Schiller und der ästhetische Zustand im Kino. In: Doris Kern, Sabine Nessel, (Hg.): Unerhörte Erfahrung. Texte zum Kino. Festschrift für Heide Schlüpmann. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2008, S. 280-288.

Schiller und der *ästhetische Zustand* im Kino

Marc Ries

In seinen Versuchen zu einer Theorie der *ästhetischen Welt* konzeptualisiert Friedrich Schiller – vielleicht ambivalent für eine heutige Lektüre – wiederholt die Kategorie der *Schönheit*.* Ihr wird, weit über ihre Bedeutung für das einzelne Kunstwerk, eine universelle, kulturtechnische Aufgabe zugesprochen. Kant war in seiner Analytik des Schönen in der »Kritik der Urteilskraft« wesentlich an »Geschmacksurteilen« im Konstitutionsprozess des – aufgeklärten, bürgerlichen – Subjekts interessiert, für Schiller hingegen galt, die Schönheit als *notwendige Bedingung der Menschheit* zu begreifen, sie als *objektiver Begriff* ontologisch wie anthropologisch, gegen *die Unvermeidlichkeit des Empirischen*, zu fundieren. Dabei wird Schönheit synonym oder in direkter Beziehung zu anderen Begriffen wie *Schein*, *Spiel*, *lebende Gestalt*, *Freiheit*, *Form* und eben *Menschheit* verwendet. *Menschheit* ist für Schiller eine utopisch-humanistische Figur, vielleicht das »Volk, das es noch nicht gibt, das fehlt« (Deleuze), das es über ein ästhetisches Werden erst zu gewinnen gilt. Sie ist denn auch das *Geschenk*, das sich uns aus Kunst, aber viel mehr noch aus *Lebenskunst* zu erschließen vermag. Lässt sich die Fundamentalkategorie *Schönheit*, wie sie Schiller entworfen hat, auch für eine »Ästhetik des Kinos«, eine Lebenskunst im Kino gewinnen?

Doppelte Erfahrung zugleich. Brief fünfzehn, achtzehn, einundzwanzig und vierundzwanzig

Wenn Schiller das erste Mal in den Briefen *Schönheit* ableitet, passiert das mit der gewichtigen Setzung jener von ihm originär in die ästhetische Theorie eingeführten *Kraft*, dem *Spieltrieb,* in

* Die im Text kursiv gesetzten Wörter und Sätze sind entnommen aus: Friedrich Schiller, *Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner*, und *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, beide in: Sämtliche Werke, Band V, München, Wien: Hanser 2004 – die Kapitelüberschriften enthalten die genauen Daten der einzelnen Briefe.

welchem beide zuvor etablierten, konventionellen Kräfte – der sinnliche Trieb oder Stofftrieb und der Formtrieb – verbunden wirken:

Der Gegenstand des sinnlichen Triebes in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Leben in weitester Bedeutung; ein Begriff, der alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen bedeutet. Der Gegenstand des Formtriebs, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Gestalt, [...]; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich faßt. Der Gegenstand des Spieltriebs, in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also lebende Gestalt heißen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dienen.

Hier treten drei wirkmächtige Konzepte in Beziehung: Der *Spieltrieb*, sein Objekt die *lebende Gestalt*, welche ein Synonym für alle Erscheinungen als *ästhetische*, damit auch für die *Schönheit* ist. Für Schiller ist vor allem die vom und als *Spiel* realisierte freie *Gemeinschaft*, die zweckferne *Einheit* zwischen Formtrieb und Stofftrieb wichtig. Aus dieser Allianz erscheint Schönheit als Resultat einer komplexen Wechselwirkung zweier antagonistischer Kräftefelder, von Sinnlichkeit/Gefühl/Leiden und von Reflexion/Begriff/Form. Von Leben und Gestalt. Die Vereinigung von Stoff- und Formtrieb ist als *Aufhebung* zu denken, für die Akte des Spiels gilt es, die Verbindung *so rein und vollständig durchzuführen, daß beide Zustände in einem Dritten gänzlich verschwinden und keine Spur der Teilung in dem Ganzen zurückbleibt*. Der ästhetischen Erfahrung sollen also Stoff und Form – synchronisiert in Raum und Zeit – in einer unauflösbaren Einheit als lebende Gestalt, d.i. Schönheit begegnen. Diesem kaum erreichbaren idealischen Endpunkt einer *reinen Schönheit* gehen jedoch viele Phasen voraus, deren Beschreibung zudem einen viel näheren Bezug zur Gegenwart aufweist. Etwa wenn Schiller davon berichtet, wie das Individuum mit *seiner schwindelnden Imagination*, *auf den Flügeln der Einbildungskraft* sich *ins Endlose auszudehnen* beginnt, *nach ewig dauernden Veränderungen* strebt, eine *grenzenlose Dauer des Daseins und Wohlseins, bloß um des Daseins und Wohlseins willen* begehrt, »ohne« das *Absolute* zu erreichen, bzw. erreichen zu wollen. Dann scheint die Gemeinschaft der Kräfte auf Praktiken anwendbar, die weit über die ästhetische Praxis des späten 18. Jahrhunderts hinausweisen.

Es überrascht vielleicht, dass der Begriff *Gestalt* – als Objekt aller Vernunfttechniken – im Verlauf der »Briefe« keine Verwendung mehr findet, vermutlich hat Schiller mit diesem vor allem dem »Gestaltungswillen« der Naturwissenschaften und der – revolutionären – Politik seiner Zeit kritisch begegnen wollen. Das Modell des Spieltriebs, damit der Schönheit, lässt sich sicherlich auch als Regulativ einer Selbstermächtigung von Rationalität verstehen und anwenden. Die Formel *lebende Gestalt* kann in dieser Entwicklung gleichwohl auf die, wenige Jahrzehnte nach den »Briefen« mit der Fotografie einsetzende »Ästhetik der Reproduktion« übertragen werden. Die »Berührung« des – lebenden - Fotografierten mit dem fotografischen Träger über den Schematismus der opto-physikalischen Mechanik lässt eine *Gestalt*, eine *Erscheinung* spielerisch entstehen, die als eine solche fotografische Erscheinung in universeller Anerkennung als »schön« bezeichnet wurde und wohl auch immer noch wird. Fotografie als lebende Gestalt ist der technisch-symbolischen Union von körperlicher Präsenz und apparativem Gesetz entsprungen. *Schön* meint hier die ästhetische Erfahrung eines existentiellen Spiels der Selbstvergewisserung über automatisch hergestellte Selbstbilder. Und Fremdbilder. Denn die Zustimmung findet sich auch in der foto-mythographischen Arbeit von Ausstellungen – etwa in der von Robert Steichen konzipierten »Family of Man« – und massenmedialen Erscheinungsweisen, die den Anderen, den Fremden beschwören. Hier lässt sich schnell zeigen, dass *die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Notwendigkeit, des Leidens mit der Freiheit den Begriff der Menschheit vollendet.* Erst die Verbindung des vergänglichen Körpers mit (s)einer technisch-imaginären Form, des Realen mit dem Apparativen überführt das Individuum in einen ästhetischen Zustand, der weit über den seines individuellen Daseins hinausweist. *Eben dadurch aber ist etwas Unendliches erreicht. [...] das Vermögen, welches dem Menschen in der ästhetischen Stimmung zurückgegeben wird, müssen wir als die höchste aller Schenkungen, als die Schenkung der Menschheit betrachten. Freilich besitzt er diese Menschheit der Anlage nach schon vor jedem bestimmten Zustand, in den er kommen kann; aber der Tat nach verliert er sie mit jedem bestimmten Zustand, in der er kommt, und sie muss ihm, wenn er zu einem entgegengesetzten soll übergehen können, jedesmal aufs neue durch das ästhetische Leben zurückgegeben werden. Es ist also nicht bloß poetisch erlaubt, sondern auch philosophisch richtig, wenn man die Schönheit unsre zweite Schöpferin nennt.* Schönheit, das meint

also auch die tagtäglich wieder ermöglichte Vergewisserung einer alle Menschen gleichermaßen verbindenden Idee, die Idee der Menschheit. Nicht die einer ethisch, über Sittengesetze verabsolutierten Menschheit, sondern die einer Wahrnehmung des Anderen im gestimmten Raum des Bildes.

Im Kino findet dieses Spiel der Erscheinungen als Schöpfungsakt eine weitere Zustimmung. Nun sind es die mannigfaltigen Bewegungen der leidenschaftlichen Körper, die in der Tätigkeit, mit dem »Cogito« der Kamera vielfältige bewegte Bilder hervorrufen. Zwischen *Leiden* und *Denken* wird die Welt im Kino *klein* und *leicht*. Denn wenn an diesem »anderen« Ort *das Wirkliche* (der Körper) *mit Ideen* (und filmischen Formen) *in Gemeinschaft kommt, verliert es seinen Ernst, weil es klein wird, und indem es mit der Empfindung zusammentrifft, legt das Notwendige seinen Ernst ab, weil es leicht wird.* Im Kino ist die Schönheit *zwar Form, weil wir sie betrachten; zugleich aber ist sie Leben, weil wir sie fühlen. Mit einem Wort: sie ist zugleich unser Zustand und unsre Tat.*

Erscheinung Schein. Brief sechsundzwanzig

Die Notwendigkeit einer dritten Kraft, die das Schöne als Selbsterfahrung von Menschsein hervorbringt, stellt Schiller nicht nur spekulativ her, er rekonstruiert sie auch in anthropologischer Absicht. Dabei wird das *Erscheinen* und *Betrachten* zu einem zentralen Topos einer Entwicklungsgeschichte des Ästhetischen. Dieses wird als Folge einer Ausdifferenzierung der Sinne definiert. *Die Natur selbst ist es, die den Menschen von der Realität zum Scheine emporhebt, indem sie ihn mit zwei Sinnen ausrüstete, die ihn bloß durch den Schein zur Erkenntnis des Wirklichen führen. [...] Was wir durch das Auge sehen, ist von dem verschieden, was wir empfinden; denn der Verstand springt über das Licht hinaus zu den Gegenständen. Der Gegenstand des Taktes ist eine Gewalt, die wir erleiden; der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen.* Diese Arbeit der »höheren« Sinne und vor allem ihre »Verlängerung« in Apparaturen mit Beginn der Neuzeit macht den Ausbau eines Wahrnehmungsdispositivs notwendig, das über ein Innen-/Außenregulativ nunmehr auch Arbeit am Ästhetischen selbst wird. *Erst wenn der Mensch in seinem ästhetischen Stande die Welt außer sich stellt oder betrachtet, sondert sich seine Persönlichkeit von ihr ab, und es*

erscheint ihm eine Welt, weil er aufgehört hat, mit derselben Eins auszumachen. Die Betrachtung (Reflexion) ist das erste liberale Verhältnis des Menschen zu dem Weltall, das ihn umgibt. Das Dispositiv legt fest, dass sich zunächst ein Verhältnis der Trennung, eine Determination vom Subjekt als Betrachter zum Objekt als Welt etabliert. Erst mit diesem Verhältnis, dieser Sinneslogik passiert Erscheinung, zeigt sich die Welt als Schein und Form. Sie wird allererst in dieser Anordnung zu einer Welt für uns. *Sobald der Mensch einmal so weit gekommen ist, den Schein von der Wirklichkeit, die Form von dem Körper zu unterscheiden, so ist er auch im stande, sie von ihm abzusondern; denn das hat er schon getan, indem er sie unterscheidet. Das Vermögen zur nachahmenden Kunst ist also mit dem Vermögen zur Form überhaupt gegeben.* Das liberale Verhältnis von Sehen, Schein, Form wird eine ganze *Welt des Scheins* ausbilden, für die das Ästhetische in zunehmend verfeinerten Operationen Motor ist. Es bildet sich eine *Kunst des Scheins* aus, die aus dem *wesenlosen Reich der Einbildungskraft* – also einer Welt, die auf Wesen zugunsten von Schein und (Ober)Flächen verzichtet – stets neue Welten, mit Kant gesprochen, „eine andere Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt", schafft. *Sobald der Mensch anfängt, mit dem Auge zu genießen, und das Sehen für ihn einen selbständigen Wert erlangt, so ist er auch schon ästhetisch frei, und der Spieltrieb hat sich entfaltet.* Wie früh oder wie spät sich allerdings dieser ästhetische Trieb entwickelt, *das wird bloß von dem Grade der Liebe abhängen, mit der der Mensch fähig ist, sich bei dem bloßen Scheine zu verweilen*. Der *ästhetische Schein* zeigt notwendig eine *Gleichgültigkeit gegen die Realität*, da er *weder Realität vertreten will, noch von derselben vertreten zu werden braucht*. Er hat sie in einer Weise in sich aufgenommen, sie sich einverleibt, dass sie nunmehr dem Zuschauer, der Zuschauerin als *Freiheit in der Erscheinung* begegnen kann.

Verlieren. Kallias, 28. Februar 1793

Diese knappe doch sehr einnehmende Formel für *Schönheit als Freiheit in der Erscheinung* bewegt Schiller vom *Naturschönen* zum *Kunstschönen*, an diesem problematisiert er in der Folge die Schwierigkeit der *Nachahmung*, der *Repräsentation*. *Das Kunstschöne nämlich ist nicht die Natur selbst, sondern nur eine Nachahmung derselben in einem Medium, das von dem Nachgeahmten materialiter ganz verschieden ist. Nachahmung ist die formale Ähnlichkeit des Materialverschiedenen.* Da

nun das Medium selber eine eigene *Individualität* und *Natur* hat, ebenso wie der Künstler, ringen im Kunstprozess *dreierlei Naturen* miteinander: *Die Natur des Darzustellenden, die Natur des darstellenden Stoffes und die Natur des Künstlers.* Hier nun verzweigen sich die Wege: Schiller erwartet vom *Kunstprodukt*, von der *freien Darstellung*, dass *das Nachgeahmte seine reine Persönlichkeit auch in seinem Repräsentanten behauptet*, dass *die Natur des Mediums von der Natur des Nachgeahmten völlig besiegt* erscheint. Dies wird die »moderne« Kunst verweigern, sie wird in vielen ihrer Erscheinungsformen exklusiv die »Natur des Mediums«, später dann die »Natur des Künstlers« selbst beschwören und die Nachahmung ablehnen. Für die Entwicklung der »Reproduktionstechnik Kino« jedoch scheint Schiller die adäquate Gebrauchsanweisung zu formulieren. *Bei einem Kunstwerk also muss sich der Stoff (die Natur des Nachahmenden) in der Form (des Nachgeahmten), [...] die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren*. Bei einem Film muss sich die apparative Wirklichkeit in der filmischen Erscheinung verlieren. D.h. die Natur des Kinematographischen muss in der Natur der abgebildeten Körper, welche *biegsam und weich* sind, *völlig untergegangen sein, und weder das Gefühl noch das Auge darf daran erinnert werden*. Die *Form* ist auch im Film bloße *Erscheinung*, d.i. das Bild *scheint ein Mensch*, aber es bleibt, in der Wirklichkeit, Bild.

Verlieren ist hier Teil eines ästhetischen Aktes, mit dem Schiller ein Sich-Entziehen, ein Auflösen, vielleicht eine Negation von Faktischem bezeichnet, etwas, das sich unauffindbar macht, eine Aufhebung in sich selber praktiziert. Zugleich ruft das Verlieren auch die Möglichkeit eines Wiederfindens hervor, doch ist das Zurückgekommene dann noch ein Gleiches, das Selbe, ist das Verloren-Werden nicht vielmehr ein Unsichtbar-Werden in der Absicht, ein neues Sichtbares werden zu lassen? Immerhin hat die Auflösung ein Ziel, die filmische Erscheinung, den Schein, die Form. Erscheinen meint nun nicht (mehr) die pure automatische Abbildung eines Sehvorgangs, sondern den intentionalen Akt einer Bildfindung. Die technische Wirklichkeit verliert sich in der geformten Erscheinung eines Bildes um zugleich in diesem Bilde als eine andere wiederzukehren. Als Wirklichkeit des Bildes. Um die Erscheinungen besser zu unterschieden, lässt sich sagen, dass für die erste das Reale nach dem Schematismus unserer Wahrnehmung aufgelöst wird, wir die Dinge also sich verlieren lassen in unserem perzeptiven Regelwerk, um sie in der Folge als unsere eigenen Dinge – *a priori* – wiederzufinden.

Für die zweite, die unbedingte, gilt, dass Wirklichkeit in der *Autonomie der Erscheinung* sich auflöst, die Dinge also mit der Form und im Scheine andere werden und sie uns nunmehr als *ästhetische* gegenübertreten. Ihre Form erklärt sich selber, sie ist regelfrei. Insoferne können wir ästhetische, filmische Dinge kaum als Referenz gelten lassen. Das würde bedeuten, dass wir sie nutzen und verändern können. Sie stehen uns aber gegenüber und wir können ihnen bloß begegnen, müssen sie auch wieder verlassen. Das ist ihre Freiheit. *Freiheit in der Erscheinung*. Autonomie ihrer Formen, Autonomie ihrer Präsenz.

Bestimmungsfreiheit. Brief zwanzig, einundzwanzig, vierundzwanzig

Das Eintreten in ein Kino verzeichnet einen Zustandswechsel für den Besucher. Der dunkle Saal empfängt ihn mit dem Angebot, seine *Bestimmungen*, sein physisches wie soziales, sein emotionales, moralisches und rationales Bestimmt-sein für die Zeit des Films aufzukündigen und in einen Zustand temporärer *Bestimmungslosigkeit* oder *Bestimmungsfreiheit* zu wechseln. Also eine *freie Stimmung* anzunehmen, einen *ästhetischen Zustand* zu übernehmen oder einer ästhetischen Gestimmtheit beizuwohnen, *in welcher Sinnlichkeit und Vernunft zugleich tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken*. Diese Negation von Bestimmtheit ist eine *aus innrer unendlicher Fülle*, es ist eine *erfüllte Unendlichkeit*, die der Besucher im Kino erfährt, die notwendigen Limits, die zeitlichen, räumlichen, die körperlichen und lebensgeschichtlichen Begrenzungen entfallen, der ästhetische Zustand, in dem er sich vorfindet, entzieht sich allen Zwecken, allem Utilitarismus. Insoferne ist der Mensch in seinem ästhetischen Zustand im Kino *Null*, die freie Stimmung im Zuschauen – die »Schau des Nichts« (Schlüpmann) – muss *in Rücksicht auf Erkenntnis und Gesinnung für völlig indifferent und unfruchtbar* erklärt werden. Im Ruhig- und Stillwerden der Sinne, im reinen Schauen, im funktionalen Stillstand, im bestimmungslosen Verharren lassen sich keine Ziele erkennen, keine Verwertbarkeiten im Triebwerk der Gesellschaft finden. Die Indeterminiertheit schafft gleichermaßen eine *Indifferenz*, ein Zustand jenseits aller Differenzen, tatsächlich eine Gleichgültigkeit allem Außen, allen Bestimmungen und Pflichten gegenüber. Die filmische Erscheinung *gibt schlechterdings kein einzelnes Resultat weder für den Verstand noch*

für den Willen, sie führt keinen einzelnen, weder intellektuellen noch moralischen Zweck aus, sie findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht erfüllen und ist, mit einem Worte, gleich ungeschickt, den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären. Durch die ästhetische Kultur bleibt also der persönliche Wert eines Menschen [...] noch völlig unbestimmt, und es ist weiter nichts erreicht, als dass es ihm nunmehr von Natur wegen möglich gemacht ist, aus sich selbst zu machen, was er will – dass ihm die Freiheit, zu sein, was er sein soll, vollkommen zurückgegeben ist.

Damit ist das Kino *ein unbedingtes Glückseligkeitssystem.*