

Zwischen objektiven Mythen und subjektiven Gefühlen - Eine Reflektion über das Cinematische Erlebnis mit Simmels Soziologie des Erlebens

Natàlia Cantó-Milà and Swen Seebach

Volume 20, Number 1-2, 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1040127ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1040127ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Georg Simmel Gesellschaft

ISSN

1616-2552 (print)
2512-1022 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cantó-Milà, N. & Seebach, S. (2016). Zwischen objektiven Mythen und subjektiven Gefühlen - Eine Reflektion über das Cinematische Erlebnis mit Simmels Soziologie des Erlebens. *Simmel Studies*, 20 (1-2), 206–232.
<https://doi.org/10.7202/1040127ar>

Article abstract

This article sheds light on the experience which we share in the one and a half hours which we spend in the cinema. It discusses the experiences that are framed between the opening and the closing of the curtain that covers the screen. Thereby it reflects on the reasons for the success and importance of the cinema in modern and especially late modern society, on its meaning for us as individuals and for the webbing of our social bonds. By discussing texts of Simmel, Turner, Sennett and Benjamin, and relating them with each other, we have tried to analyse critically the changes that might have happened to actors and audiences when the stage became a screen, and the actor part of an imaged story. As a result we have identified the cinematic experience as a new kind of ritual that fits with the needs and conditions of late modern society, a ritual wherein emotions play the central role.

Natàlia Cantó-Milà und Swen Seebach

Zwischen objektiven Mythen und subjektiven Gefühlen - Eine Reflektion über das Cinematische Erlebnis mit Simmels Soziologie des Erlebens

1. Einleitung

Es scheint uns eine Selbstverständlichkeit zu sein. Wir fahren gemeinsam mit einem oder mehreren unserer Lieben in eines der zahlreichen Kinos der Stadt, wählen einen der laufenden Filme aus, bezahlen unseren Eintritt, kaufen vielleicht noch ein Popcorn und eine Cola, passieren den Kartenabreißer, und eine kleine Vielzahl von Türen und Gängen, bis wir uns schließlich im Kinosaal befinden. Schlussendlich, nachdem wir gewartet haben, bis das Licht im Saal erloschen ist, sich ein schwerer Vorhang, der wahrscheinlich zum Verschließen von Pandoras Box geeignet wäre, geöffnet hat, sitzen wir da und genießen gemeinsam mit unseren und anderen Anderen einen Film.

Was innerhalb der nächsten eineinhalb Stunden passiert, ist eine Experienz, ein Erlebnis, welches eingerahmt, abgegrenzt von dem Rest unseres Tages, unseres alltäglichen Lebens bleibt und bleiben muss. Die Erfahrungen im Kinosaal: die Bilder, Töne, Gerüche, die samtweichen bequemen Sitze, die uns umgebende Dunkelheit, das durch das Licht, die Projektion und die Dunkelheit, ja durch die gesamten Elemente des Kinoinventars produzierte Fokussieren auf den auf die Leinwand projizierten Film, auf welchen wir oftmals das Kinoerlebnis reduzieren, das (gesuchte oder ungewollte, langsam herbeigeführte oder überraschende) Aneinanderreiben mit unserem unmittelbaren Nachbarn... all das gehört zu einer Sinn(es)welt, die, wie als wäre sie auf eine Illusion gebaut, zu verschwinden droht, wenn der Film zu Ende geht und die ersten Noten des letzten Liedes ertönen, um

gemeinsam mit dem Licht der Kronenleuchter den Raum mit einer anderen Atmosphäre zu füllen beginnen.

Erst dann stehen wir auf, kehren dem Saal den Rücken zu und verlassen das Kino, manchmal nachdenklich, oft gerührt von dem, was wir gesehen haben, und manchmal eiligst, vielleicht um keine Zeit zu verlieren, weil die Welt da draußen, diese “nicht-heile, alltägliche, von der Nützlichkeit und dem Nutzen durchdrungene Welt”, die auf uns wartet, von uns verlangt, unsere Zeit zu bemessen und ökonomisch sinnvoll zu verwerten.

Vielleicht gibt es aber auch einen anderen Grund dafür, dass wir versuchen, die Ersten im Sonnenlicht und in der “anderen, wirklichen Welt” zu sein, uns als Erste nach draußen zu zwingen. Und vielleicht ist es auch kein Zufall, dass wir das Kino oft durch eine Hintertür oder zumindest durch eine andere Tür als die Eingangstür verlassen.

Vielleicht ist der Grund für unser fluchtartiges Aufspringen, dass wir etwas Grauenhaftes erlebt haben, Teil eines Gewaltaktes geworden sind, der da passiert, in diesem Wechselspiel zwischen uns und dem Film, den anderen Gästen und dem Spiel aus Licht und Dunkelheit, zwischen Stimmen aus dem Nichts und musikalischer Begleitung aller Gedanken und Gefühle, eines Gewaltaktes, den wir uns nicht erklären können und der unsichtbar blieb, bis das Licht zurückkehrte.

Vielleicht liegt es daran, dass dieser Raum der Filmmagie ohne den Zauber des Filmes noch mehr Angst einflößt, weil wir in ihm und durch ihn gerade in einem ritualartigen Geschehen eingeflochten waren, und weil er so – leer und beleuchtet – zu viel Raum für freie Spekulation und Phantasie lässt. Und ist dieses Verschwinden-durch-die-Hintertür-nach-draußen nicht noch mehr ein Zeichen für ein heimliches Entkommenwollen von einer Macht, der wir gerade begegnet sind? Ein, zumindest so scheint es, vorgesehenes Entkommen, denn es gibt sie ja diese Hintertüren und vielleicht liegt das daran, dass es besser ist, dass diejenigen, die das Kino gerade betreten wollen, die Anderen, die es verlassen, nicht treffen, denn sie befinden sich in einem anderen Stadium eines magischen Zyklus und wenn wir darüber nachdenken, dann ist der Eingang in einen sakralen Raum auch aus dem Grund der Trennung zwischen verschiedenen magischen Zyklen oftmals ein anderer als sein Ausgang.

Hier haben wir schon sanft angedeutet, dass im Kinoerlebnis womöglich Elemente dessen wiederzufinden sind, was man soziologisch als Ritual fassen kann. Halten wir fest, dass die Idee eines Raumes, der außer für besondere Anlässe für das alltägliche Leben gesperrt oder sogar verboten ist, ein heiliger Raum, an welchem wir gemeinsam mit anderen eine Begegnung mit den

Gewalten, die das gesellschaftliche Leben hervorbringen kann, und deren Regulierung haben, an die heiligen Plätze religiöser Gesellschaften erinnert – eine kleine Spur, der es sich nachzugehen lohnt.

Um uns zu fragen, was der Grund dieser Erfahrungen im Kinosaal, dieser Magie des Kinos und dieser Bedeutsamkeit des Kinoerlebnisses ist, müssen wir genauer betrachten, was da passiert in diesen einhalb oder zwei Stunden, die wir in einem Kinosaal zubringen, was dieser Saal für uns bedeutet, in dem wir die Kinoerfahrung erleben, was dieses Gebäude ist, das wir Kino nennen und in welchem wir uns zum Genuss eines Filmes begeben haben. Wir müssen über das Kino und den Kinofilm reflektieren, über die gesellschaftliche Bedeutung, die das Kino hat und über das Kinoereignis als ein Moment der gesellschaftlichen und individuellen Erfahrung(en).

Es ist schon erstaunlich, dass etwas so Selbstverständliches, an was wir so gewöhnt sind, wie an einen Kinobesuch, umso genauer man es betrachtet, in zunehmendem Maße etwas anderes wird, als was es uns zu sein scheint: ein Ereignis mit vielfach komplexeren Zusammenhängen und Wechselwirkungsprozessen, um einiges vielschichtiger als ein einfaches "Ich und der Film". Nicht nur dass all die anderen Dinge, Personen, Türen, Vorhänge der Ton und das Licht eine Rolle spielen, auch die Beziehung zwischen Publikum und Leinwand ist komplex und vielschichtig – die Art und Weise mit welcher wir uns mit einem Filmcharakter identifizieren, wie wir unser Leben mit der Geschichte des Filmes verbinden, die Art und Weise mit welcher wir am Film teilhaben, all dies ist gebaut auf ein Spiel zwischen individuellen und sozialen Empfindungen, zwischen Emotionen, Begehren, Macht, Performanz, Konsum und Lust, ein Spiel zwischen unserer Vergangenheit, derer wir uns in Teilen und Fragmenten erinnern, unserer Gegenwart und unserer vorgestellten, erhofften, erwarteten, oder befürchteten Zukunft und etwas Anderem, welches sich uns gegenüberstellt und uns an sich fesselt.

Nehmen wir den Film als ein von uns distanzierendes (Kultur-) Objekt wahr, oder ist diese Distanz unmöglich? Nehmen wir uns im Film wahr? Sind wir im Film? Sind wir passive Beobachter, aktive Teilnehmer, Konsumenten eines Filmes? Dies sind die Fragen, deren Beantwortung auf dem Spiel steht, wenn wir uns mit dem Kinoerlebnis beschäftigen wollen.

Wir glauben, dass eine Lektüre des Filmes und des Kinos auf der Basis des Kinoerlebnisses notwendig ist. Wenn wir uns andere Arbeiten zum Thema Film anschauen, vor allem solche, welche aus den sogenannten Filmstudien kommen, wie die Werke von Mulvey (1975, 1996), Denzin (1995), Silverman (1988), Deleuze (1986, 1989) oder Žižek (1991) und sich mit Kinofilmen

beschäftigen, wird sehr schnell klar, dass sich ihr Werk oft auf Einzelaspekte ausrichtet, auf den Film, auf den Blick, auf den Ton, den Diskurs, die Frage der Zeitlichkeit der Bilder oder auf die Frage der Interpassivität¹ und den Genuss². Jedoch beschäftigt sich keine dieser Theorien mit der kompletten “sinnlichen” Erfahrung, mit den Wechselwirkungsprozessen zwischen dem Publikum, dem Saal und den Filmen. Deshalb können sie nicht die Erlebnisdimension des Kinos fassen und unseren Erachtens somit nicht den tatsächlichen Erfolg des Kinos und die Macht und Bedeutung, die im Kinoerlebnis liegt und durch dieses hindurchwirkt, verstehen, bzw. sind sie deshalb nicht in der Lage zu analysieren, warum und wie sich dieses (Kino)Erlebnis mit anderen sozialen Prozessen verknüpfen lässt, die typisch für die Moderne und Spätmoderne sind.

Eine Lektüre des Kinos und des Kinofilms kann nur möglich werden, wenn wir uns auf das Kinoerlebnis in all seinen Einzelheiten einlassen – die verschiedenen Wechselwirkungsprozesse, die zwischen Zuschauer und Film, Institution und Publikum, zwischen den Zuschauern untereinander, Bildern und Texten langsam zu einem einigermaßen, wenn auch nicht vollkommen kohärenten Bild zusammensetzen. Um das besondere des Kinoerlebnisses zu entdecken, muss erneut gefragt werden: Was ist das Kinoerlebnis und was ist dessen soziale Bedeutung?

2. Georg Simmel und Kino? Ein Dialog mit Simmels Abhandlungen über Kultur und mit seinem Essay “Über den Schauspieler”

Um diese Reflektion zu ermöglichen, werden wir uns im besonderem Maße des Werkes Georg Simmels bedienen, nicht nur wegen seiner Perspektive, mit welcher er Gesellschaft und gesellschaftliche Beziehungen als relational betrachtet und analysiert, sondern auch und vor allem weil Simmels Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur in seinen Werken dazu beitragen kann, sowohl die besondere Rolle, die dem Kinoerlebnis gesellschaftlich zukommt, als auch die Transformation, die das Schauspiel, welches für Simmel zu seiner Zeit ein zentrales Element des (modernen) menschlichen Lebens war, und welches natürlich auch im Kino einen Beitrag

¹ Siehe (Feustel, Koppo und Schölzel 2011). Aber auch (Žižek 1991).

² Die Diskussion um Interpassivität ist dem hiesigen Werk zweifelsohne mitunter sehr nahe, vor allem der hier stattfindenden Auseinandersetzungen mit Simmels Begriff der objektiven Kultur.

leistet, erfahren hat, zu bearbeiten, sich damit auseinanderzusetzen, ob und wenn ja wie sich die Kunst des Schauspiels, als eine Kunst des Verbindens zwischen Eigenem und Anderem, eines Überwindens der gesellschaftlich-kulturellen Grenzen, im Kino verschiebt und verschieben muss.

Wie wir wissen, hat Simmel nur ahnen können, was und wie das moderne und spätmoderne Kinoerlebnis werden würde. Er selbst hat sich in seinen Arbeiten nicht über das Kino geäußert³. Er hat sich jedoch mit der Kunst des Schauspiels auseinandergesetzt und mit dem (Theater-)Schauspieler, insbesondere seiner Fähigkeit (nicht in diesen Wörtern ausgedrückt) zwischen objektiver und subjektiver Kultur zu vermitteln⁴, ja aus der vermittelnden Verbindung dieser zwei abgegrenzten, nahezu unversöhnbaren Teile des menschlichen Seins etwas Neues zu schaffen, aus der Vermittlung selbst eine Kunst zu machen, ein Kunstwerk zu erschaffen, das als eingerahmtes und abgegrenztes Kunsterlebnis in der Lage ist, den Zuschauer zu verzaubern.

Des Schauspielers Fähigkeit, diese beiden Seiten, die objektive mit der subjektiven Seite des menschlichen Lebens zu verbinden, die neben seiner individuellen künstlerischen Fähigkeiten, wohl unter anderem auch auf seiner im Moment des Schauspiels besonderen Position (als Figur, als verkörpernder Teil eines Mythos, sein Auf-der-Bühne-Sein) an der Grenze des gesellschaftlichen Seins beruhen mag, kann man erstaunlicherweise, wie wir zu zeigen versuchen werden, zu einem nicht unwesentlichen Teil am Publikum eines Filmes wiederentdecken. Die Leistung des Zusammenführens und Vermittelns kann im Kino nur dank des Publikums vollbracht werden und wird im eigentlichen Sinne nicht mehr auf der "Bühne" oder im Publikum, sondern im Zwischenraum zwischen Bühne und Zuschauer, oder noch besser in der Wechselwirkung zwischen dem teilnehmenden Teil des Zuschauers und dem zur Anteilnahme auffordernden Teil des Filmes in Wort, Bild und Ton vollzogen. In dieser Wechselwirkung spielen jedoch technische, umweltliche, alltägliche und besonders emotional-affektive Elemente eine zunehmend große Rolle.

³ Vgl. mit Daniel Fritsch (2009), *Georg Simmel im Kino - Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*, transcript Verlag, Bielefeld.

⁴ "Wenn unter den Betätigungsformen des Menschen die Kunst diejenige ist, in der aus der souveränsten Freiheit des Subjekts heraus die objektive Notwendigkeit und ideale Präformiertheit eines Inhalts verwirklicht wird, so ist dessen die Schauspielkunst das radikalste Beispiel" (Simmel 1993: 426).

Die Schauspielkunst ist nicht eine "reproduzierende Kunst", warnt uns Simmel. Der Schauspieler überträgt das Werk des Dichters in eine neue Daseinsform. Das ist seine künstlerische Leistung. Er trägt pulsierendes Leben in die objektivierte Kunstform des geschriebenen Theaterstücks hinein, ruft die gedrückten Worte ins Leben, erfüllt sie mit einer körperlichen Lebendigkeit. Der Schauspieler holt das geschriebene Wort aus seiner Eindimensionalität und gewährt ihm "die Dreidimensionalität der Vollsinnlichkeit", verleiht ihm eine Aura, die sowohl den Schauspieler als auch den Zuschauer in eine sinnliche, geschlossene Bedeutungswelt bewegt. Die Kunst des Schauspielers ist eine Kunst, die mit den Sinnen arbeitet und zu spielen vermag, sowohl mit seinen eigenen Sinnen, den Sinnen des Schauspielers selbst (der eine Art Selbstverzauberung vollbringen muss), als auch mit den Sinnen der Zuschauer, die mit Distanz, begeistert, dem Schauspiel beiwohnen können.

Die Kunst des Schauspielers ist jedoch, obwohl sie ein pulsierendes Leben enthält und dieses lebendig vermittelt, von diesem getrennt, so wie sie, obwohl sie einen Bestandteil der Objektivität eines vorgeschriebenen Kulturobjektes (des geschriebenen Dramas) beinhaltet, von dieser Objektivität getrennt zu verstehen ist. Des Schauspielers Schauspiel mit seiner Potenz zu Versinnlichen kann seinem Anspruch, Kunst zu sein, nur gerecht werden, wenn es in einem wohlbegrenzten Rahmen, getrennt von subjektiven und objektiven Kräften, produziert wird. Die produzierte Vollsinnlichkeit des Schauspielers ist deshalb eine eingerahmte Vollsinnlichkeit. Sie entfaltet sich nicht im Leben, wie jede andere Form von aktiv gewebter Wechselbeziehung mit einem Anderen, der atmet, fühlt, hört, riecht, der uns als Mensch gegenübersteht, sondern die Vollsinnlichkeit, die der Schauspieler in das Theaterstück sowohl hineinbringt, als auch aus ihm herausholt, verläuft in einem geschlossenen Rahmen. Das Schauspiel hat einen klaren Anfang, ein klares Ende und eine durch die Bühne repräsentierte klare räumliche Trennung von dem Rest der Gesellschaft und der sich entfaltenden Realität, eine Trennung, die sich in Sprache, Bewegung und jedem anderen Ausdruck, den der schauspielernde Körper zu erbringen vermag, ausdrücken kann und muss: "Allein nun versinnlicht der Schauspieler die Buchrolle nicht, wie das wirkliche Leben sie verwirklichen würde, als Einfügung in die endlos weiterwebenden Reihen des Zeitlichen und Räumlichen, sondern er tut es mit Rücksicht auf die Geschlossenheit der Form, auf den Eindruck des Sichtbaren und Hörbaren, er unterwirft die zeit-räumliche Erscheinung als solche einem Stilgesetz (das also mit dem des dichterischen Produktes nicht zusammenfällt), arbeitet sie durch vom Gesichtspunkt ihres Reizes, ihrer

inneren Einheit, ihrer Verständlichkeit für den Zuschauer. Das Schauspiel ist also nicht einfach das hör- und sichtbar gewordene Drama, (...) Es ist vielmehr die Kunstform dieser Verlautbarung, d.h. die Sinneselemente, die sie tragen, sind mit den Reihen des gelebten Lebens nur ganz locker verknüpft und statt dessen in sich zu einer Einheit zusammengefasst, die die Umrahmung durch die Szene ebenso symbolisiert wie der Rahmen des Bildes dessen inselhaftes Selbstgenügsamkeit“ (Simmel 2001: 23).

Dem Schauspieler kommt gerade deshalb eine gesellschaftlich so bedeutsame Rolle zu, weil es ihm gelingt, den Alltag, die gesellschaftliche Wirklichkeit zu suspendieren und das Unversöhnliche des gesellschaftlichen und individuellen Lebens, das Subjektive mit dem Objektiven, das Wirkliche mit dem Idealen, in seinem Schauspiel zusammenzuführen und es miteinander zu versöhnen. Durch den vollsinnlichen Charakter seines Schauspiels, ist für Simmel der Schauspieler in der Lage, das zuschauende Publikum in allen Sinnen zu berühren. Und das Publikum ist, wie wir dank des ersten Aprioris in Simmels “Wie ist Gesellschaft möglich?” wissen, aufgrund seines Gesellschaftlich-seins in der Lage, aus dem Fragment, welches die Performanz des Schauspielers immer ist und nur sein kann, da sie nur eine Möglichkeit unter vielen ist (und auch die nicht vollkommen, perfekt), die Synthese der Widersprüche zu vollführen, den Schauspieler wahrnehmend, ein Ganzes zu formen.

Dieses vollkommene Berühren des Ganzen, durch den Akt des Schauspielers, verschafft den Zuschauern ein gemeinsames, außerhalb des Wirklichen liegendes Erlebnis, dass sie nicht nur als Zuschauer in ähnlicher Art und Weise in Mark und Bein berührt, sondern sie, wie in einem der Rituale, die Durkheim in *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* und Victor Turner in *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual* beschreiben, zusammenführt, sie miteinander in Beziehung setzt: Der, im Moment seines Schauspiels mit einer besonderen Aura, einer Aura der Vollsinnlichkeit begabte, Schauspieler schafft, indem er in eine Wechselbeziehung mit den Zuschauern tritt, einen sozialen Zusammenhang zwischen diesen Zuschauern, der es ihnen in diesem Moment ermöglicht, sich als festen (Bestand-)Teil derselben Gesellschaft wahrzunehmen. Die besondere Aura, die der Schauspieler im Moment seines Schauspiels bekommt, ist weder bedingt durch ihn als Person, verbunden mit seiner ihm eigenen schöpferischen Subjektivität, noch im objektive Inhalt der Leistung oder der dramaturgischen Schrift zu finden, “sondern ein besonderes und nicht ohne weiteres durchsichtiges Gebilde aus diesen Elementen und etwas doch jenseits ihrer” (Simmel 1993: 424).

Die Idee des Besonderen, dieses Leuchtenden etwas, das durch den Schauspieler im Moment seines Auftritts hindurchscheint, und das wir hier auf der Basis von Simmels Reflektionen über den Schauspieler herauszuarbeiten versucht haben und als Aura bezeichneten, erinnert zweifelsohne auch ein wenig an die Beschreibung der Kunst in den Arbeiten von Walter Benjamin und an seinen Begriff der Aura. Ist es nicht so, dass ein Kunstwerk auch für Benjamin gerade deshalb eine Aura hat, weil es Unmögliches miteinander zu verweben in der Lage ist, weil es etwas Einzigartiges erschafft und weil es sinnlich ist, eine sinnliche Erfahrung erschafft, indem es uns mit seinem einmaligen "sinnlichen Körper" berührt/verführt? Der Begriff der Aura des Kunstwerks Benjamins erscheint uns eng verbunden mit dem kunstwerklichen kreativen Treiben des Schauspielers und seiner Erschaffung eines radikalen vollsinnlichen Kunstwerkes zwischen dem Gesellschaftlichen und Individuellen, dem Subjektiven und Objektiven, dem Wirklichen und dem Idealen, mit seiner Gabe diese Dinge miteinander zu verweben, ihre Gegensätzlichkeit aufzuheben, welcher Simmel in seinem Essay über den Schauspieler Ausdruck verleiht und die, jedes Mal, so sie genutzt wird, etwas Einmaliges schafft, ein immer wieder singuläres Ereignis, welches, egal wie oft ein Schauspieler ein Stück oder eine Rolle interpretieren mag, nie das Gleiche sein wird, nie wie am vorherigen oder kommenden Tag ist, da eben jede Performanz einzigartig und unwiederholbar ist.

Für Benjamin steht nun interessanter Weise eben diese Aura, die den Schauspieler im Momente seiner synthetischen Funktion des eingerahmten In-Beziehung-Setzens als Kunstwerk umgeben mag, auf dem Spiel, wenn dieses Kunstwerk technologisch reproduzierbar wird. Gibt uns das nicht schon einen ersten Hinweis über ein mögliches Problem des Übergangs von Schauspiel auf der Bühne zum Schauspiel auf der Leinwand? Heißt das nicht so etwas Ähnliches wie, wenn das Kunstwerk zu einem Objekt gerinnt, objektiver Gegenstand und somit zu einer potentiellen Ware oder einem Teil objektiver Kultur wird, wenn ein geschauspielter Akt im Bilde eingefroren und dadurch reproduzierbar, wiederholbar wird in immer derselben Art und Weise, dann geht seine Aura verloren? Können wir hier nicht eine weitere Parallele zwischen beiden Autoren ziehen, zwischen Benjamins Verlust der Aura im Moment seines Objektwerdens und Simmels tragischem Konflikt der modernen Kultur, ein tragischer Konflikt der nicht weniger für die spätmoderne Kultur gilt, die Simmel natürlich nicht bekannt sein konnte, nämlich das sich hier beide Autoren kritisch mit dem in jeder Kulturform stattfindenden Prozess der Objektivierung (d.h. der sogenannte Tragödie der

Kultur⁵) beschäftigen? Können wir diese Problematik nicht auch vollständig auf den Film anwenden, welchen wir wieder und wieder schauen können, in immer derselben Art und Weise?

Bevor wir uns endgültig der grundsätzlichen Frage dieses Artikels, der Frage des Kinoerlebnisses, seiner gesellschaftlichen Bedeutung und so der Kinoerfahrung widmen wollen, erscheint es uns notwendig noch einmal einen kurzen Blick auf einen anderen soziologischen Autor zu werfen, der ebenfalls über die gesellschaftliche Bedeutung des Theaters, und über das Leben auf der Bühne geschrieben hat, sich mit den Zusammenhängen zwischen dem sinnlichen Treiben auf der Bühne und den sozialen Prozessen im Leben als einer lebendigen Bühne auseinandergesetzt hat und deren Entwicklung, als auch die Entwicklung des Zusammenwirkens zwischen Theater und sozialem Raum zu analysieren versuchte, indem er sich nicht nur mit einer Gegenstandsaufnahme eines bestimmten historischen Zeitpunktes zufrieden gab, sondern sich in einer ausgiebigen historischen Analyse mit dem Wandel des Theaters in Gleichbewegung mit dem Wandel der Gesellschaft auseinandersetzte - Richard Sennett.

In seinem Werken erzählt Sennett von den sich wandelnden sozialen Beziehungen der Moderne. Er erzählt auch von den Plätzen, in welchen diese sich wandelnden sozialen Beziehungen gewebt werden, und er erzählt welche soziale Bedeutung diese Plätze haben, inwiefern sie an der Formung von sozialen Beziehungen und deren Verständnis in ihrem jeweiligen historischen Moment beteiligt sind. Für Sennett ist das Theater in der Moderne eines der wichtigsten dieser Plätze. In dem Beziehungsgewebe, welches im Theater gewebt wird und gewebt werden kann, in der sich wechselnden Beziehung zwischen Publikum und Bühne, zwischen Schauspieler und Publikum, zwischen Bühnenperformanz und Publikumsreaktion wird etwas ausgesagt und gespiegelt über die Gesellschaft, in welcher ein bestimmtes Spektakel des Schauspiels stattfindet und stattfinden kann. Die Vielzahl von Wechselwirkungsprozessen im Theater erzählen von einer Gesellschaft, ihren Grenzen, ihren Beziehungen, ihren Bewegungen und insbesondere über die Bedeutung der Grenze zwischen öffentlichen und privaten Raum, über was

⁵ Zum Konflikt der modernen Kultur siehe (Simmel 1999:181-207); Zur Tragödie der Kultur (Simmel 1996: 385-416).

außerhalb des Privaten nötig und möglich ist in einer, eben dieser Gesellschaft⁶.

Wenn das Theater und die Bühne der Moderne, und insbesondere der Spätmoderne das Kino geworden ist, dann heißt das etwas für die Gesellschaft, dann sagt das etwas aus über sie, nicht weil das Kino einen bestimmten Typ von Gesellschaft schafft, auch nicht weil die Bühne und das auf ihr stattfindende Treiben diese Gesellschaft wie in einem Miniaturmodell bloß abbildet, sondern weil, wie zuvor die Bühne des Theaters, das Kino mit anderen gesellschaftlichen Transformationen, sowie das Schauspiel auf der Leinwand mit dem Rest des gesellschaftlichen Lebens in einer Vielzahl von Wechselwirkungsprozessen steht.

Für Sennett ist es insbesondere die sich-ändernde Bedeutung, Darstellung Aufführung, und Interpretation von Emotionen (und Körper), welche in den Transformationen der Moderne und des modernen Lebens eine fundamentale Rolle spielen. Das Leben der Großstadt, die ökonomischen und sozialen Veränderungen, die Verwandlungen des sozialen Zusammenwirkens im sozialen Raum sind eng verknüpft mit einer veränderten Bedeutung von Emotionen und einer veränderten Aufführung dieser Emotionen in eben diesem Raum des sozialen Lebens und Erlebens. Emotionen und deren oft sehr verschiedene Benutzung und Vorführung im privaten und öffentlichen Raum tragen zu einer wichtigen Grenzziehung zwischen öffentlichem und privatem Raum bei, einer Differenzierung, auf deren Basis sich die moderne Gesellschaft errichtet und durch deren Wandel sich die sozialen

⁶ “If cause and effect, influence, and the like are poor ways to describe the relation between public life and the public (performing) arts, there is nonetheless a logical relationship between the stage and the street. This logical relationship has four parts. First, the theater shares a problem not with society in general, but with a peculiar land of society—the great city. The problem is one of audience — specifically, how to arouse belief in one’s appearance among a milieu of strangers. Second, there can arise in a city rules for making believable appearances before strangers that have a continuity of content with the rules governing response to the stage at the time. The audience thus can play a common role in both realms. Third, to the extent a common problem of audience is solved through a common code of believability, a public geography is produced, according to two criteria of publicness: the world external to immediate surroundings and personal loyalties becomes consciously defined, and movement through diverse social circumstances and groups of strangers with the aid of this common code becomes comfortable. Fourth, to the extent a public geography exists, social expression will be conceived of as presentation to other people of feelings, which signify in and of themselves, rather than as representation to other people of feeling present and real to each self. The four structures typified here are thus of audience, of continuity” (Sennett 2003: 38).

Veränderungen zwischen frühmoderner, moderner und spätmoderner Gesellschaft abzeichnet und ausdrückt.

Das Theater ist ein nicht unwesentlicher Bestandteil dieser Transformation. Das Schauspiel reflektiert die veränderte Bedeutung von Emotionen in den aufgeführten Stücken, aber auch die Schauspieler, in ihrer Art und Weise mit welcher sie eine bewegende Geschichte auf der Bühne vortragen, das Publikum in der Lektüre und dem Nachempfinden einer aufgeführten Emotion und die emotionale Wechselbeziehung zwischen Publikum und Bühne verändern in der Moderne ihr Gesicht, nehmen so die gesellschaftlichen Veränderungen in sich auf, um sie dann ihrerseits in jedem ihrer Produkte wiederzugeben. Zugleich, obwohl diese Transformationen der Emotionen und deren Bedeutung im Schauspiel nur ein Ausdruck eines größeren gesellschaftlichen Wandels sind, trägt ihre sich ändernde Darstellung und Bedeutung auf der Theaterbühne und wie wir gleich besprechen werden, im Kino, zu einem sich wandelnden Verständnis der Bedeutung von und einem veränderten sozialen Umgang mit Emotionen im sozialen Raum bei.

3. Von der Theaterbühne und dem Schauspieler zum Kino und zum Kinoerlebnis

Nach diesen Reflektionen über den Schauspieler im Theater zur Zeit Simmels, über seine Aura und seine außergewöhnliche gesellschaftliche Bedeutung, nachdem wir mit Sennett noch einmal auf die Sonderstellung der Bühne als Ort der schöpferischen Auseinandersetzung mit Gesellschaft, in welcher die Bühne Gesellschaft zugleich reflektiert, als auch zu ihrer Schaffung beiträgt, hingewiesen haben und Emotionen als wichtige Bestandteile einer Lektüre der sich wandelnden Wechselbeziehungen im Ereignis Schauspiel – Schauspieler – Publikum herausgearbeitet haben, stellt sich die Frage: Wie geschieht die vollsinnliche Vermittlung im Kino, wenn sie geschieht? Haben Filme und Filmschauspieler eine Aura? Können im Kino Kunstwerke “geschehen”? Ist das Kino in der Lage Kunstwerke zu schaffen? Und welche Rolle spielen Emotionen im Kinoerlebnis?

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts, erfreut sich das Kino größter Beliebtheit. Zumindest in den meisten säkularisierten und insbesondere in den reicheren Ländern der Welt ist jeder schon einmal im Kino gewesen. Viele besuchen das Kino regelmäßig. Der Kinobesuch ist zu einer standardmäßigen Unternehmung, wir könnten auch sagen zu einem standardmäßigen Ritual geworden, welches vor allem die Menschen der Großstädte und Metropolen nutzen, um sich in ihrer Freizeit, nach der Arbeit und an Wochenenden zu

unterhalten. Wie wir aus zahlreichen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen wissen, ist die Geburt des Kinos streng mit anderen Prozessen und Entwicklungen der Moderne verbunden, sowohl in technologischer, ideologischer, als auch sozialer Hinsicht. Eine Vielzahl von Autoren, wie Kracauer, Benjamin, Fritsch, Jameson oder Illouz haben gezeigt, wie oder zumindest dass die Geburt und der Erfolg des Filmes eng mit den gesellschaftlichen Entwicklungen der Moderne, insbesondere mit der zunehmenden Individualisierung und Anonymität in der Großstadt, der Transformation des Konsums zu einem Massenkonsum, an welchem auch die unteren Schichten teilhaben konnten und der Massenproduktion, verbunden war (Fritsch 2009; Illouz 1997; Jameson 1995, 2007; Kracauer 1997, 2012). In den Metropolen wurde aus dem Kinoerlebnis schnell eines der bedeutsamsten sozialen Events, elementar für das Weben von Partnerschaften, das Familienleben, das Amüsement von Menschen unterschiedlichster Klassen und die Konversationen mit Kollegen, Nachbarn und Freunden.

Das Kino hat, folgen wir den Analysen dieser Autoren, erfolgreich das Theater als Platz des öffentlich-sozialen Zusammenfindens ersetzt oder zumindest ergänzt, und so das kulturelle Schauspiel des Theaters aus der Oberschicht in die kleinsten und tiefsten Schichten der Gesellschaft hineingetragen und übersetzt. Doch im Gegensatz zu seinem Anspruch nahe bei der Gesellschaft zu sein, näher als das Theater, spricht das Kino bewusst nicht oder nur sehr einseitig von einigen Konflikten der Gesellschaft, wie etwa dem Konflikt der Klassen, während es andere gesellschaftliche Prozesse hervorhebt und untermalt und so zu deren gesellschaftlicher Bedeutung beiträgt. Das Kino wurde somit und ist immer noch ein wichtiges politisches oder ideologisches Instrument, um welches seit seiner Existenz ein Kampf zwischen verschiedenen politischen Gruppierungen und Strömungen stattfand; sowohl in Russland als auch in Deutschland wurde es auch recht früh so verstanden und genutzt. Doch wollen wir uns hier nicht mit der Frage nach Klasse, und Politik im Theater und Kino auseinandersetzen - eine Arbeit die u.a. Jameson (1995), aber auch zuvor Kracauer (2004) in vorzüglicher Art und Weise abgeliefert haben.

Unsere Fragestellung ging in eine andere Richtung, welche natürlich nicht losgelöst von den hier bereits genannten, uns wohlbekannten Autoren, welche zum Thema Film gearbeitet haben, denkbar ist, sich jedoch davon insofern distanziert, da es diesen Autoren nie um die eigentliche Erfahrung im Kino ging, noch gehen konnte. Vielmehr versuchte ihr Werk eine Verbindung zwischen der Produktion des Films und der Produktion in den Fabriken des modernen und postmodernen Kapitalismus, zwischen Ideologie und

Imperialismus oder Faschismus herzustellen, um so ideologische Verbindungen sichtbar werden zu lassen und sie an der Wurzel zu kritisieren und zu bekämpfen.

Unsere Fragestellung ist nicht so sehr auf eine bestimmte Ideologie bezogen, sondern stellt sich eine viel generelle Frage, die Frage nach der Möglichkeit einer vollsinnlichen Erfahrung im Kino und die Frage nach der Erschaffung eines Kunstwerkes im Wechselspiel zwischen Kinofilm und Kinozuschauer.

Wie uns Simmel in seinem Essay über die Tragödie der Kultur beschreibt, findet sich das Leben gefangen in einem tragischen Prozess, in welchem es aus-sich- heraus und wieder in-sich-zurück-, hin- und hergerissen wird. Auf der einen Seite dieses inneren Zerwürfnisses steht ein Prozess der Verflüssigung, der Veränderung, der Verinnerlichung; auf der anderen ein Prozess der Gerinnung und Kristallisierung. Zwischen diesen beiden Prozessen spannt sich ein Wechselspiel, in welchem der eine den anderen Prozess in eine Bahn bringt, ihn zumindest momenthaft festhält und durch-sich-hindurchleitet, während der andere ihn übersteigt, überflutet und gegen sein eigenes Verschwinden in den Fluten der Vergänglichkeit treibt. Auf der Ebene der Gesellschaft finden wir dieses Wechselspiel in gespiegelter Form wieder "zwischen dem subjektiven Leben, das rastlos, aber zeitlich endlich ist, und seinen Inhalten, die, einmal geschaffen, unbeweglich, aber zeitlos gültig sind. Mitten in diesem Dualismus wohnt die Idee der Kultur" (Simmel 1996: 385).

Nun wird, wie wir bereits erwähnten, dieses Wechselspiel zwischen Subjektivem und Objektivem im Kunstwerk aufgehoben, aber eben nicht im Kunstwerk als Objekt, sondern im lebendigen Kunstwerk, welches in Wechselwirkung mit dem Es-Genießenden steht, in einem sozial-kultivierten Wechselwirkungsprozess. Die Aufhebung findet zwischen dem Zuschauer und dem Kunstwerk statt, so wie der Akt des direkten Sich-miteinander-verbindens zwischen dem teilnehmenden Teil des Zuschauers und dem zur Anteilnahme auffordernden Teil des Kunstwerkes stattfindet. So ist es in der Malerei der Blick, in der Musik das Gehör welche Verbindungspunkte für das jeweilige Kunstwerk werden. Umgekehrt ist es beim Zuschauer die Malerei, die dem Blick als Partner, die Musik, die dem Gehör als Partner dient. Die Schauspielerei jedoch, so sagte uns Simmel, ist "die Kunst der Vollsinnlichkeit, wie Malerei die Kunst der Augensinnlichkeit, Musik die der Gehörsinnlichkeit ist" (Simmel 2001: 309). Im Schauspiel verbindet sich der Schauspieler mit allen Sinnen des Zuschauers. Diese Arbeit der Verzauberung aller Sinne birgt Schwierigkeiten, denn die Trennung zwischen Produzent,

Produktion und Produkt des Kunstobjektes muss in jedem Moment erneut, in einem einfühlsamen Wechselspiel mit dem Publikum geschehen.

Denn es ist so, dass der Schauspieler seine vollsinnliche Realität als "Kunstwerk nicht nur produziert, um dann, wie der Maler oder der Dichter, von ihm hinwegzutreten und es seiner idealen Existenz in seiner einsinnigen Welt zu überlassen, sondern der das Kunstwerk sozusagen selbst und unmittelbar ist - der Schauspieler hat die viel größere Aufgabe, den Zuschauer dauernd vor dem Überschreiten der Kunstgrenze zu behüten, zu dem gerade seine spezifische Aufgabe: die volle Versinnlichung des Kunstinhaltes, dauernd verführen möchte" (Simmel 2001: 27).

Dem Schauspieler kommt demnach eine doppelte Funktion zu, einerseits verführt er uns gemeinsam mit ihm in eine andere Welt zu kommen, eine Grenze (die Grenze der alltäglichen Wirklichkeit der einsinnigen Welt) zu überschreiten, zum anderen hält er uns zurück, lässt den Zuschauer auf einer Distanz und ermöglicht ihm so eine Erfahrung der Synthese und der reflektierten Distanz. Die magische *Kunstverführung* des Schauspielers berührt uns vollkommener, vollständiger als jede andere *Kunstvorführung*, weil der Schauspieler im Momente seiner Wechselwirkung mit dem anteilnehmenden Zuschauer, vollends auf einer Grenze bleibt, also weil er, als Schauspieler selbst mit seinem ganzen Sein, seinem Körper und seiner Seele, der Instabilität der verschiedenen, sich ihm befindenden, nach außen und voneinander weg drängenden Kräfte unterworfen bleibt und sie für uns zu einer Idealität zusammenführt und zwar so, dass wir an dieser zur Synthese und zur Spaltung treibenden Gewalt teilhaben können, ohne sie komplett aufnehmen oder sie gar nur sein zu müssen, sondern sie sind, während wir sie zugleich als Gegebenes von einer sicheren Distanz betrachten können. Die Körper des Schauspielers und des Zuschauers berühren sich, auf der Höhe der idealen Vollsinnlichkeit, erschöpfen sich in einem kultivierten Ritual aus Gefühl, Verführung, Begehren und Körperlichkeit, ein Ritual, welches nur durch das Entstehenlassen einer Aura durch den Künstler möglich wird, durch welche er in den Zuschauer, in dessen lebendige Gesamtheit hineinzugreifen vermag⁷.

Nun verbleibt die Frage wie dies denn im Kino geschehen möge, denn es ist ohne Frage offensichtlich, dass hier der Schauspieler eine andere Rolle spielen muss, uns anders gegenübertritt als in dem Schauspiel des Theaters,

⁷ Vergleiche hierzu mit dem Begriff des liminoiden Rituals in Turner (1979)

mit uns anders kommuniziert und wenn überhaupt, dann auf einem anderen Wege dem Zuschauer ein vollsinnliches Erlebnis besorgen kann. Es ist deshalb ohne Frage ein anderes Erlebnis, welches wir im Kino haben, als dasjenige welches wir im Theater erleben und höchstwahrscheinlich wiederum ganz anders als ein Theatererlebnis zu Zeiten Simmels gewesen ist, denn wie wir von Sennett lernen, hat sich sicher auch das Theater und seine Verführungsstrategie, seine Kapazität zu verzaubern und die Basis dieser Verzauberung im Strudel der Zeit gewandelt und mag, angepasst an die Gesellschaft der Spätmoderne, womöglich gar nicht mehr in der Lage sein, ein vollsinnliches Erlebnis zu erschaffen oder zumindest nicht anders als dies im Kino möglich wäre.

Doch wollen wir nicht zu voreilig unsere Schlüsse ziehen, sondern uns vorsichtig vorantasten. Nun ist es doch so, dass eines der auffallendsten Unterschiede, welchen wir zwischen Kino und Theater wahrnehmen, sich dadurch auszeichnet, das wir im Kino nicht mehr in einem Raume sind mit demjenigen, der uns da auf der Leinwand verführt oder verführen will. Im Gegenteil dem lebendigen Treiben auf der Bühne ist ein aufgezeichnetes Treiben auf der Leinwand gegenübergestellt. Nun könnte man vorschnell meinen, dass der Schauspieler und der Zuschauer hier überhaupt nicht mehr in einer Wechselbeziehung stehen, also nicht mehr aufeinander einwirken, oder zumindest, dass dieser Einwirkungsprozess sehr einseitig ist, nämlich dass einzig der Schauspieler auf das Publikum einwirkt, vermittelt durch das Kunstwerk des Filmes hindurch, jedoch das Publikum vom Schauspieler abgegrenzt und distanziert bleibt.

Diese Distanz könnte darauf basieren, dass der Prozess der Aufzeichnung des Films aus dem Schauspieler so etwas Ähnliches machen würde wie aus dem Maler oder Musiker. Der Schauspieler würde sein Kunstwerk an irgendeinem x-beliebigen Ort ausführen und würde durch das Gefilmtwerden ein Kunstobjekt produzieren, nämlich eine durch die Kamera festgehaltene Spur seiner Bewegungen und Aktionen in einem Zusammenschluss von laufenden Bildern, die seine Bewegungen und Aktionen wiedergeben. Der Schauspieler könnte dann wie jeder andere Künstler sein Werk als Kunstobjekt loslassen, es, von seiner Herstellung und seinem Hersteller gelöst, als Objekt für sich allein in den einsinnigen Raum stellen. Es würde also hier demnach, wie bei anderen Kunstproduktionen, eine Nichtgleichzeitigkeit zwischen Produktion und Konsum, eine Distanz zwischen Schaffung und Vermittlung entstehen, welche zuvor im Theater nicht da war, da der Schauspieler auf der Bühne direkt mit seinem Publikum interagiert. Diese Möglichkeit hätte fundamentale Konsequenzen, weil dann

nicht nur die Berührung mit dem Kunstwerk eine vollkommen andere, sondern weil das Kunstwerk ein vollkommen anderes wäre, nicht die lebendige Performanz des Schauspielers, sondern der Film. Vielleicht ist einer der Gründe, warum sich die Filmstudien so tief und ausschließlich mit dem Blick und der Augensinnlichkeit auseinandergesetzt haben, weil sie den Film fälschlicherweise als visuelles Kunstwerk verkennen, da er seiner Vollsinnlichkeit beraubt, der Malerei und der Fotografie zu ähneln scheint.

Man könnte jedoch auch behaupten, dass der Schauspieler nicht länger der eigentliche Künstler ist, denn der Regisseur, trägt ohne Frage auch und vielleicht in noch größerem Maße zur Erschaffung des Filmkunstwerkes bei. Wollen wir es einmal so formulieren: Obwohl es zweifelsohne im Theater auch einen Regisseur geben mag, so ist doch die Performanz auf der Bühne, die Details der Körperbewegungen, der Gestik und Mimik im Theater viel eher in der Hand des Schauspielers als im Film. Der Regisseur benutzt im Film den Künstler eher wie eine Art Werkzeug, indem er ihn in unendlichen Wiederholungen wie ein Objekt positioniert und benutzt, bis eine Szene die gewünschte Form erreicht hat. Kann in dieser eingeschränkten zur sachlichen Perfektion getriebenen Schauspielkunst noch eine Vollsinnlichkeit durch den Schauspieler produziert werden?

Die Frage zieht eine weitere Diskussion mit sich. Sagte Simmel doch, dass der Schauspieler es versteht, ja es verstehen muss, sich weder vollkommen auf die Wirklichkeit einzulassen, noch sie zu exkludieren, sondern sie in kultivierter Form stilisiert zu integrieren und sie mit der idealen Welt zu verbinden wissen muss, die sich uns als Hoffnung, Glaube, oder inneres Potential vorstellt und durchs Leben treibt.

Zu diesem Zweck war eine der Grundvoraussetzungen eine gewisse Distanz zur Wirklichkeit, ein Abstand, der gehalten werden musste und der durch den Rahmen der Kunstproduktion garantiert wurde. Zum einen galt dies für eine Distanz zwischen Schauspieler und Publikum (symbolisiert durch die Distanz Publikum-Bühne, welche die Einflussnahme des Publikums auf die Bühnenperformanz verhindern und verringern, die Distanz verdeutlichen sollte):

Der Schauspieler indes, dessen Leistung seine volle sinnliche Realität enthält und dadurch schon zu Zufälligkeiten und Stimmungsabbiegungen neigt, der in jedem Augenblick ein reales Publikum sieht und fühlt - ist in unvergleichlichem Maße der Versuchung ausgesetzt, jenem idealen Zuschauer, der der Brennpunkt für die Gesetze seiner Kunst ist, den realen, vor ihm sitzenden zu substituieren und damit aus der Sphäre der Kunst überhaupt herauszufallen (Simmel 2001: 24).

Zum anderen galt es eine Distanz zu schaffen, die der Schauspieler in sich selbst, zu seiner eigenen Wirklichkeit halten muss.

Nun scheint ersteres, die Einflussnahme des Zuschauers auf das Schauspiel im Kino kein Problem zu sein, da eine riesige Distanz zwischen den Zuschauer und den Schauspieler gerückt ist, welche diese Form von Einflussnahme unmöglich zu machen scheint. Jedoch weit gefehlt. Im Gegenteil ist der Einfluss des Zuschauers auf den Filmschauspieler vielleicht grösser als je zuvor. Ist doch die Filmproduktion ein Zweig der Kulturindustrie, so ist sie abhängig von Einnahmen und Erfolg, die den Zuschauern eine bedeutsame Rolle in der Produktion eines Films geben. Ein Film ist ein ökonomisches Objekt in dessen Produktion investiert wird und nur dann investiert wird, wenn es sich lohnt. Zunehmendermaßen wird eine jede Filmproduktion darauf ausgerichtet, was der Zuschauer erwarten könnte und sollte: Dazu werden wirtschaftliche Instrumente der Marktforschung ebenso genutzt, wie ein Sich-Anlehnen an andere erfolgreiche Produktionen, die dann Grundlage für Neuproduktionen werden. Ja der Erfolg des Schauspielers selbst hängt zunehmend von der öffentlichen Meinung ab und erfüllt Rollenerwartungen eines Publikums. Jedoch ist dieses die Schauspielkunst bedrohende Publikum ein ganz anderes, als dasjenige, welches Simmel voraussah. Der Schauspieler spielt zunehmend nicht für ein für die Produktion eines Kunstwerks notwendiges ideales Publikum, er spielt jedoch auch nicht für ein ihn mit Lebendigkeit bedrohendes konkretes Publikum, sondern für ein objektiv/objektiviertes Publikum, welches seine Aufführung nicht mit Zuviel an Lebendigkeit sondern mit dem Tode der objektiven Kultur bedroht. Die Unsicherheit der Schauspieler über ihren Erfolg und den Erfolg eines Filmes, geschaffen durch die Distanz zwischen Schauspieler, Aufführung und Publikum schafft gerade eine größere und nicht geringere Abhängigkeit vom Publikum, einem Publikum jedoch das nun ein distanziert objektiv/objektiviertes Publikum ist.

Abgesehen vom Publikum wird des Schauspielers kunstfertiges Wirken, sein Schauspielern durch den Film und das Festhalten auf Bildern reduziert auf eine andere Form von objektiver Wirklichkeit, eine Wirklichkeit die nicht von den objektiven Zuschauern herkommt, aber die, mit Simmel gesprochen, auch mit der objektiven Kultur, deren unaufhaltsamer Produktion in der Moderne zu tun hat. Trägt doch der Schauspieler im Theater seine Rolle direkt auf der Bühne vor seinem Publikum vor, so fließt in seine Rolle allerlei Sichtbares und Unsichtbares ein. Die fließende Lebendigkeit, die der Schauspieler in die Rolle hineinträgt, lebt nicht nur von den sichtbaren Bewegungen und hörbaren Ausdrücken, sondern von einer Gesamtheit, die

hinter und zwischen diesen Einzelementen schlummert, einer vom Schauspieler, zumindest mitgestalteten Wechselwirkung zwischen all den sichtbaren und hörbaren Elementen seiner vollsinnlichen Performanz. Es ist diese Gesamtheit des Sichtbaren und Unsichtbaren, welche die Vollsinnlichkeit zu generieren in der Lage ist, ein System von persönlichen und unpersönlichen, sozialen und individuell-psychischen Kräften, die im Momente des Schauspiels den Körper des Schauspielers durchfluten und aufs Publikum übergreifen.

(s)eine Gesten und sein Blick, sein Stimmklang und die unbeschreibliche Atmosphäre des Lebens, die jedes Individuum umgibt, ist nicht darin [im Buch]. Um dies alles zu schaffen, kann der Schauspieler nicht das Drama, sondern er muss sein eigenes Sein, seine Instinkte, seine Erfahrungen befragen; an ihnen findet er eine noch unbearbeitet Wirklichkeit, die er in seine Kunstleistung hineinzubilden hat. (...) Dieser Aufgabe gegenüber leistet das vom Dichter Gegebene eigentlich nichts, als die Richtung zu zeigen, in der sie gelöst werden soll, den allgemeinen Rahmen der Persönlichkeit, innerhalb dessen der Schauspieler jene Kunstwerdung eines nur realen Materials vollzieht (Simmel 2001: 22).

Im Falle des Filmes jedoch wird genau ein Teil des Schauspiels verhindert. Wird doch hier, durch die Aufzeichnung des Schauspiels die Bewegung zur Bewegung, der Ausdruck zum Ausdruck, das Wort zum Wort reduziert, als Dinge in den Bildern des Filmes aufgenommen und reproduzierbar gemacht, herausgerissen aus dem ganzheitlichen Rahmen des Schauspiels und in einzelne Elemente und Teilabschnitte zerlegt, so dass selbst das, was auf dem Film an Unsichtbarem gespeichert wird, zum Objekt gerinnen muss, da selbst dieses Unsichtbare in einem Rahmen der Objektivität festgehalten und sein lebendiger Teil eingefroren wird. Das Schauspiel des Schauspielers wird vollständig zu einem Objekt der objektiven Kultur, es gerinnt in den Bildern und Tonbändern des Kinofilms.

Dies ist wohl auch was Benjamin meinte, als er schrieb:

...was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommenssein massenweises (Benjamin 2010: 13).

4. Das Kinoerlebnis mit Simmel lesen

Da wir nun glauben gesehen zu haben, dass ein mögliches vollsinnliches oder zumindest sinnliches Erlebnis im Kino nicht durch den Schauspieler kommen kann, er dieser Fähigkeit der Verzauberung und Befriedung der gesellschaftlichen Widersprüche, durch seiner Reduktion auf die objektive Wirklichkeit seines Tuns und seiner Anbindung an die Macht des allgemeinen, objektiven Publikums beraubt ist, muss nun die Frage gestellt werden, wie es denn dann sein kann, dass das Kino einen solchen Erfolg feiern konnte, wie es beständig und nun schon über mehrere Generationen hinweg, Tag täglich Menschenmassen wie ein Magnet anzuziehen in der Lage ist.

Dies hat unserer Meinung nach zwei Gründe, die in einem strengen Widerspruch zueinander stehen. Zum Einen verzaubert das Kinoerlebnis durch seine Verbindung zur objektiven Kultur, zum Anderen durch seine extrem individualisiert-subjektive Form, die Zuschauer an sich anzubinden.

Wie wir gesagt haben, reduziert der Film die schauspielerische Kunst auf ein schauspielerisches Tun, gerinnt es in Bildern und Tönen und bringt es dazu sich in gleicher Art unendlich wiederholen zu lassen. Zugleich setzt der Film das schauspielerische Tun der Schauspieler zueinander in Beziehung und verwebt sie auf einer Ebene mit Objekten, Gegenständen, Tieren und Pflanzen so, dass diese künstliche Welt in der Lage ist, eine natürliche zu imitieren, jedoch so, dass diese Natürlichkeit unendlich wiederholbar wird. Diese Form der Objektivierung, diese Archivierung von Kunstleistungen nebeneinander, und die daraus entstehende Möglichkeit, sie ständig erneut anzuschauen, zeigt uns dann im Kino in vollem Maße die Macht, welche die objektive Kultur über die lebendige subjektive Kultur gewonnen hat. Durch die reduktive Überführung der Vitalität des schauspielerischen Aktes in die Welt der objektiven Kultur, die sich jedoch dem Publikum nicht als reduktive, sondern als eine vollkommene Überführung zeigt, wird dem Publikum vorgetäuscht, dass die zeitliche Endlichkeit des subjektiven Lebens nun endgültig, vollends in die zeitlos gültige Form der Kultur gegossen werden kann, ohne jedoch an Lebendigkeit zu verlieren.

Durch die Verbindung des Kinos mit diesem Mythos des ewigen Lebens, welcher, zumindest seit Anbeginn der Moderne, herbeigesehnt wird, und Erlösung und Ewigkeit verspricht, wird aus dem Filmerlebnis ein Erlebnis der gemeinschaftlichen sozialen Teilnahme an einem Traum, der einerseits die einzelnen Zuschauer zutiefst befriedigt, der aber auch der gesamten objektiven Kultur das Rückgrat stärkt, den Glauben an deren notwendigen Fortbestand und an ihre Entwicklung bekräftigt und der zwischen den Individuen im Kinosaal einen Zusammenhang auf ihrer Basis webt.

Das Kinoerlebnis wäre demnach das gemeinschaftsstiftende Ritual einer durch objektive Kultur nach Objektivität strebenden Gesellschaft, in welchem der Mythos der Aufhebung des Lebens im Objektiven und Unsterblichen erzählt und zugleich (als zumindest teilweise verwirklicht) gezeigt wird (Couldry 2003; Dayan & Katz 1994) und welches so zu einer kulturellen Dynamik beiträgt, welche die Subjekte übersteigt und in welcher alle aus der Lebendigkeit überführten "Inhalte aber gerade durch ihre Objektivität schließlich einer Eigenlogik überantwortet" bleiben und sich "der kulturellen Assimilation durch Subjekte entziehen" (Simmel 1996: 414).

Nun hatten wir gesagt, dass das Kino, außer durch seine Beziehung zur objektiven Kultur und zur Objektivität als Mythos der Unsterblichkeit für das endliche vitale Leben, seine Anziehungskraft gerade daraus zieht, dass es sich auf die subjektivste Art und Weise an den Zuschauer wendet. Hatten wir doch gesagt, dass der Schauspieler eine notwendige Distanz zum Publikum halten muss, die es ihm ermöglicht, dem Publikum ein vollsinnliches Erlebnis zu verschaffen, in welchem der Zuschauer vollständig und mit allen Sinnen durch die Berührung mit der Aura des Schauspielers am künstlerischen Akte Teil hat, diesen performativen Akt jedoch auch von einer Distanz betrachten kann, da er, der Zuschauer, vom Schauspieler auf seinen Platz zurückverwiesen wird.

Während also im Theater das Erlebnis auf der Bühne und im Publikum wie auf zwei Seiten eines Abgrundes abläuft, also entweder diesseits oder jenseits der Grenze, welche zwischen Bühne und Publikum verläuft, so ist der Fall im Kino sehr anders. Wie wir bereits erwähnten, findet hier die Synthese zwischen dem Unversöhnlichen des gesellschaftlichen und individuellen Lebens, zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, dem Wirklichen und dem Idealen im Zwischenraum zwischen Bühne und Zuschauer, oder noch besser in der Wechselwirkung zwischen dem teilnehmenden Teil des Zuschauers und dem zur Anteilnahme auffordernden Teil des Filmes in Wort, Bild und Ton statt. Doch was heißt das denn konkret?

Während wir uns einen Film ansehen, treten die Aufnahmen der objektivierten Gesamtheit der schauspielerischen Akte, gegossen in einzelne Charaktere, die Beziehungen zwischen verschiedenen Charakteren und die umweltlichen Gegenstände, welche sich in einer Szene befinden, zu uns als Zuschauer in Kontakt und laden uns zur Identifikation mit dem einen oder anderen Charakter ein. Zu dieser Kontaktaufnahme werden vor allem Emotionen benutzt, die durch die Schauspieler so realistisch wie möglich in einer Szene aufgeführt wurden und in die als für den Zweck des Verbindens mit dem Zuschauer als richtig erkannten Stellen eingefügt und in diesen

aufgeführt werden. Um diese Emotionen fühlbar zu machen, benötigt man jedoch nicht nur die schöpferische, schauspielerische Leistung, es werden neben Licht, Nahaufnahmen und neben bewegenden Szenen mit emotionalen Szeneninhalten, und Szenegenständen auch Musik, und Klänge benutzt. Sie alle bilden eine gemeinsame Oberfläche, die uns gleichmäßig entgegentritt, stimuliert und berührt, um so unsere Emotionen in ihrem Spiel mit denen des Filmes zu vermengen.

Wenn sich nun also des Zuschauers emotionale Welt mit der des Films verbindet, so heißt das, dass seine Emotionen mit den Emotionen auf der Leinwand in Verbindung treten und so im Zwischenraum zwischen Kinosaal und Leinwand des Zuschauers Schicksal mit dem Gezeigten, sein Leben mit dem mythisch objektivierten Leben, welches sich uns gefühlvoll einführend auf der Leinwand vorstellt, verwebt. Eine Situation, in welcher die Individualität des Zuschauers hervorgehoben, sein Wunsch nach Einzigartigkeit befriedigt wird. Darüber hinaus geschieht diese Berührung im Kinosaal durch Emotionen in einer gewissen Gleichmäßigkeit nicht nur dem einzelnen Zuschauer, sondern ebenso den Zuschauern in seiner Umgebung. Durch die gleich(mäßig)e Wahrnehmung des Filmerlebnisses gemeinsam mit Anderen werden Gefühle sozial auf die einladende Emotionalität des Filmes abgestimmt. Durch dieses gemeinschaftlich emotionale Erlebnis bringen wir zum Einen unsere emotionale Welt in eine gewisse Synchronie mit der all der anderen Zuschauer und mit der emotionalen Welt auf der Leinwand, zum anderen jedoch verstehen wir uns als vollkommen unabhängig und frei und können uns, wie in uns selbst befindend, bewegen, die Geschichte auf der Leinwand mit der unsrigen verbinden, ohne dabei auf die Lebensgeschichte unseres Nachbarn Rücksicht nehmen zu müssen.

Ist diese emotionale Verbindung erst einmal gewebt, geht unsere (Lebens-) Geschichte in der Geschichte auf der Leinwand auf. Wir werden Teil der Person auf der Leinwand, sie nimmt Teile unserer Vergangenheit auf, füllt sich mit uns, unserem Leben, unserer Vitalität, unserem Begehren. Was wir nun von dem Filmcharakter erwarten, ist nicht länger die Darstellung einer Situation, die Distanziert idealen Einigkeit mit den großen Widersprüchen, an welcher wir Teil haben, wir werden im Filmereignis dazu bewegt eine direkte Erfüllung unserer konkreter Wünsche, unseres Begehrens zu erwarten, eine Aufhebung unserer Widersprüche, die da liegen zwischen unseren Träumen und unserer Realität und beginnen so beständig unser Begehren auf das Gezeigte einzustimmen. Denn so wie wir erwarten, dass der Filmcharakter unser Begehren erfüllt, so ist der Film in der Lage, unser Begehren aufzunehmen und zu verformen, es mit dem filmischen Begehren

zu belegen. Wir sind also beim Wechsel vom Schauspieler zum Film als Objekt der Verführung, von der Kunst zur Wirklichkeit, von der kunstvollen Erschaffung von Distanz zur Aufhebung von Distanz, vom Befriedigen eines höheren (moralischen) Begehrens, zu der Befriedigung unseres Begehrens gegangen.

Im Cinematischen Erlebnis ist es nicht länger ein Schauspieler, der für uns stellvertretend zwischen den unterschiedlichen gesellschaftlichen Kräften vermittelt, uns mit einer göttlich-vitalen Idealität verbindet, sondern es sind unsere Emotionen, die mit den gezeigten Emotionen verschmelzen und uns so auf beide Seiten der Show bringen, uns diese Show der Aufhebung eben nicht distanzieren, sondern sie uns nahebringen, in einem langsamen Aneinander-Angleichen in welchem beide Seiten – Film und Zuschauer – der objektiven Kultur unterworfen werden. Man könnte also sagen, dass wenn die Kunst des Schauspielers die Erschaffung der Vollsinnlichkeit ist, in welcher alle unsere Sinne in ein Spiel mit den großen Widersprüchen der Gesellschaft hineingebracht werden, dann sind es im Film nicht die Sinne, sondern die Emotionen, die geschaffen und angerufen werden. Man berührt sich emotional und nicht länger sinnlich.

Die Macht des Filmes basiert auf der Einung dieses einen großen Widerspruchs, nämlich auf dem Fundament der Objektivität unser objektiv Subjektivstes zu engagieren und zu integrieren, Objektivität und Subjektivität auf beiden Seiten, im Film und im Kinosaal, miteinander zu verweben und uns so unsere Träume als Wirklich erscheinen zu lassen, während die Wirklichkeit, auf welcher der Film fußt und die er vermittelt, unsere Träume durchformt. Diese zweipolige Macht des Filmes korrespondiert mit der Tatsache, dass der Film als zwei Dinge gesehen werden kann, als Objekt der Kultur, als ein Bestandteil dieser, oder als Mittel der Kultur, welches zu deren Vermittlung beiträgt. Wer würde sich hier nicht an Simmels Ausführungen über Geld in der Philosophie des Gelder erinnern fühlen?

Bevor wir diesen Artikel abschließen, ist noch eine Frage offen geblieben, welche den Schauspieler und seine Distanz zu sich selbst betraf. Sehen wir doch in der Welt des Kinos, das gerade das Persönlichste des Stars, für sein Schauspiel benutzt wird, ja das ein Teil dieser Wirklichkeit des Schauspielers, welche für Simmel aus dem Kunstschaffen herausgehalten werden musste, nun wichtigster Bestandteil seiner Fähigkeit als Schauspieler geworden ist, teilweise in seine Rollen einfließen muss, Teil seiner objektiven Möglichkeiten, und der Bewertung seiner schauspielerischen Leistungen ist, die wiederum sein Schauspielern beeinflusst. Dieses Herauskranken des Schauspielers als Person hat eine wichtige Funktion für das Kino. Hatte doch

im Theater das vitale Vermitteln, das Aura-hafte des Schauspielers, kommend aus seiner körperlichen Präsenz, seiner subjektiven Lebendigkeit, welche, wenn auch suspendiert, Teil des Schauspiels ist, dazu geführt, dass das Publikum verführt werden konnte, so ist im Kino diese Verführung auf der Basis der distanziert-eindringenden Emotionen des Filmes unmöglich. Durch die Verbindung des, außerhalb des Schauspiels stattfindenden, Lebens des Schauspielers mit seiner Rolle und dem Film, wird versucht dem objektivierten Film, welcher Teil der objektiven Kultur geworden ist, eine Lebendigkeit zurückzugeben, dem Publikum eine Aura vorzuspiegeln, die des Zuschauers Lust nach Leben künstlich befriedigt. Der Schauspieler erschafft noch immer eine Aura, jedoch nicht eine golden leuchtende Aura des lebendigen Schaffens, sondern eine künstlich-matte des objektiv kulturellen Treibens, eine Aura der Kognition und Emotion, eine Aura, die nicht vollsinnlich verführt, jedoch das Tiefste und Individuellste so in sich zu binden vermag, dass es erscheint, als hätte man Teil am magischsten Ritual, am schöpferischsten Punkt des individuellen und gesellschaftlichen Seins.

Walter Benjamin hatte bereits auf den erscheinenden Persönlichkeitskult der Stars in der Ära der verschwindenden Aura hingewiesen, ihn als den Ersatzort erwähnt, an dem die künstliche Erzeugung der Aura noch möglich erscheint, denn hier, in ihm, gibt es noch eine gewisse Singularität. Ein Film mag tausend-, ja millionenfach reproduzierbar sein, der Schauspieler bleibt, obwohl er als bewegendes und sprechendes Bild in seiner schauspielerischen Funktion reproduzierbar wird, als Mensch irreduzibel und einzigartig. Genau diese Einzigartigkeit des Schauspielers als Mensch erlaubt es einen Teil des Aura-haften, wie in einem vergangenen Echo wiedererklingen zu lassen.

Durch seine neue Funktion als Aura für das Kunstwerk, welches nun der Film ist, wird der Star, der Mensch hinter dem Schauspieler, zum sinnlichen Objekt, zum Fetisch der Massen. Den Star zu berühren, in seiner oder ihrer Nähe zu sein, oder zumindest um ihn und sein Leben zu wissen, wird zu einer notwendigen Ergänzung des (Kino-) Rituals und zu einer wichtigen Befriedigung der Lust des Zuschauers nach Lebendigkeit. Der Star bringt zu dem Exhibitionswert des, unter seiner Beihilfe hergestellten, Kunstwerkes der objektiven Kultur den Kultwert, ein Wert, der sich auf des Stars ökonomisch-sachliche Kapazität bezieht, den zuschauenden Massen das Gefühl von Lebendigkeit durch eine, seine subjektive lebendige Wirklichkeit zu geben.

Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht (Benjamin 2010: 28).

In der Wechselwirkung zwischen Zuschauer und Star, wie schon zwischen Zuschauer und Film sind Emotionen ein wichtiger Bestandteil der Verbindung. Wir wollen nicht nur wissen, wie unser Star aussieht, wir wollen wissen, was er fühlt, wen er liebt, woran er denkt, wir fühlen mit ihm, trauern und freuen uns mit ihm oder sind womöglich hoffnungslos in ihn verliebt und wir wünschen uns, dass das, was wir fühlen, ihn ebenso berühren kann, wie es uns berührt, was er fühlt.

Was wir mit unseren Stars fühlen und was wir über ihre Gefühle glauben zu wissen, beeinflusst wie wir sie sehen, auch wenn sie auf der Bühne stehen. Die Emotionen, die auf der Leinwand dargestellt werden, verweben sich objektiv und subjektiv mit denen, die uns mit den Stars verbindet. Einerseits werden durch die zur Kohärenz treibenden Kräfte der objektiven Kultur Star und Schauspiel objektiv aufeinander zugeführt, andererseits wird durch das Begehren von Kohärenz durch die Zuschauer das Leben des Stars mit dem Schauspiel auf der Leinwand verwebt.

Schluss

Wie wir gesehen haben, sind Emotionen das Schlüsselement der Kinoerfahrung – Emotionen, die wir mitbringen, Emotionen, von welchen wir glauben zu wissen, dass sie unsere Stars fühlen, Emotionen, die produziert werden, Emotionen, die gezeigt werden, Emotionen, die wir als Zuschauer empfinden in dem Moment des Sehens, und Konsumierens des Filmes, Emotionen, die auf der Leinwand repräsentiert werden, wie in einer Externalisierung unseres Unbewussten, wie auf einem externen Laufwerk unserer Seele, dass wir als ein Objekt, außerhalb unserer selbst sehen, aber individuell, subjektiv erleben, weil es mit diesem, unserem innersten Subjektiven gefüllt ist. Es ist auf der Basis von Emotionen, dass wir unsere Kultur im Kino (er-)leben, den Kreislauf zwischen der Veräußerung unseres Innersten und der Verinnerlichung unserer an unser Äußerstes projizierten objektiven Kulturgegenstände, zwischen ‘subjektiver Seele und objektivem geistigen Erzeugnis’ (Simmel 1996: 389) schließen.

Die zentrale Bedeutung von Emotionen bringt uns wieder auf den Anfang dieses Artikels, auf den Kinobesuch als Ritual zurück. Anthropologen, unter ihnen Emile Durkheim und Victor Turner, haben stets Emotionen als wichtige Bestandteile von Ritualen betrachtet. Und Turner war es, der auf den ritualen Charakter des Theaterbesuchs im modernen Zeitalter bereits hindeutete (Turner 1979) und so eine gewisse Parallelreflektion zu Simmels Reflektionen über den Schauspieler eröffnet. Für Turner sind Theaterbesuche “liminoide”

Rituale, Rituale, die anstatt, wie im Falle liminaler Rituale⁸, zyklische, an einen magischen Kalender gebundene Zeremonien, an denen die ganze Gemeinschaft teilnehmen muss, zu sein, nicht die gleiche Form von Partizipation von der ganzen Kollektivität verlangen, sondern die sich genügen mit der aktiven Partizipation weniger Eingeweihter, welche die Anderen, nicht aktiv Partizipierenden, durch das Ritual führen, diese durch ein gemeinsames Konsumieren an ihrer momentanen Transgression teilhaben lassen, und ihnen so die Möglichkeit einer kollektiven Grenzerfahrung verschaffen, zu welcher die Zuschauer, sich jedoch nicht selbst, wie in liminalen Ritualen, der “gefährlichen” Grenze der Gesellschaft selbst aussetzen, sondern sie nur nachempfinden müssen. Aktiv Partizipierende und Zuschauende spielen im liminoiden Ritual Turners eine ähnliche Rolle, wie der Schauspieler und der Zuschauer im Schauspiel in den Reflektionen Simmels über den Schauspieler. Der Schauspieler im Theater ist für Turner, wie für Simmel, ein paradigmatisches Beispiel eines Eingeweihten, der noch durch seine “Zauber” – Künste in der Lage ist, uns in eine andere Welt zu transportieren, uns loslöst von der Welt außerhalb des Theaters.

In diesen liminoiden Ritualen spielen wie auch in liminalen Ritualen Emotionen schon eine bedeutsame Rolle, aber sie sind nur Teil einer größeren Verführung und Verzauberung, ein Teil eines magischen Ganzen, mit dem sie verwebt sind. Im Kinoerlebnis ist das anders.

Die cineastische Erfahrung ist sicherlich nicht weniger ein Ritual. Jedoch ein Ritual einer neuen Richtung, ein neuer Typus von Ritual, ein Ritual der Lichter und Illusionen, das sich unabhängig von uns und den Schaustellern vor unseren Augen entfaltet, immer gleich, sich immer wiederholend, aber dabei tief in uns einwirkend; nur Sinn ergebend, indem die Bilder, Töne, imaginierten Geschmäcke und Berührungen sich an unsere Erinnerungen, Hoffnungen, Ängste und Wünsche heften, sie untereinander und mit den Erinnerungen, Hoffnungen, Ängsten und Wünschen der anderen Zuschauer verbinden in der gemeinsamen Erfahrung des Zuschauens, die ganz und gar durch Emotionen wirkt.

⁸ “Public reflexivity is also concerned with what I have called “liminality”. This term, literally “being-on-a-threshold”, means a state or process which is betwixt-and-between the normal, day-to-day cultural and social states and processes of getting and spending, preserving law and order, and registering structural status. Since liminal time is not controlled by the clock it is a time of enchantment when anything might, even should, happen” (Turner 1979: 465).

Im Kino erleben wir und nehmen wir Teil an einem spätmodernen, einem, wenn wir so möchten, (s)imulativen Ritual, welches weder die magische Gesamtheit in uns, noch einen kunstfertigen Teil, einen magischen Eingeweihten der Gesellschaft impliziert, sondern direkt unsere Emotionen und durch diese unsere Lebensgeschichten mit der objektiven Kultur verwebt: Wir kommunizieren mit der Gesellschaft (mit dem Film, mit der Institution und mit dem Gebäude Kino, als Ausdrücke der objektiven Kultur, mit den unmittelbaren Anderen, die uns durch die Erfahrung – und manche nach der Erfahrung – begleiten, und mit dem gesellschaftlichen Teil in uns selbst) und sie mit uns. Wir nehmen im Kino etwas von dieser Gesellschaft, in der wir leben, auf, aber nur indem wir aus dem, was wir wahrnehmen, etwas “Eigenes” machen, indem wir unser eigenes, pulsierendes Leben in die leblosen, künstlich animierten Bilder und Töne injizieren, und daraus eine einzigartige, individuelle, und trotzdem (durch das gemeinsame Erlebnis mit Anderen und die gemeinsame Grundlage des Filmes) teilbare Erfahrung machen.

Bibliografie

BENJAMIN W., 2010, *Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien Zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

COULDRY N., 2003, *Media Rituals: A Critical Approach*, Routledge, New York and London.

DAYAN D., KATZ E.I., 1994, *Media Events: The Live Broadcasting Of History*, Harvard University Press, Cambridge MA.

FRITSCH D., 2009, *Georg Simmel Im Kino: Die Soziologie Des Frühen Films Und Das Abenteuer Der Moderne*, Transcript, Bielefeld.

ILLOUZ E., 1997, *Consuming The Romantic Utopia: Love And The Cultural Contradictions Of Capitalism*, University Of California Press, Berkley.

JAMESON, 1995, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema And Space In The World System*, Indiana University Press, Bloomington.

JAMESON F., 2007, *Signatures Of The Visible*, New Ed. Routledge, London and New York.

KRACAUER S., 2004, *From Caligari To Hitler: A Psychological History Of The German Film*, Rev Exp., ed. by Leonardo Quaresima, Princeton University Press, Princeton.

KRACAUER S., 2012, *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays On Film And Popular Culture*, ed. by Moltke Johannes and Kristy Rawson, University Of California Press, Berkley.

KRACAUER S., 1997, *Theory Of Film*, Princeton University Press, Princeton.

SENNETT R., 2003, *Fall Of Public Man*, Penguin Books, London.

SIMMEL G., 1993, *Gesamtausgabe* in 24 Bänden, Band 8 (*Aufsätze Und Abhandlungen 1901-1908*), Band II, Bd 8/II, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

SIMMEL G., 1996, *Gesamtausgabe* in 24 Bänden, Band 14 (*Hauptprobleme der Philosophie; Philosophische Kultur*), Suhrkamp, Frankfurt am Main.

SIMMEL G., 1999, *Gesamtausgabe* in 24 Bänden, Band 16 (*Der Krieg Und Die Geistigen Entscheidungen; Grundfragen Der Soziologie; Vom Wesen Des Historischen Verstehens...*), Suhrkamp, Frankfurt am Main.

SIMMEL G., 2001, *Gesamtausgabe* in 24 Bänden, Band 12 (*Aufsätze Und Abhandlungen 1909 - 1918*), Suhrkamp, Frankfurt am Main.

TURNER V., 1979, *Frame, Flow And Reflection: Ritual And Drama As Public Liminality*, «Japanese Journal Of Religious Studies» 6/4, December, S. 465–499.