgeschichtliche Bedeutung gründlich zu reflektieren. Die Mode des Erhabenen bleibt insofern unreflektiert, als man der theoretischen Grundlage des Erhabenen von Immanuel Kant selbst und seiner subjektphilosophischen Veranlagung bisher zu wenig Beachtung geschenkt hat. Sie sind jedoch wesentliche Bestandteile, ja Meilensteine im heutigen Diskurs des Erhabenen. Für einen kritischen Umgang mit dem Konzept des Erhabenen dürfen sie daher keineswegs vernachlässigt werden. Das Desiderat erschwert nicht zuletzt eine theoretisch fundierte Auseinandersetzung mit dem Film in Bezug auf das Erhabene. Die Rückkehr zu den Texten des kantischen Erhabenen ist daher keine Sache der Mode, sondern ein nötiges Erfordernis.

1.2 Thema und Thesen

Vor diesem Hintergrund will die vorliegende Untersuchung operationalisierbare Anwendungsmöglichkeiten der Theorie des Erhabenen insbesondere sensu Kant auf Kinofilme darlegen. Es geht darum, die Typologie und Bezüge zum Erhabenen der Kinofilme von den 1990er Jahren bis heute sichtbar und dadurch diskursfähig zu machen sowie die wechselseitigen Zusammenhänge zwischen dem Begriff des Erhabenen und dem Kinofilm genau zu beschreiben. Daraus ergeben sich zwei Hauptaufgaben: Zum einen sollen Bezüge der Theorie des Erhabenen zum Kinofilm eruiert und theoretisch fundiert werden. Zum anderen ist die textuelle Strukturiertheit des Filmisch-Erhabenen am Beispiel gegenwärtiger Kinofilme herauszuarbeiten.

Derzeitige filmwissenschaftliche Diskussionen, in denen das Erhabene als im oder durch den Film erfahrbar bestätigt oder dessen Geltung in Abrede gestellt wird, versuchen zwar, die philosophisch-ästhetische Dimension der Erfahrung des Erhabenen im Film zu ergründen. Kant als ein Gewährsmann der Theorie des Erhabenen wird dabei auch fast ausnahmslos erwähnt. Dieser Pflichtverweis allein reicht allerdings keineswegs aus, um die komplexe Beziehung zwischen dem Begriff des Erhabenen und dem Film sinnvoll aufweisen zu können. Es herrscht eine merkwürdige Unklarheit im derzeitigen Diskurs des Filmisch-Erhabenen, die sowohl den begrifflichen Umgang als auch seine methodologische Anwendung betrifft. Ein

die physiologischen und genetischen Grundlagen unseres Verhältnisses für das Erhabene aufzuspüren. Die Grundfragestellung des Bandes besteht darin, wie neuronale Impulse zu ästhetischen Urteilen führen können.

Diskurs um das Filmisch-Erhabene führt so unausweichlich zu einer interpretatorischen Willkürlichkeit.

Der Frage nach dem Filmisch-Erhabenen sollte daher so nachgegangen werden, dass die diversen mit dem Filmisch-Erhabenen unmittelbar verbundenen Fragestellungen jeweils im Bezugsbereich der Philosophie und des Kinofilms mitberücksichtigt werden können, allein um das Erhabene von scheinbar ähnlichen, benachbarten Begrifflichkeiten wie dem Wunderbaren, Erstaunlichen, Grotesken, Numinosen oder sogar schlichter Faszination des Grauens und des Schreckens bei der Filmrezeption unterscheiden zu können. Außerdem werfen die medien-spezifischen ästhetischen Besonderheiten des Filmisch-Erhabenen zahlreiche allgemeinere filmphilosophische Fragen auf. Eine Auseinandersetzung mit dem Filmisch-Erhabenen würde dann in erster Linie bedeuten, die wohlbekannten Fragen nach dem Verhältnis zwischen dem Subjekt und den Artefakten sowie seinen Umgang damit philosophisch-ästhetisch zu reflektieren. Diesbezüglich verschweigen die bestehenden Diskussionen über das Filmisch-Erhabene nicht selten die Subjektbezogenheit der Erfahrung des Erhabenen. Sie ist aber meines Erachtens ein unabdingbarer und entscheidender Aspekt, an dem das Filmisch-Erhabene sein volles Potenzial im wissenschaftlichen Diskurs entfalten kann.

Hierzu sind meine Grundannahmen wie folgt: Erstens: Die Theorie des Erhabenen kann als eine philosophisch-ästhetisch ausgerichtete Emotionslehre angesehen werden. Die emotional-affektive Dimension der Theorie des Erhabenen bietet der Emotionsforschung des Films diskursive Hintergründe und damit eine Anwendungsmöglichkeit. Zweitens: Wir diskutieren den Film hier als ein Artefakt, welches eine mediengeschichtliche und ästhetisch spezifische Qualität und Textualität besitzt. Der Film ist somit als ein ästhetisches Erfahrungsfeld zur Vermittlung und Evozierung der Erhabenheitserfahrung tauglich. Drittens, nun auf die rezeptive Seite des Films bezogen, sind die Filmzuschauer die alleinigen Adressaten und das eigentliche Subjekt des so entstandenen Filmisch-Erhabenen, die dafür wahrnehmungsfähig und -willig sind. Sie rezipieren den Film nicht nur kognitiv, sondern auch emotional. Ich stütze mich dabei auf den neueren Ansatz für wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Film: die Textualität des Films. Seit den 1980er Jahren gilt er als eine der leitenden Methoden für Filmanalysen. Demnach ist das audiovisuelle Artefakt Film anhand eines erweitert aufgefassten Textbegriffs als Text zu verstehen und dementsprechend zu ›lesen‹.⁵ So unternehme ich eine filmphilosophische Untersuchung, die als eine von der Textualität des Films ausgehende Filmemotionsforschung bezeichnet werden kann.

Die theoretische Fokussierung auf Kant gründet sich auch darin, dass er seinen Begriff des Erhabenen im Kontext seiner Subjektphilosophie konzipiert hat. Die

5 Zur Textualität des Films siehe John A. Bateman, Matthias Kepser, Markus Kuhn (Hg.): *Film, Text, Kultur – Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg, 2013.

kritisch zu lesende subjektphilosophische Wende der Theorie des Erhabenen bei Kant ist ein Schlüssel, mit dem wir uns dem Phänomen des Filmisch-Erhabenen nähern und dieses filmphilosophisch reflektieren können. Es ist ausgerechnet derjenige Aspekt bei Kant, welcher für lange Zeit von seinen Nachfolgern auf eine moralische und metaphysische Er- oder Überhebung des Subjekts⁶ reduziert fehlgelesen und besonders in der postmodernen Diskussion als unbrauchbar verurteilt worden ist.

Für die Untersuchung gehe ich von der Hypothese aus, dass das Filmisch-Erhabene durch intersubjektive Aktivitäten der Zuschauer bei der Filmrezeption zu erfahren ist. Darin besteht die Subjektbezogenheit des Filmisch-Erhabenen. Die unterschiedlichen Erfahrungsmodi des Filmisch-Erhabenen lassen sich als Emotionen beschreiben, die bei seiner Rezeption seitens der Zuschauer ausgelöst und erlebt werden. Ziel ist also, das Filmisch-Erhabene mithilfe einer Auseinandersetzung mit dem subjektorientierten Erhabenheitskonzept Kants logisch folgernd zu beschreiben und gleichzeitig eine klare Terminologie für das Phänomen des Filmisch-Erhabenen und seine Semantik zu schaffen. Um dieses Ziel zu erreichen, sind zunächst die emotionalen Aktivitäten der Zuschauer bei der Erfahrung des Filmisch-Erhabenen aus der Perspektive der Intersubjektivität bei der Filmrezeption herauszuarbeiten, die filmischen Verfahren wie formale Textstrukturen des Filmisch-Erhabenen zu entschlüsseln und genau zu beschreiben sowie deren inszenatorische Strategien aufzuzeigen, damit sie auf die Diskurse der philosophisch-ästhetischen Theorie bezogen werden können.

Nun gilt es, zunächst auf folgende grundlegende und für das Herausarbeiten des Filmisch-Erhabenen voraussetzende Fragen zu antworten: Wie ist das kantische Erhabene im Kontext dieser Untersuchung zu definieren? Wie lässt sich der Film auf das Erhabene beziehen? Welchen Filmen ist das Erhabene zuzuschreiben? Welche Merkmale schließlich kann man beim Filmisch-Erhabenen feststellen?

1.3 Das Erhabene

Jeder Versuch, das Erhabene letztgültig zu fassen, ist zum Scheitern verurteilt. Seine zweitausend Jahre lange Tradition bezeugt seine historische wie kulturelle Bedingtheit und einen ununterbrochenen Wandel hinsichtlich seiner Lesarten. Gleichwohl kann die Erhabenheitserfahrung als eine anthropologische Konstante bezeichnet werden, und sie ist älter als deren Theorien. Im Kontext meiner Untersuchung ist das Erhabene vor allem eine Bezeichnung für ein menschliches *Gefühl*, das wir in einem spezifischen Umstand erfahren, in dem wir mit einer Grenzerfahrung bezüglich unseres Daseins, insbesondere unseres Wahrnehmungsvermögens konfrontiert werden. Es geht einerseits um Bewusstwerdung und Akzeptanz

6 Vgl. Pries 1995, S. 38.

der Bedingtheit und Begrenztheit unserer wahrnehmenden und verstehenden Fähigkeiten. Wir erreichen in diesem Augenblick kognitive wie affektive Grenzen unseres Wesens. Andererseits geht es darum, die Höchstleistung unserer imaginativen Fähigkeiten im gegebenen begrenzten Rahmen auszuloten und uns diesem Umstand aktiv zu stellen. Das Erhabene geht immer mit dieser Widersprüchlichkeit einher: Es erscheint in zwei gegenläufigen Gefühlszuständen, nämlich als Erfahrung der Erschütterung und menschlichen Demut angesichts eigener Unterlegenheit oder sogar Nichtigkeit im Hinblick auf unser Wahrnehmungsvermögen einerseits und andererseits als sich daraus ergebende erhebende Einsicht in uns selbst. Dies ist die eigentümlich rätselhafte Doppelstruktur des Erhabenen als ein gemischtes Gefühl. Es eröffnet uns Zugänge zu unserem eigenen Dasein, indem es uns die Möglichkeiten und Begrenzungen des Denkens und Verstehens eindringlich vor Augen führt. Im Moment der Erfahrung des Erhabenen gewinnen wir als betroffener und erschüttert-begeisterter Mensch eine erhellende Existenzvertiefung.⁷ Mit dieser Doppelstruktur ist das Erhabene im Kontext dieser Arbeit als ein Prozess des Zustandswechsels im Gefühl des Subjekts zu fassen.

Alle theoretischen Erörterungen zum Erhabenen haben seit ihrer Entstehung bis heute die gemeinsame Aufgabe, jenes starke Lebensgefühl und dessen Wesensbestimmung zu ergründen. In der Geschichte der Theorie des Erhabenen lassen sich zwei Forschungslinien je nach ihrem Hauptinteresse unterscheiden: eine poetisch-dichterische Darstellungsästhetik und eine Wirkungs- oder Rezeptionsästhetik. Indem sich Kant bei seinen Überlegungen zum Erhabenen auf die Subjektbezogenheit konzentriert, markiert er eine theoretische Zäsur, die wiederum historisch bedingt ist. Seine Theorie als ein ästhetisches Teilprojekt war ein Versuch, der widersprüchlichen Doppelstruktur der Erfahrung des Erhabenen den Aspekt der Unterlegenheit des Subjekts zu nehmen. Im Entwurf der Aufklärung soll das Subjekt angesichts der Erfahrung des Erhabenen sich seiner «Seelenstärke» und der Höchstleistung seines kognitiven wie affektiven Vermögens bewusst werden. Aus diesem theoretischen Konzept folgt ein trotz seiner gegebenen Begrenztheiten triumphierendes Subjekt, das aus heutiger Sicht jedoch antiquiert, sogar gefährlich erscheint. Dies lässt sich aber im historischen Kontext als «ein ästhetischer Humanismus»⁸ bei Kant deuten. Der Kern seiner Theorie zielt auf eine Stärkung des Subjekts. Einst gestand der vierzigjährige, damals erfolglose Universitätsdozent in seiner Schrift *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764): Das Gefühl des Erhabenen habe nur der Melancholiker (vgl. Kant AA II: Vorkritische Schriften II 1757–1777, S. 220). Als Kant im Jahr 1790 seine Theorie des Erhabenen in der *Analytik des Erhabenen* (1790) vollendet hatte, war von dieser

7 Vgl. Andrea Vierle: *Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken. Von der Antike bis zur Postmoderne*. Würzburg 2004, S. 17.

8 Ebd., S. 15.

Melancholie nichts mehr zu spüren. Seit Kant hat das Erhabene mit der Würde des Menschen zu tun und nicht mehr mit der Niedergeschmettheit angesichts seiner Grenzerfahrung. Kant charakterisiert die Erfahrung des Erhabenen deshalb als das Bewusstsein und Vermögen des Subjekts zur Überschreitung der Schranken seiner Sinnlichkeit (vgl. Kant AA V KU, S. 255). Trotzdem muss angemerkt werden, dass Kant an keiner Stelle seiner *Analytik des Erhabenen* annimmt, das Erhabene sei dem menschlichen Subjekt selbstverständlich «gegeben». Seine Theorie des Erhabenen ist eine profunde Beschreibung dessen, was und wie das Erhabene als ein Prozess des ästhetischen Urteils auf der Seite des Subjekts zu erfassen ist und sein sollte.

Beim kantischen Erhabenen handelt es sich bekanntlich hauptsächlich um das Natur-Erhabene. Kants Erhabenheitskonstrukt ist jedoch für die Kunst, und zwar gerade für die zeitgenössische, «nicht-mehr-schöne» Kunst relevant.⁹ Seit den 1990er Jahren gelangen viele Filmtheoretiker in Bezug auf die Postmoderne zu der übereinstimmenden Ansicht, dass sich gegenwärtige Filme nicht mehr allein mit der ästhetischen Kategorie des Schönen untersuchen lassen. Diese Filme sind alles andere als einheitlich, kontemplativ und harmonisch. Die rasante Entwicklung der Darstellungsmöglichkeiten des Films fordert immer mehr unsere bisherigen Sehgewohnheiten heraus; damit werden die Zuschauer stets mit einem neuen Gegenstand konfrontiert, aus dem die Erfahrung des Erhabenen hervorgeht.

1.4 Der Kinofilm

Seit Anfang der 1990er Jahre erfuhr der Kinofilm eine Wende. Zu konstatieren war ein dramatischer Rückgang der Kinobesucher, deren Fiktionalitätsbedürfnis offenbar durch ein wachsendes Angebot narrativer Filme im Fernsehen gestillt wurde, mit entsprechenden Konsequenzen für die Filmwirtschaft. Gab es 1975 noch weit über eine Million Sitzplätze in den bundesrepublikanischen Kinos, waren es 1990 nur noch knapp 700.000.¹⁰ Hinzu kam die Veränderung des Verhältnisses zwischen den so genannten Multiplexkinos und den herkömmlichen Spielstätten mit einem oder zwei Sälen. Seit den 1990er Jahren bieten Multiplexkinos das aktuelle Mainstream-Film-Angebot in großzügigen Kinosälen mit optimaler technischer Qualität. Sie setzen auf den Erlebnischarakter des Kinobesuchs und bemühen sich, diesen mit allen architektonischen und technischen Mitteln sowie durch die Art der Filmauswahl zu intensivieren.

Damit hängen Bestrebungen zusammen, das Kino durch technische Fortentwicklungen wieder attraktiver zu machen. Wie schon während der Kinokrise der 1950er Jahre (Entwicklung des Cinemascope-Verfahrens als Antwort auf die Konkurrenz

9 Vgl. Pries 1995, S. 41.

10 Vgl. *Mediaperspektiven Basisdaten*. 2004, S. 58.

durch das Fernsehen), setzte man auf neue ästhetische Überwältigungsformen: Raumklang (Dolby Digital, DTS und Dolby Atmos), digitaler Film¹¹ und Spezialeffekte aus dem Computer.¹² Seit 2006 sind immer mehr 3D-Filme im Kino zu sehen. Dies hat genau denselben Grund, weshalb das Kino in seiner ersten Krise in 1950er Jahren die 3D-Filme lanciert hat. Anders als damals hat das Kino heute noch mehrere Konkurrenten wie privates Heimkino, Computermonitore und sogar Mobilgeräte wie Smartphone oder Laptop. Mithilfe der neuen gigantischen Überwältigungstechniken scheint der Kinofilm ohne Zweifel (wieder) ein Medium der Massenüberwältigung geworden zu sein. Die neuen Darstellungsmöglichkeiten scheinen sich besonders für die Fortentwicklung bestimmter Genres wie Horrorfilm, Actionfilm, Kriegsfilm, Katastrophenfilm, Science-Fiction oder Thriller zu eignen, in denen Angst, Furcht, Gewalt und Schrecken vorkommen. Es entstanden Filme mit nie da gewesenen Budgets, die auch die Grenze dessen verschoben, was im Kino an affektiver wie emotionaler Intensität darstellbar war. Man kann sagen, dass ehemals typische *B-picture-Genres* erfolgreich in die A-Klasse vorgeedrungen sind.

Zum selben Zeitpunkt stand der postmoderne Film zur Diskussion. Definiert wurde er als ein Film der gesteigerten Lustintensitäten, der alle Sinne überwältigt und keiner begrifflichen Logik gehorcht.¹³ Interessanterweise geschah dies zum selben Zeitpunkt, als der Diskurs des Erhabenen die Bildermedien zu vereinnahmen begann. Parallel dazu gab es Bemühungen, diesem Phänomen filmwissenschaftlich nachzugehen. Es wird thematisiert unter Aspekten wie «post-klassischer Stil in New Hollywoodfilmen» oder dem «Blockbuster-Syndrom». Das gegenwärtige Verlangen nach einer spektakulären Großleinwand erfahrung wird dabei im Kontext der Filmstilstudien und der industriellen Entwicklung des Filmemachens aus historischer und sozio-kultureller Sicht zu fassen versucht.¹⁴

Der «Kinofilm» wird gemäß des Untersuchungskontexts definiert als fiktionaler, kommerzieller und narrativer Spielfilm, der vorrangig zwecks Kinoaufführung produziert und tatsächlich im Kino rezipiert wird. Eine solche Bestimmung setzt selbstverständlich das Vorhandensein der Zuschauerbedürfnisse nach einer intensiven affektiven wie somatischen Kinoerfahrung voraus. Im Gegensatz zur Rezeption eines Films im privaten Rahmen bedeutet die des Kinofilms, dass der Film als Ganzes während der Aufführung oder während der Laufzeit des Films

11 Vgl. Barbara Flückiger: Das digitale Kino: Eine Momentaufnahme. In: *Montage AV* 12/1, 2003, S. 28–54.

12 Hierzu John Belton: Das digitale Kino – eine Scheinrevolution. In: *Montage AV* 12/1, 2003, S. 6–27.

13 Vgl. Ernst Schreckenberg: Was ist postmodernes Kino? – Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage. In: Andreas Rost, Mike Sandbothe (Hg.): *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt a. M. 1998, S. 122–124. Anschließend spricht der Autor von Defizit des ästhetischen Programms, mit dem man sich mit dem postmodernen Film beschäftigen kann. Trotz seiner provokativen und bedeutsamen Auslegung wird das Erhabene nicht infrage gestellt.

14 Z. B. vgl. Geoff King: *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London: New York 2002.

von den Zuschauern kontinuierlich rezipiert wird.¹⁵ Seitens des Kinos sollten dafür die optimalen medienpezifischen Rezeptionsbedingungen erfüllt sein. Seitens der Zuschauer müssen (Selbst-)Bewusstsein und (Frei-)Willigkeit als Grundbedingungen aufgebracht werden. Außerdem ist vorauszusetzen, dass die Zuschauer sich von vornherein bewusst sind, dass es sich im Kino um ein fiktionales ästhetisches Konstrukt handelt. Der Kinobesuch ist entsprechend eine bewusste und freiwillige kulturelle Handlung des Menschen.

Analysiert werden ausschließlich Kinofilme, die in der Zeit zwischen 1990 und 2010 entstanden sind. Es soll gezeigt werden, welche Typen und Erfahrungsmodi des Erhabenen sich in diesen Kinofilmen realisieren. Die Analysen des Kinofilms werden jedoch nicht auf Hollywoodfilme beschränkt. Wir werden auch feststellen, ob ein erkennbarer Unterschied zwischen Filmen unterschiedlicher Herkunft bezüglich des Filmisch-Erhabenen aufzufinden ist. Die Erfahrung des Filmisch-Erhabenen wird anhand dreier Analysekatégorien herausgearbeitet. Diese entsprechen drei Ebenen, auf denen das Filmisch-Erhabene jeweils zum Tragen kommt und seinen Ausdruck findet. Die auf die audiovisuelle Wahrnehmung bezogene Erfahrung des Erhabenen wird unter der Kategorie des perzeptiv geleiteten Filmisch-Erhabenen untersucht, wobei die Darstellungsstrategien des Filmisch-Erhabenen sichtbar gemacht werden sollen. Bei der Analyse des konzeptuell geleiteten Filmisch-Erhabenen wird die narrative wie dramaturgische Struktur und das Thema des Kinofilms berücksichtigt. In der motiv- oder stereotypgeleiteten Analyse des Filmisch-Erhabenen werden die verschiedenen 'Stereotypen' der diversen Kunstpraxen, welche die Erfahrung des Erhabenen zum Ausdruck bringen, mit einbezogen.

1.5 Das Filmisch-Erhabene

Der Kinofilm stellt eine Wahrnehmungswirklichkeit dar, die uns anhand seiner Präsenzeffekte¹⁶ die Erfahrung des Erhabenen ermöglicht. In der Filmwelt als ein Raum-Zeit-Kontinuum, als eine Wirklichkeit im Illusionsbild, werden wir mit einer Welt konfrontiert, die über die gewöhnliche Leistung unserer Sinne hinausgeht. Der Erlebnisraum «Kinofilm» lässt das Erhabene im Modus des ästhetischen «Als ob»¹⁷ erfahren. Dabei bleiben der technische Apparat und die psychologische und physiologische Disposition der Zuschauer miteinander verflochten. Jene Verzahnung von technisch Produziertem und psychisch mit physisch Wahrgenommenem

15 Eine Ausnahme wäre die so genannte Intermission der besonders langen Filme.

16 Vgl. Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011, S. 82.

17 Vgl. Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*. Marburg 2014, Einführung.

sieht Koch als die «ästhetische Qualität des Films»¹⁸ an. Um das Filmisch-Erhabene unter ästhetischen Rahmenbedingungen zu erreichen, verhalten sich die Filme in ihrer ästhetischen Formierung unterschiedlich. An diesem Punkt erhebt ein Film den Anspruch auf seine künstlerische Gültigkeit als ein Artefakt. Das Filmisch-Erhabene bezieht sich sowohl auf die Ästhetik des Films als auch auf die Rezeptionshandlung der Filmzuschauer. Das Herausarbeiten des Filmisch-Erhabenen stellt somit einen filmphilosophischen Versuch dar, ästhetische, ästhetische und ontologische Momente des Films miteinander zu verbinden.

Thesenhaft soll das Filmisch-Erhabene als eine zur Praxis des Kinofilms gewordene Theorie des Erhabenen nach Kant angesehen werden. Reflektiert wird die Übereinstimmung der Philosophie in Bezug auf das Erhabene und die Praxis des Kinofilms. Dabei wird der Film keineswegs der Philosophie untergeordnet.

Wenn wir das Erhabene als Gefühl und zugleich philosophisch-ästhetischen Begriff in der Filmkunst geltend machen wollen, das heißt eine Bestimmung des Filmisch-Erhabenen versuchen, beabsichtigen wir hier nicht, die Beherrschbarkeit eines Films in Bezug auf das Erhabene im Rahmen einer strengen Regelpoetik oder einseitiger Produktionsästhetik zu überprüfen. Gerade wegen der individuellen wie kulturellen Bedingtheit und historischen Wandelbarkeit des Begriffs des Erhabenen wäre ein solches Unterfangen wenig sinnvoll. Es geht vielmehr darum, die erwähnte Doppelstruktur des Erhabenen in der Filmkunst sowohl in ihrer textuellen Verfasstheit als auch in ihren Erfahrungsstrukturen beschreibbar zu machen. Gezeigt werden soll, wie das Filmisch-Erhabene als ein filmtextuelles Phänomen seinen Zuschauern Bedeutungshorizonte und eine existenziell-ontologische Dimension eröffnet.

Wer ist aber das Subjekt des Filmisch-Erhabenen überhaupt? Das eine und erste Subjekt ist das Massenpublikum des Kinos. Das Filmisch-Erhabene adressiert dieses wahrnehmungsfähige Zuschauersubjekt. Es ist der Betrachter des Filmisch-Erhabenen, der sich in Distanz auf dem Kinostuhl sitzend in das Schauspiel des Erhabenen auf der Leinwand leiblich-sinnlich hineinversetzt und die semantische Bedeutung des Erhabenen mit all seinen affektiven und kognitiven Fähigkeiten im Modus des «Als ob» konstituiert. Wie kann man aber diesen spezifischen Rezeptionsmodus des Filmisch-Erhabenen genau fassen? Hierfür ist eine ontologische Begründung dieses Phänomens erforderlich, welche ich in Kapitel 7.3. der vorliegenden Arbeit unter dem Aspekt der Intersubjektivität aus phänomenologischer Sicht ausführlich erörtern werde.

Meine These lautet: Die Erfahrung des Filmisch-Erhabenen kann als eine ästhetische Erfahrung der eigenen Subjektivität der Zuschauer angesehen werden. Die für

18 Vgl. zu ästhetischer wie ästhetischer Qualität des Films und deren Unterscheidung Gertrud Koch: Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik. In: Gertrud Koch, Christiane Voss (Hg.): ...*kraft der Illusion*. München 2006, S. 53–70. Hier S. 57.

den Film spezifische Subjektivitätsform liegt sowohl der Vermittlung und als auch der Erfahrung des Gefühls des Erhabenen zugrunde. Die Untersuchung des Filmisch-Erhabenen soll daher auf Basis eines Subjektverhältnisses, welches aus der Begegnung zwischen Film- und Zuschauerwahrnehmungswelt entsteht, durchgeführt werden.

Nach den bisherigen Überlegungen könnten die Merkmale des Filmisch-Erhabenen wie folgt zusammengefasst werden:

- Das Filmisch-Erhabene lässt sich sowohl in der institutionellen Praxis des Kinos als auch in der Verfasstheit des Filmtextes thematisieren.
- Das Filmisch-Erhabene geht mit einer audiovisuellen Überwältigung einher und stellt somit perzeptive Extremerfahrungen des wahrnehmenden Zuschauers dar.
- Der Modus der Erfahrung des Filmisch-Erhabenen lässt sich hinsichtlich der Zuschaueremotionen beschreiben.
- Das Filmisch-Erhabene ist als subjektbezogene Qualität der Filmkunst zu erfassen. Sie führt zur Steigerung der Subjektivitätserfahrung der Zuschauer.
- Das Filmisch-Erhabene stellt elementare Grundlagen des menschlichen Wesens in Frage.
- Das Erhabene wird innerhalb der filmtextuellen Verfasstheit gesucht und nicht als ein im Film repräsentierter, identifizierbarer Gegenstand aufgefasst.

Dies sind gleichzeitig die Hauptansätze und die Grundlinien zur Untersuchung des Filmisch-Erhabenen. Angesprochen werden sollen damit Filmtheoretiker, die neue Lesarten und ein operationalisierbares Analyseraster des Filmisch-Erhabenen benötigen, Filmemacher, die nach erhabenheitsbezogenen ästhetischen Möglichkeiten suchen und schließlich die Filmzuschauer, die bereit sind, sich verschiedene Rezeptionsstrukturen des Filmisch-Erhabenen anzueignen und zugleich ihr bisher unverbalisierbar gemischtes, dennoch evidentes Gefühl bei der Filmrezeption ergründen wollen.

1.6 Struktur der Arbeit

Zunächst widme ich mich in Kapitel 2 der Aufgabe, den Begriff des Erhabenen und den Film zueinander in Bezug zu setzen. Diesbezüglich stelle man sich ein Geflecht vor, das aus zwei verschränkten Fäden besteht: Der eine Faden, das Erhabene, nimmt seinen Bezug auf den anderen, den Kinofilm, und umgekehrt auch. Das daraus entstehende Geflecht wäre das Filmisch-Erhabene.

In Kapitel 3 *Das Erhabene als eine ästhetische Kategorie der Affekte* betrachte ich die ästhetische Theorie des Erhabenen bei Kant als eine Emotions- oder Affektlehre. Um die oben erwähnte Subjektbezogenheit des Filmisch-Erhabenen in den

Medienspezifika des Films reflektieren zu können, soll ein historischer Überblick über das Verhältnis der Theorie(n) des Erhabenen zu den Subjektivitätseurtenwürfen in Kapitel 4 gegeben werden. Anschließend werde ich zeigen, wie die Theorie des Erhabenen in ihrer Tradition, bezogen auf unterschiedliche Medien, immer wieder neu interpretiert und angewandt worden ist. Hier wird ausgelotet, wie die neue Herausforderung der Theorie des Erhabenen, sich im Bereich des Films zu behaupten, bewältigt werden kann.

Kapitel 5 *Das Erhabene im Kino* wird veranschaulichen, wie die gegenwärtige Kinopraxis anhand der aus den vorangegangenen Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse philosophisch reflektiert werden kann, bevor man sie auf einen einzelnen Film anwendet. Das Wesen des Kinos, das nicht ohne Weiteres mit dem Film gleichgesetzt werden darf, wird anhand bestehender Kintotheorien in Bezug auf das Erhabene reflektiert. Dabei wird die Theorie aus der *Analytik des Erhabenen* Kants als eine Kintotheorie gelesen.

Anschließend werden Filme aus den Jahren der so genannten Stummfilmära wie INTOLERANZ (1916, Regie: David Wark Griffith, Orig.: INTOLERANCE), NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (1922, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau), PANZERKREUZER POTEMKIN (1925, Regie: Sergej Eisenstein, Orig.: Броненосец Потёмкин) und NAPOLÉON (1927, Regie: Abel Gance)¹⁹ als Frühformen des Filmisch-Erhabenen betrachtet. Für die Eruierung der Anwendungsmöglichkeiten der Theorie des Erhabenen auf gegenwärtige Kinofilme ist vorauszusetzen, das Filmisch-Erhabene aus seinem historischen Kontext zu verstehen. In Kapitel 6 *Zur Frühphase des Filmisch-Erhabenen* werden die genannten Filme neben der diskursiven Betrachtung aus filmgeschichtlicher und -theoretischer Sicht möglichst nah an ihren Texten analysiert.

In Kapitel 7 werden die Filmkunst und deren philosophisch-ästhetische Dimensionen aus der Perspektive der Filmphilosophie thematisiert. Neben der Vorstellung historischer wie aktueller Fragestellungen der Filmphilosophie soll veranschaulicht werden, inwiefern die Rezeption der Filmkunst mit den grundlegenden philosophischen Fragen nach Wahrnehmung und Subjektivität in Zusammenhang gebracht werden kann. Ausgehend von der bisherigen theoretischen Rekonstruktion der Theorie des Erhabenen und des Films wird dem Filmisch-Erhabenen hier eine filmphilosophische Kontur verliehen. Die Erfahrung des Filmisch-Erhabenen wird als intersubjektive Kommunikation zwischen drei Subjektivitäten des Films, das heißt zwischen Zuschauer-, Figurensubjekt und dem filmischen Subjekt, aus phänomenologischer Sicht untersucht. Dies wird meine kurze Analyse von THE NEW WORLD (2005, Regie: Terrence Malick) veranschaulichen.

19 Filme in meiner Untersuchung werden weiterhin mit diesen Produktionsdaten (Erscheinungsjahr, Regisseur und Originaltitel) versehen angegeben. Die Information zum Produktionsland ist der Filmografie im Anhang zu entnehmen. Filme, die wiederholt an mehreren Stellen Erwähnung finden, werden jeweils einmal im neuen Kapitel mit vollständigen Daten versehen angegeben.

Um die Erfahrung des Filmisch-Erhabenen schließlich als Filmemotionen beschreiben zu können, werden in Kapitel 8 *Emotionen in der Filmtheorie* die aktuellen Forschungsergebnisse zu den Filmemotionen aus philosophisch-ästhetischer Sicht herangezogen. Die konkreten Rezeptionsstrukturen und Erscheinungsformen des Filmisch-Erhabenen werden in Kapitel 9 mit insgesamt vier unterschiedlichen Modi beschrieben, welche jeweils als eine bestimmte Erfahrungsform der Filmemotionen definiert werden können. Sie dienen weiterhin als ein Zuschreibungsraster bei der Analyse des Filmisch-Erhabenen. Anschließend lege ich in Kapitel 10 einen methodologischen Rahmen für die Analyse des Filmisch-Erhabenen dar. Erforderlich hierfür ist eine Synthese von zwei methodologischen Ansätzen: der Textualitätsforschung des Films und der Diskursanalyse. Die Notwendigkeit der Synthese besteht bereits in der gesamten Struktur dieser Untersuchung, die auf eine gegenseitige Bezugnahme des Films und der Philosophie abzielt.

In Kapitel 11 werden die bisherigen theoretischen wie methodologischen Überlegungen für die konkrete Analyse einiger ausgewählter Filme angewendet. Exemplarisch werden sechs Problemfelder des Filmisch-Erhabenen herausgesucht, die für die traditionellen wie aktuellen Diskurse des Erhabenen zentral sind. Zunächst werden zwei ungewöhnliche Naturfilme, nämlich INTO THE WILD (2007, Regie: Sean Penn) und 2012 (2009, Regie: Roland Emmerich), unter dem Aspekt der Konfrontation mit Natur(-gewalt) analysiert. Die Massenmonumentalfilme lösten seit Leni Riefenstahl immer wieder kontrovers geführte Diskurse zum Erhabenen im Film aus. Ein relativ aktuelles Beispiel dafür ist HERO (2002, Regie: Zhang Yimou, Orig.: 英雄), der anhand einer Analyse auf seine diskursive Ambivalenz hin untersucht wird. Ein weiteres Problemfeld des Filmisch-Erhabenen bringen Filme mit sich, deren Überwältigungskraft entweder mit dem konventionellen emotionalen Wertsystem oder mit der Vorstellungskraft der Zuschauer nicht Schritt hält. DIE PASSION CHRISTI (2004, Regie: Mel Gibson, Orig.: THE PASSION OF THE CHRIST) ist ein Paradespiel. In der Analyse werden seine Potenziale und gleichzeitig seine Grenzen für das Filmisch-Erhabene thematisiert. Dem Aspekt der unterschiedlichen Wirkweisen und kulturellen Bedingtheiten des Filmisch-Erhabenen wird ebenfalls nachgegangen, indem ich die zwei Filme THE FOUNTAIN (2006, Regie: Darren Aronofsky) und FRÜHLING, SOMMER, HERBST, WINTER... UND FRÜHLING (2003, Regie: Kim, Ki-Duk, Orig.: 봄, 여름, 가을, 겨울... 그리고 봄) in Relation setze und miteinander vergleiche. In der Analyse von INCEPTION (2010, Regie: Christopher Nolan) geht es um die Entgrenzung der Imagination der Zuschauer und deren textuelle Bedingungen. Mit dem narrativen Motiv der Immobilität des Körpers und des Traums bietet der Film den Zuschauern eine besonders intensive Kinoerfahrung. Gezeigt wird eine neue Möglichkeit, im populären Genrekino die Überwältigungsästhetik des Filmisch-Erhabenen zu realisieren. Die Arbeit schließt mit einem Resümee und einem Ausblick auf weitere Untersuchungsaspekte, die in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden konnten.